

**MÉTRICA
ESPAÑOLA**

T. Navarro Tomás

CL
11

COLECCIÓN LABOR

NUEVA SERIE

11

576
La románica



MÉTRICA ESPAÑOLA

T. Navarro Tomás

*L074296
NSIC*

NSIC

UNIVERSIDAD DE MURCIA



1565908

299753

8E'381

*NAV
met*

UNIVERSIDAD DE MURCIA
Facultad de Letras
BIblioteca
Departamento <i>L06</i>
Registro <i>42044</i>



EDITORIAL LABOR, S.A.

Diseño de cubierta:
Jordi Vives

MÉTRICA ESPAÑOLA

Primera edición en Colección Labor: 1991

© T. Navarro Tomás
© Editorial Labor, S. A., Aragó, 390. 08013 Barcelona, 1991
Grupo Telepublicaciones

Depósito legal: B. 12.917-1991
ISBN: 84-335-3511-0

Printed in Spain - Impreso en España

Impreso en GERSA, Industria Gráfica
Tambor del Bruc, 6 - 08970 Sant Joan Despí

CONTENIDO

Observaciones preliminares	2
Introducción	11
1. Acento	15
2. Verso	16
3. Periodo áctico	17
4. Cláusula	18
5. Comodo	19
6. Clausula de verso	20
7. Poesía y verso	21
8. Rima	22
9. Estrofa	23
10. Composición de versos	24
11. Esquema	25
12. Abreviaturas	26
13. Ingenua	27
14. Zepi	28
15. Jari	29
16. Verso de 12 sílabas	30
17. Extractos de la obra	31
18. Verso de 11 sílabas	32
19. Comodo	33
20. Cantata de 12 sílabas	34
21. Tercio de 12 sílabas	35
22. Verso de 10 sílabas	36
23. Comodo	37
24. Romancillo	38
25. Verso de 9 sílabas	39
26. Comodo	40
27. Romancillo	41
28. Verso de 8 sílabas	42
29. Comodo	43
30. Romancillo	44
31. Verso de 7 sílabas	45
32. Comodo	46
33. Romancillo	47
34. Verso de 6 sílabas	48
35. Comodo	49
36. Romancillo	50
37. Verso de 5 sílabas	51
38. Comodo	52
39. Romancillo	53
40. Verso de 4 sílabas	54
41. Comodo	55
42. Romancillo	56
43. Verso de 3 sílabas	57
44. Comodo	58
45. Romancillo	59
46. Verso de 2 sílabas	60
47. Comodo	61
48. Romancillo	62
49. Verso de 1 sílabas	63
50. Comodo	64
51. Romancillo	65
52. Verso de 0 sílabas	66
53. Comodo	67
54. Romancillo	68

<i>Observaciones preliminares</i>	25
<i>Introducción</i>	33
1. Asunto	33
2. Verso	34
3. Período rítmico	35
4. Cláusula	36
5. Cantidad	37
6. Clases de versos	39
7. Pausa y cesura	39
8. Rima	40
9. Estrofa	41
10. Complementos rítmicos	42
11. Bibliografía	43
12. Abreviaturas	46
<i>Juglaría</i>	49
13. Juglares	49
14. Zéjel	50
15. Jarchya	53
16. Verso épico	56
17. Estructura rítmica	59
18. Verso lírico	62
19. Cosante	64
20. Cantiga de estribillo	66
21. Terceto monorrímo	67
22. Sextilla alterna	68
23. Cuarteta	68
24. Romance	69
25. Pie de romance	70
26. Octosílabo	71

27. Conjunto de variantes	73
28. Fluctuación	75
29. Hexasílabo	77
30. Resumen	78
Clerecía	81
31. Sílabas contadas	81
32. Auto de los Reyes Magos	83
Aleandrino	84
33. Cuaderna vía	84
34. Análisis rítmico	85
Octosílabo	89
35. Pareado	89
36. Perché	89
37. Redondilla	90
38. Sextilla simétrica	90
39. Copla de pie quebrado	91
40. Cantiga de maestría	92
41. Evolución rítmica	93
Metros diversos	95
42. Precedentes del arte mayor	95
43. Endecasílabo	98
44. Decasílabo	99
45. Eneasílabo	100
46. Heptasílabo	101
47. Tetrasílabo	103
Accidentes del verso	104
48. Grupos vocálicos	104
49. Ametría	106
50. Polimetría	108
51. Complementos rítmicos	109
52. Resumen	110
Gaya ciencia	113
53. Métrica	113

Arte mayor	115
54. Estructura rítmica	115
55. Modalidades implícitas	119
56. Origen	121
57. Estrofas	122
Octosílabo	124
58. Pareado	124
59. Perché	124
60. Terceto	125
61. Redondilla	126
62. Quintilla	127
63. Sextilla	128
64. Copla de arte menor	128
65. Copla castellana	129
66. Copla real	130
67. Copla mixta	132
68. Copla de pie quebrado	133
69. Regla del pie quebrado	136
70. Copla caudata	139
71. Canción trovadoresca	140
72. Rondel	143
73. Decir	144
74. Recuesta	146
75. Esparza	146
76. Glosa	147
77. Silva octosílaba	150
78. Versos de cabo roto	150
79. Evolución del octosílabo	151
Metros diversos	153
80. Dodecasílabo de 8-4	153
81. Endecasílabo	153
82. Decasílabo compuesto	156
83. Eneasílabo	157
84. Heptasílabo	158
85. Hexasílabo	160
86. Lay	162
87. Desfecha	162
88. Pentasílabo	163

89. Tetrasílabo	164
90. Discor	167
Formas tradicionales	167
91. Cosante	168
92. Zéjel	171
93. Villancico	175
94. Romance	176
95. Cuarteta	177
96. Seguidilla	183
Accidentes del verso	183
97. Grupos vocálicos	184
98. Ametría	186
99. Polimetría	188
100. Galas del trovar	191
101. Resumen	195
Renacimiento	195
102. Influencia italiana	196
Endecasílabo	196
103. Acentos prosódicos	198
104. Tipos rítmicos	200
105. Coordinación de variantes	203
106. Endecasílabo dactílico	205
107. Soneto	205
108. Estancia	206
109. Octava real	207
110. Sexteto-lira	207
111. Lira	208
112. Cuarteto	208
113. Terceto	209
114. Rima encadenada	210
115. Sextina	210
116. Madrigal	211
117. Rima provenzal	211
118. Endecasílabo suelto	212
119. Estrofa sáfica	214
120. Estrofa de la Torre	

121. Expansión	214
122. Perqué	215
123. Redondilla	217
124. Quintilla	217
125. Sextilla alterna	218
126. Copla de arte menor	218
127. Copla castellana	218
128. Copla real	219
129. Copla mixta	219
130. Copla de pie quebrado	220
131. Estrofas enlazadas	221
132. Epigrama	222
133. Canción trovadoresca	222
134. Estancia octosílaba	222
135. Eco	224
136. Glosa	225
Metros diversos	225
137. Alejandrino	225
138. Arte mayor	227
139. Eneasílabo	230
140. Heptasílabo	231
141. Hexasílabo	232
142. Pentasílabo	232
Formas tradicionales	232
143. Cosante	235
144. Zéjel	236
145. Villancico	238
146. Letrilla	240
147. Romance	240
148. Cuarteta	241
149. Seguidilla	242
150. Baile	242
Accidentes del verso	242
151. Ametría	244
152. Polimetría	

153. Complementos rítmicos	245
154. Resumen	247
<i>Siglo de Oro</i>	251
155. Consolidación	251
Endecasílabo	252
156. Soneto	252
157. Estancia	253
158. Silva	254
159. Octava real	255
160. Sexta rima	256
161. Estrofas aliradas	256
162. Lira	257
163. Cuarteto	257
164. Terceto	258
165. Pareado	258
166. Rima encadenada	258
167. Sextina	259
168. Madrigal	259
169. Romance heroico	259
170. Endecasílabo suelto	259
171. Endecasílabo dactílico	260
172. Estrofa sáfica	260
173. Estrofa de la Torre	261
174. Agudos y esdrújulos	261
175. Tendencias rítmicas	263
Octosílabo	264
176. Perqué	264
177. Terceto	265
178. Redondilla	265
179. Quintilla	266
180. Copla de arte menor	266
181. Copla castellana	267
182. Copla real	267
183. Copla mixta	267
184. Copla de pie quebrado	267
185. Décima	268
186. Canción trovadoresca	269
187. Soneto octosílabo	270

188. Estancia octosílaba	270
189. Silva octosílaba	270
190. Epigrama	271
191. Eco	271
192. Ovillejo	272
193. Versos de cabo roto	273
194. Glosa	273
195. Tendencias rítmicas	274
Metros diversos	275
196. Hexámetro	275
197. Dístico	276
198. Alejandrino	277
199. Arte mayor	277
200. Dodecasílabo	279
201. Decasílabo dactílico	280
202. Decasílabo compuesto	281
203. Decasílabo y arte mayor	281
204. Eneasílabo	281
205. Heptasílabo	282
206. Silva heptasílaba	283
207. Endecha real	283
208. Hexasílabo	284
209. Pentasílabo	285
Formas tradicionales	286
210. Cosante	286
211. Zéjel	286
212. Villancico	287
213. Letrilla	288
214. Romance	288
215. Cuarteta	291
216. Seguidilla	292
217. Bailes	294
Accidentes del verso	295
218. Ametría	295
219. Polimetría	296
220. Complementos rítmicos	298
221. Resumen	301

<i>Neoclasicismo</i>	305	255. Alejandrino trocaico	323
222. Restricción	305	256. Alejandrino a la francesa	324
Endecasílabo	306	257. Arte mayor	325
223. Soneto	306	258. Dodecasílabo dactílico	325
224. Estancia	307	259. Dodecasílabo polirrítmico	326
225. Silva	307	260. Dodecasílabo ternario	326
226. Octava real	307	261. Decasílabo dactílico	327
227. Octava aguda	308	262. Decasílabo compuesto	328
228. Sexta rima	308	263. Eneasílabo trocaico	329
229. Estrofas aliradas	309	264. Eneasílabo dactílico	330
230. Quinteto	309	265. Eneasílabo mixto	330
231. Lira	309	266. Eneasílabo polirrítmico	331
232. Cuarteto	310	267. Heptasílabo	332
233. Terceto	310	268. Endecha real	333
234. Pareado	311	269. Hexasílabo	333
235. Romance heroico	311	270. Pentasílabo	333
236. Endecasílabo suelto	312	271. Tetrasílabo	335
237. Endecasílabo dactílico	312	272. Trisílabo	335
238. Endecasílabo a la francesa	313	Formas tradicionales	336
239. Estrofa sáfica	313	273. Zéjel	336
240. Estrofa de la Torre	314	274. Villancico	336
241. Tendencias rítmicas	315	275. Letrilla	338
Octosílabo	316	276. Romance	338
242. Redondilla	316	277. Cuarteta	339
243. Quintilla	316	278. Seguidilla	340
244. Copla de pie quebrado	317	Accidentes del verso	341
245. Octavilla aguda	317	279. Ametría	341
246. Décima	319	280. Polimetría	342
247. Imitación de estrofas endecasílabas	320	281. Complementos rítmicos	344
248. Epigrama	320	282. Resumen	345
249. Ovillejo	320	<i>Romanticismo</i>	349
250. Glosa	321	283. Antipreceptismo	349
251. Octosílabo trocaico	321	Endecasílabo	350
Metros diversos	322	284. Soneto	350
252. Hexámetro	322	285. Estancia	350
253. Dístico	322	286. Silva	351
254. Alejandrino polirrítmico	323		

287. Octava real	352
288. Octava aguda	352
289. Octava llana	352
290. Sexta rima	353
291. Sexteto-lira	353
292. Sexteto agudo	354
293. Sexteto llano	354
294. Quinteto	354
295. Lira	355
296. Cuarteto	355
297. Terceto y pareado	356
298. Romance heroico	357
299. Endecasílabo suelto	358
300. Endecasílabo dactílico	358
301. Estrofa sáfica	359
302. Estrofa de la Torre	359
303. Tendencias rítmicas	360
Octosílabo	361
304. Terceto	361
305. Redondilla	361
306. Quintilla	362
307. Copla de pie quebrado	362
308. Sextilla	363
309. Octavilla aguda	363
310. Décima	364
311. Duodécima	365
312. Silva octosílaba	365
313. Epigrama	365
314. Ovillejo	366
315. Glosa	366
316. Octosílabo trocaico	366
317. Tendencias rítmicas	366
Metros diversos	368
318. Hexámetro	368
319. Dístico	368
320. Octodecasílabo	369
321. Heptadecasílabo	369

322. Hexadecasílabo dactílico	369
323. Hexadecasílabo polirrítmico	370
324. Pentadecasílabo dactílico	370
325. Pentadecasílabo compuesto	370
326. Alejandrino trocaico	371
327. Alejandrino dactílico	371
328. Alejandrino polirrítmico	372
329. Alejandrino a la francesa	373
329 bis. Tetradecasílabo dactílico	373
330. Tridecasílabo dactílico	374
331. Dodecasílabo dactílico	374
332. Dodecasílabo trocaico	375
333. Dodecasílabo polirrítmico	375
334. Dodecasílabo ternario	376
335. Dodecasílabo de 7-5	376
336. Dodecasílabo de 5-7	377
337. Decasílabo dactílico	378
338. Decasílabo trocaico	378
339. Decasílabo mixto	379
340. Decasílabo compuesto	379
341. Eneasílabo trocaico	379
342. Eneasílabo dactílico	380
343. Eneasílabo mixto	380
344. Eneasílabo polirrítmico	381
345. Heptasílabo trocaico	382
346. Heptasílabo polirrítmico	382
347. Hexasílabo	383
348. Pentasílabo	383
349. Tetrasílabo	384
350. Trisílabo	384
351. Bisílabo	385
Formas tradicionales	385
352. Cosante	385
353. Villancico	386
354. Letrilla	387
355. Romance	388
356. Cuarteta	388
357. Seguidilla	388

Accidentes del verso	389	390. Glosa	418
358. Ametría	389	391. Octosílabo suelto	418
359. Polimetría	391	392. Octosílabo trocaico	418
360. Escala métrica	393	393. Tendencias rítmicas	418
361. Complementos rítmicos	394	Aleandrino	419
362. Resumen	396	394. Modificaciones	419
Modernismo	399	395. Aleandrino trocaico	421
363. Renovación	399	396. Aleandrino dactílico	421
Endecasílabo	400	397. Aleandrino polirrítmico	422
364. Soneto	400	398. Aleandrino ternario	422
365. Silva	401	399. Aleandrino a la francesa	423
366. Octava	402	400. Estrofas alejandrinas	424
367. Sexteto	403	Dodecasílabo	426
368. Quinteto	404	401. Dodecasílabo dactílico	426
369. Cuarteto	404	402. Dodecasílabo trocaico	426
370. Terceto y pareado	405	403. Dodecasílabo polirrítmico	426
371. Romance heroico	406	404. Dodecasílabo ternario	427
372. Endecasílabo suelto	407	405. Dodecasílabo de 7-5	428
373. Endecasílabo dactílico	407	406. Dodecasílabo de 5-7	428
374. Estrofa sáfica	408	407. Estrofas dodecasílabas	429
375. Estrofa de la Torre	410	Eneasílabo	430
376. Tendencias rítmicas	410	408. Eneasílabo trocaico	430
Octosílabo	413	409. Eneasílabo dactílico	431
377. Terceto y pareado	413	410. Eneasílabo mixto	431
378. Redondilla	413	411. Eneasílabo polirrítmico	431
379. Quintilla	414	412. Estrofas enneasílabas	432
380. Copla de pie quebrado	414	Metros diversos	433
381. Octavilla aguda	414	413. Hexámetro	433
382. Décima	415	414. Pentámetro	435
383. Silva octosílaba	415	415. Dístico	436
384. Ovillejo	416	416. Estrofa alcaica	436
385. Sonetillo	416	417. Verso de veinte sílabas	437
386. Canción trovadoresca	416	418. Octododecasílabo	437
387. Eco	417	419. Heptadecasílabo dactílico	438
388. Cabo roto	417	420. Heptadecasílabo compuesto	439
389. Epigrama	417	421. Hexadecasílabo dactílico	439

422. Hexadecasílabo compuesto	439
423. Pentadecasílabo dactílico	440
424. Pentadecasílabo compuesto	440
425. Tetradecasílabo dactílico	441
426. Tetradecasílabo trocaico	441
427. Tridecasílabo dactílico	442
428. Tridecasílabo ternario	442
429. Tridecasílabo compuesto	443
430. Verso de arte mayor	443
431. Decasílabo dactílico	444
432. Decasílabo trocaico	445
433. Decasílabo compuesto	445
434. Heptasílabo	446
435. Hexasílabo	447
436. Pentasílabo	448
437. Tetrasílabo	448
438. Trisílabo	448
Versos amétricos	449
439. Silva de versos distintos	449
440. Verso amétrico trocaico	450
441. Verso amétrico dactílico	450
442. Verso semilibre	451
443. Verso libre	453
Formas tradicionales	455
444. Cosante	455
445. Zéjel	455
446. Villancico	456
447. Letrilla	456
448. Romance	457
449. Cuarteta	458
450. Seguidilla	459
Accidentes del verso	460
451. Mezcla de versos en la estrofa	460
452. Estrofa	461
453. Polimetría	463
454. Complementos rítmicos	464
455. Resumen	467

Posmodernismo	471
456. Renunciación	471
Endecasílabo	472
457. Soneto	472
458. Silva	473
459. Décima	473
460. Séptima	473
461. Sexteto	474
462. Lira	474
463. Cuarteto	474
464. Terceto y pareado	475
465. Romance heroico	475
466. Endecasílabo suelto	475
467. Endecasílabo dactílico	476
468. Estrofas clásicas	476
469. Tendencias rítmicas	476
Octosílabo	478
470. Pareado	478
471. Redondilla	478
472. Décima	478
473. Silva octosílaba	479
474. Estrofas varias	479
475. Tendencias rítmicas	480
Metros diversos	480
476. Verso de veintidós sílabas	480
477. Hexadecasílabos	481
478. Alejandrino	481
479. Tetradecasílabo dactílico	482
480. Tridecasílabo ternario	482
481. Dodecasílabo	483
482. Decasílabo	483
483. Eneasílabo	484
484. Heptasílabo	485
485. Hexasílabo	485
486. Pentasílabo	486
487. Trisílabo	486

Versos amétricos	486
488. Mezcla de versos	486
489. Verso amétrico dactílico	486
490. Verso semilibre	487
491. Verso libre	488
Formas tradicionales	490
492. Cosante	490
493. Zéjel	491
494. Villancico	492
495. Letrilla	493
496. Romance	493
497. Cuarteta	495
498. Seguidilla	495
Accidentes del verso	496
499. Estrofa	496
500. Polimetría	496
501. Complementos rítmicos	497
502. Resumen	499
<i>Resumen de conjunto</i>	501
503. Repertorio de versos	501
Versos amétricos	522
504. Metros y períodos	526
505. Índice de estrofas	530
506. Estrofas y períodos	542
507. Métrica popular	545
<i>Índice de materias</i>	553
<i>Índice onomástico</i>	563



OBSERVACIONES PRELIMINARES

Se han corregido en esta tercera edición numerosas erratas que se habían deslizado en las anteriores y se han añadido, además de las presentes observaciones, un índice de materias y otro de autores, recomendados en algunas reseñas relativas a este libro como complemento conveniente para facilitar su consulta.

Es de notar que aunque la percepción más o menos precisa del efecto del verso es experiencia de dominio común, no es de ningún modo corriente que el que lee u oye los versos, ni aun los poetas que los componen, tengan idea clara de los elementos que imprimen a cada metro su propio carácter ni de las combinaciones con que esos mismos elementos multiplican las modalidades específicas que la mayor parte de los metros incluyen.

Se ha practicado la versificación en español desde el principio del idioma, y ha sido objeto de constante estudio y comentario por parte de numerosos preceptistas antiguos y modernos. Como último resultado, acogido con amplia adhesión en la poesía contemporánea, al verso se le considera, en su estructura sonora, como mero producto del ritmo, independiente del papel accesorio y omisible de la medida silábica, de la rima y de la estrofa.

Las opiniones han estado divididas, sin embargo, respecto a la naturaleza del elemento que actúa como base rítmica del verso español. Durante más de tres siglos han competido sobre este punto la doctrina cuantitativa de sílabas largas y breves, mantenida por Rengifo, Luzán y Gómez Hermosilla, reflejo de la enseñanza escolar de la métrica grecolatina, y de otra parte, el sistema acentual, de sílabas fuertes y débiles, fundado en la observación del papel principal del acento de intensidad en la prosodia de las lenguas romances y divulgado por Nebrija, el Pinciano, Correas y Bello.

La *Ortología y métrica*, 1835, de don Andrés Bello, de extraordinaria influencia en Hispanoamérica y España, asentó de manera definitiva el concepto del verso acentual; pero aparte de la

sustitución de la cantidad por la intensidad, continuó manteniendo en el fondo los mismos moldes del verso clásico. Los *pies* de sílabas largas y breves pasaron a ser *cláusulas* de sílabas fuertes y débiles, con análoga función y con los mismos nombres de troqueos, yambos, dáctilos, anapestos y anfibracos. Bello dio idea de los diversos tipos rítmicos del verso acentual mediante los siguientes ejemplos:

trocaico	óo:	Díme, - pués, pas - tór ga - rrído.
yámbico	oó:	¿Adón - de vás - perdí - da?
dactílico	óoo:	Súban al - cérco de O - límpo na - cíente.
anapéstico	ooó:	De sus hí - jos la tór - pe abutár - da.
anfibráquico	oóo:	Con crínes - tendídos - andár los - cométas.

Una grave deficiencia de este sistema, que el mismo Bello advirtió, es su exclusiva aplicación a los versos formados por series de cláusulas uniformes, como los de los ejemplos citados. Es inaplicable a los de acentuación variable y cláusulas mezcladas, que son precisamente los más corrientes en la poesía española. Las explicaciones de Bello, de ordinario tan precisas, se hicieron reticentes y ambiguas al tratar de esta clase de versos.

Del pentasílabo dijo que tiene un carácter rítmico que vacila entre yámbico y dactílico. Al hexasílabo lo consideró de cadencia incierta entre el tipo anfibráquico y el trocaico. Respecto al heptasílabo advirtió que parece fluctuar entre el yámbico y el anapéstico. Al ordinario octosílabo le asignó carácter esencialmente trocaico, indicando que, no teniendo más acento fijo que el de la sílaba séptima, admite cualquier combinación. En cuanto al endecasílabo, le atribuyó ritmo yámbico como tipo básico, pero señaló que es raro encontrarlo en esta forma.

Dada la ordinaria incongruencia de las cláusulas en los versos de variable acentuación, se comprende que Bello no las sometiera a análisis semejante al de los versos uniformes. Como ejemplo de la variedad de endecasílabo acentuado en sexta y décima citó el segundo verso de la elegía de Rodrigo Caro *A las ruinas de Itálica*, cuyas cláusulas forman una heterogénea serie de dáctilo, anapesto, troqueo y anfibracos: «Cámpos de / soledád, / mústio / colládo». El tercer verso de la misma composición, correspondiente a la modalidad endecasílabo acentuada en cuarta, sexta y décima,

ofrece un conjunto de cláusulas distinto del anterior, en serie de dáctilo, troqueo, dáctilo y anfibracos: «Fuéron un / tiémpo I / tálica / famosa». Entre los catorce endecasílabos de la primera estrofa de la citada poesía se registran no menos de diez diferentes combinaciones de cláusulas sin ningún orden ni correspondencia de apreciable efecto rítmico.

Cualquier poesía antigua o moderna en versos de acentuación variable ofrece este mismo género de desacuerdo en que ni las cláusulas se ajustan a una disposición regular ni los versos muestran a este respecto coordinación alguna. Se observa esta incoherencia hasta en los poemas más apreciados por su armonía y musicalidad. Se necesita evidentemente otro modo de explicación, que dentro del mismo principio del ritmo acentual sea aplicable a toda clase de versos.

En el presente libro, el ritmo del verso es considerado sobre el mismo principio que el de la música o el canto. En todo verso se reconoce la presencia de un período rítmico equivalente al compás musical. El elemento que marca períodos o compases es el apoyo dinámico de la intensidad. Las circunstancias del período rítmico, de los tiempos que lo definen y de la variable disposición de las sílabas de que consta se indican en el texto, págs. 35-40.

Punto de especial interés es el hecho de que los ordinarios versos de libre acentuación, en su mera forma literal, aparecen como unidades abstractas que se realizan en la práctica bajo modalidades de distinto efecto sonoro, según la particular combinación de las cláusulas en sus respectivos períodos rítmicos. Hay, en efecto, como se verá en su lugar, diversas especies de octosílabos, eneasílabos, endecasílabos, alejandrinos, etc., cuyas posibilidades artísticas no han sido hasta ahora suficientemente reconocidas ni cultivadas.

Las discrepancias entre los versos de regular medida silábica y los de medida fluctuante o libre se nivelan y equilibran en la acompasada sincronía de los períodos rítmicos. No se conocen las melodías juglarescas con que se cantaban en su tiempo el poema del Cid, el de Santa María Egipcíaca o las cantigas del *Libro de Buen Amor*. Las hipótesis propuestas constituyen un vago capítulo de la historia de la música. Hasta ahora no se ha probado que ninguna particularidad de la versificación de tales poemas corresponda concretamente a un determinado efecto musical, aunque sea lógico suponer tales acomodaciones entre el canto y el

verso. Ha parecido prematuro recoger las aludidas teorías. Se ha considerado aconsejable esperar a que se conozcan resultados concretos.

Sabido es que las melodías populares son materia especialmente susceptible al remoldeamiento y modificación, en contraste con la ordinaria consistencia de las formas del ritmo acentual. Multitud de variedades melódicas se aplican, por ejemplo, a cualquier tipo de danza. No es improbable que el compás que hoy se advierte en la lectura de aquellos textos, que es el elemento a que en esta obra se ha atendido, refleje en el fondo el mismo ritmo implícito y latente con que los juglares los cantaron. Mientras no se precise el modo antiguo, la impresión presente es en todo caso una admisible realidad.

Los períodos rítmicos, como los compases musicales, pueden constar de dos, tres o cuatro tiempos, de donde resulta el peculiar aire o movimiento de cada composición. A cada tiempo del período corresponden, según los casos, una, dos, tres o cuatro sílabas, de manera análoga a como se distribuyen y agrupan las notas en los compases musicales. El tiempo monosílabo, ajeno al antiguo concepto de los pies métricos, es tan normal en el verso como en el canto. Ocurre especialmente en variedades del heptasílabo, del endecasílabo y del alejandrino.

El último apoyo rítmico del verso coincide invariablemente con el último acento prosódico. En la colocación del primer apoyo influye la condición de las palabras con que el verso principia. No siempre se sitúa sobre la primera sílaba prosódicamente acentuada. Puede empezar el verso con algún vocablo de papel secundario, aunque prosódicamente acentuado, cuyo nivel se atenúa ante el mayor relieve del acento siguiente. Así, en «No me mueve, mi Dios, para quererte», el primer tiempo marcado no lo recibe la primera sílaba, sino la tercera, y en «Oh dulces prendas por mí mal halladas», no se sitúa sobre la primera ni sobre la segunda, sino sobre la cuarta. En otros casos la acumulación sintáctica de partículas débiles al principio del verso da lugar a que el primer apoyo se coloque sobre alguna de ellas. Lo recibe ordinariamente la que figura como segunda sílaba en «La que de su dolor culpa tenía», y recae sobre la que aparece en tercer lugar en «Ante quien se endereza vuestro intento», ambos versos de Garcilaso.

Las sílabas débiles anteriores al primer tiempo marcado se

tratan como anacrusis, del mismo modo que las notas «al aire» con que suele empezar la frase musical. Por virtud de la colocación de tal primer tiempo, el verso puede llevar apoyo rítmico en la sílaba inicial, o en la segunda, tercera o cuarta, y por la misma razón puede empezar sin anacrusis o llevar una, dos o tres sílabas en esta posición. No hay versos con anacrusis de más de tres sílabas.

La suma del último tiempo del verso con las sílabas débiles finales, con la pausa o transición más o menos breve entre un verso y otro y con la anacrusis del verso siguiente constituyen el período de enlace, de duración equivalente a la del período o cuerpo interior. El poema se desarrolla como una serie de períodos alternos interiores y de enlace sobre una base aproximadamente uniforme de la medida del tiempo, determinada por la regular sucesión de los apoyos del acento. La sensación del ritmo se mantiene en el verso libre mientras el efecto de esa regularidad no es oscurecido por la excesiva desproporción de las medidas silábicas.

La libertad del verso amétrico tiene amplio campo abierto en la tradición de la poesía hispánica. Se admite la combinación de toda clase de versos largos o breves dentro de los límites que impone su indispensable coordinación temporal. Todo otro modo de coordinación desempeña papel meramente ocasional y secundario. Por lo común, cualquier poema en verso libre hace percibir un fondo de ritmo acentual cuya mayor o menor presencia depende probablemente del grado de familiaridad del poeta con los modelos tradicionales.

Ordinariamente en el verso, como en la música, el apoyo de cada tiempo recae sobre la sílaba o nota inicial del grupo que a tal tiempo corresponde, por lo cual las cláusulas trocaicas y dactílicas, o bien las combinaciones mixtas de unas y otras, constituyen la materia ordinaria en las manifestaciones más corrientes del ritmo. No contradicen esta práctica los versos de acentuación uniforme, aunque desde el punto de vista gramatical las cláusulas yámbica, anapéstica y anfibráquica empiecen con sílabas débiles. La imagen de los versos contruidos a base de la repetición de estas cláusulas se funda en una representación gramatical e ideológica que revierte al orden acústico en el instante en que se atiende a la espontánea impresión del oído, como se advierte en los ejemplos citados en la pág. 37. Algunos prosodistas continúan

manteniendo el concepto de los versos yámbicos, anapésticos y anfibráquicos como restos de la antigua preceptiva escolar.

La consideración del verso en su ordinaria y natural asociación con la música y no como convencional combinación de cláusulas gramaticales, y especialmente el concepto del período rítmico, de cualidades de adaptación y flexibilidad semejantes a las del compás musical, ofrecen clara y fácil base para descubrir el particular funcionamiento de las modalidades de cada metro y para resolver las discutidas discrepancias entre los versos de acentuación uniforme o variable y entre los de medida regular, fluctuante o libre.

En la integridad de su naturaleza, el verso refleja la calidad musical de cada lengua, aunque se trate de moldes usados bajo análoga apariencia en idiomas distintos, como en el caso del endecasílabo, del alejandrino y de otros metros. La compleja y delicada trama del acento idiomático de cada lengua, producto de la secular cooperación de generaciones sucesivas y parte principal en la fisonomía sonora con que tan vivamente las lenguas se diferencian entre sí, puede suponerse en gran parte influida por la labor de los poetas, como intérpretes intuitivos de preferencias comunes y como iniciadores individuales de nuevos efectos y recursos.

El caudal métrico de un poeta es más o menos rico según el grado de diferenciación y oportunidad con que hace sentir las varias modalidades rítmicas que cada metro representa. La versificación más refinada es la que con más acierto matiza los efectos del ritmo en relación con los movimientos e insinuaciones emocionales del poema. Son varios los ejemplos en que poetas de reducido repertorio métrico, pero diferenciadores de modalidades adecuadamente aplicadas, ofrecen mayor musicalidad y armonía que los de repertorio más extenso, pero de tipos menos diferenciados.

En conjunto, la versificación española, seguida en su evolución a través de los capítulos de este libro, sorprende por el extraordinario número y diversidad de los metros y estrofas que ha cultivado. Parece que ninguna otra lengua de la misma familia románica ha desarrollado una métrica tan rica y variada. La estimación valorativa, que tiene señalada importancia en español en toda manifestación de la palabra hablada, actúa de manera principal en la apreciación del verso. Además de su mensaje ideológico y lírico, el poema necesita hacerse sentir en su calidad musical.

Primitivos ejemplos de versificación polimétrica que evita la monotonía, como el *Auto de los Reyes Magos*, la *Crónica Troyana* y el *Libro de Buen Amor*, no tienen semejantes en la antigüedad de otras literaturas. Las comedias españolas del Siglo de Oro animaban el movimiento de sus escenas con una variedad de formas métricas desconocida en el arte dramático de otros países. En confrontación más concreta, resalta el contraste entre la uniformidad de los pareados alejandrinos de *La Rodogune*, de Corneille, y el conjunto de combinaciones distintas empleado en la adaptación española de esta tragedia por el peruano don Pedro Peralta Barnuevo. Análoga diferencia se observa entre los simples endecasílabos sueltos del *Saúl*, de Alfieri, y la diversidad métrica de la versión española de Francisco Sánchez Barbero. Las fábulas de Iriarte presentan una variedad de metros mucho mayor que las de Lafontaine. Mientras que la escala métrica de *Les Djins*, de Víctor Hugo, no abarca más de ocho tipos de versos, la de la *Noche de insomnio y el alba*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, alcanza hasta quince. En ningún poeta francés, parnasiano o simbolista, se registra un repertorio de metros y estrofas tan extenso como el que Rubén Darío practicó.

Como rasgo de permanente filiación entre el verso y la fonología de la lengua destaca el hecho de que dentro del cuadro de la versificación española el metro que predomina por la frecuencia y extensión de su cultivo es el octosílabo, cuya medida coincide precisamente con la de la unidad melódica o grupo fónico más corriente en la común elocución del idioma. Se puede, en efecto, decir que el octosílabo del romancero, del teatro, de las coplas populares y de la mayor parte de los refranes y proverbios no es propio reflejo del dímeter trocaico de los antiguos himnos litúrgicos, sino refundición de este verso en el peculiar molde fonológico del español.

El mismo género de percepción de los apoyos del acento, organizados bajo un orden más o menos flexible, sirve de base rítmica común en la prosa, en el verso, en el canto y en la música. No se ha dicho sin fundamento que el verso es una frase cantada. El verso libre se impone voluntariamente una atenuación del ritmo y musicalidad del verso métrico. Una y otra forma se justifican si responden adecuadamente en cada caso al carácter y propósito del poema que se compone. Reducirse en todo momento y ocasión

a una misma clase de verso, medido o libre, es incurrir en rutina o monotonía, defecto que la poesía hispana ha tratado siempre de evitar. No es necesario que el ritmo se sujete a una regularidad matemática. Tampoco debe perderse en una vaguedad meramente subjetiva. La única condición inexcusable es que se mantenga dentro de los límites posibles de la percepción normal.

INTRODUCCION

I. ASUNTO.—Una gran parte del patrimonio literario de la lengua española se ha producido en todas las épocas bajo la forma del verso. Cada generación ha tratado de introducir cambios e innovaciones en el cuadro de estructuras métricas recibido de la generación anterior. Entre los tipos de versos y estrofas que se han cultivado, unos tuvieron una existencia pasajera, otros realizaron una actuación más o menos extensa y algunos se han mantenido de manera permanente. En la invención, adopción, mantenimiento o abandono de tales formas se reflejan episodios significativos de la historia poética. Consideradas en conjunto, estas múltiples manifestaciones de la versificación española constituyen una impresionante demostración del esfuerzo dedicado por los poetas a descubrir y utilizar las inagotables posibilidades de la lengua en las creaciones de la palabra rítmicamente organizada.

Existe entre las lenguas neolatinas un común fondo simétrico derivado de la rudimentaria versificación usada en el latín de la Edad Media. La actitud de estas lenguas no ha coincidido enteramente en el aprovechamiento y desarrollo de tal herencia. Los elementos esenciales del verso románico, que venían a sustituir el papel de las combinaciones cuantitativas de la métrica clásica, consistían, de una parte, en la disposición formal del número de sílabas, de la rima y de la estrofa, y de otra, en el orden interior de los apoyos rítmicos. Aunque de ordinario tales elementos se hayan acompañado mutuamente, sus relaciones no se han ajustado a normas fijas. Dentro de la misma medida silábica se suelen encerrar distintos ritmos, mientras que de otro lado una determinada modalidad rítmica se puede manifestar bajo medidas distintas. Rimas y estrofas actúan de varias maneras en la asociación de unos versos con otros.

Se comprende que en una lengua como el francés, en que el acento de intensidad ha disminuido su relieve y atenuado sus efectos prosódicos, se haya elaborado una versificación fundada

principalmente en las circunstancias formales del metro. Es lógico, asimismo, que el español, por su parte, poseedor de un sistema de acentuación de líneas claras y precisas, haya destacado los recursos de este elemento en la composición de los versos. Sobre la misma base histórica, el francés ha producido una métrica que se distingue en general por su refinado tecnicismo, en tanto que el español ha enriquecido especialmente las experiencias de su versificación mediante el cultivo del ritmo. En uno y otro caso el carácter del verso parece haberse definido en íntima relación con las condiciones fonológicas de cada lengua.

Es evidente la necesidad de considerar las circunstancias del verso dentro del campo particular del idioma respectivo. Aplicar al estudio de una métrica extranjera el criterio de los hábitos adquiridos en la lengua propia es situarse en un equivocado punto de vista. Ofrecen ejemplo reciente a este propósito las palabras de un profesor francés que advierte en la técnica del verso español cierta espontaneidad descuidada, junto a las manifestaciones de un crítico hispanoamericano en cuya opinión la versificación francesa se caracteriza por su pobreza rítmica. Ambas apreciaciones, aun cuando puedan parecer exactas dentro de la comparación en que cada una se funda, olvidan que se trata de modalidades métricas que, no obstante proceder de la misma fuente, cifran su esmero y perfección en valores distintos.

Varios puntos de la historia del verso español han sido motivo de controversia por causa del indicado desacuerdo. Aspectos importantes de la métrica de esta lengua han pasado desapercibidos o no han sido adecuadamente considerados por haberse producido fuera de las normas que han dominado como disciplina general en relación con estas materias. Ofrecer un resumen de los recursos y tendencias que se observan en el ejercicio del verso en cada uno de los períodos de la poesía española, señalando de la manera más objetiva posible las condiciones de cada forma en relación con las cualidades y circunstancias del idioma es el propósito del presente trabajo.

2. VERSO.—El examen de las manifestaciones del verso en el largo proceso que aquí se tiene en cuenta impide encerrar su concepto en una estrecha definición sometida a medida de sílabas, ajuste de acentos y correspondencia de rimas. Basta representarlo como serie de palabras cuya disposición produce un determinado

efecto rítmico. La base esencial del ritmo del verso son los apoyos del acento espiratorio. Otros factores fonéticos como el tono o la cantidad silábica no desempeñan papel constitutivo en la estructura del verso español. Los efectos fundados en la armonía de las vocales, en la aliteración de las consonantes o en las correlaciones, alternancias, paralelismos, antítesis y demás recursos de la colocación de los vocablos sólo se emplean con función ocasional y complementaria.

El verso determina su figura y sus límites mediante la combinación de sílabas, acentos y pausas. Los versos españoles con ritmo definido requieren cuatro o más sílabas. Los de dos o tres sílabas, en lo que se refiere al ritmo acentual, sólo poseen una individualidad aparente, sostenida por los que le preceden o siguen.¹ Los versos de uso más arraigado y consistente son los que mejor se acomodan por su extensión silábica al marco en que alternan los principales grupos fónicos de la prosa ordinaria.² La línea que separa el campo del verso del de la prosa se funda en la mayor o menor regularidad de los apoyos acentuales. El lenguaje adquiere forma versificada tan pronto como tales apoyos se organizan bajo proporciones semejantes de duración y sucesión.³

3. PERÍODO RÍTMICO.—La originaria y básica correspondencia entre poesía y canto muestra que cualquier verso simple, de unidad definida, posee además del acento final otro apoyo rítmico situado en una de sus primeras sílabas. La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último, constituye el período rítmico interior. Actúan como anacrusis las sílabas débiles anteriores al primer apoyo del

¹ La falta de individualidad propia de los versos de dos y tres sílabas fue advertida por A. Lista, *Ensayos literarios*, Sevilla, 1844, II, 10. No es convincente la inclusión del tetrasílabo en ese mismo caso, sostenida por Vicuña Cifuentes, *Estudios*, 89-96.

² Sobre la división fonológica de la frase española, véase Tomás Navarro, "El grupo fónico como unidad melódica", en *RFH*, 1939, I, 3-19, y *Manual de entonación*, Nueva York, 1946, págs. 37-59.

³ La percepción del verso es independiente del hecho de que éste se represente en una sola línea o dividido en fracciones o escrito a renglón seguido a modo de prosa. Tampoco la prosa cambia de carácter, aunque se imprima en líneas desiguales con apariencia de verso. No es función de la vista la discriminación entre verso y prosa, fundada esencialmente en la sensación de cualidades lingüísticas de orden fonético.

verso. El acento final es punto de partida del período de enlace, en el que se suman la última sílaba acentuada y las inacentuadas que la sigan, las sílabas de esta misma clase iniciales del verso inmediato y la pausa intermedia. En la sucesión de los versos, los períodos interiores y de enlace, marcados por la reaparición a intervalos semejantes de los apoyos del acento, se suceden regularmente a la manera de los compases de una composición musical.

Los apoyos rítmicos recaen de ordinario sobre sílabas prosódicamente acentuadas, pero no todo acento prosódico recibe apoyo rítmico ni el apoyo rítmico requiere siempre de manera indispensable el sostén del acento prosódico o etimológico. Los versos compuestos contienen un período interior en cada hemistiquio y un período de enlace entre estas mitades, semejante al que se produce entre un verso y otro. Contribuye la uniformidad silábica de los versos a la regularidad de sus períodos rítmicos, pero no es necesaria tal uniformidad para que los períodos resulten regulares y acompasados. Las desigualdades de los versos se equilibran en la proporción de sus períodos. La representación formal del verso resulta de sus componentes métricos y gramaticales; la función del período es esencialmente rítmica; de su composición y dimensiones depende que el movimiento del verso sea lento o rápido, grave o leve, sereno o turbado.

4. CLÁUSULA.—Dentro del período, las palabras se organizan ordinariamente en núcleos de dos o tres sílabas.⁴ En algunas ocasiones, el espacio correspondiente a la cláusula lo ocupa una sola sílaba y a veces, con menos frecuencia, cuatro sílabas. La mayor parte de los versos son de período binario, formado por dos cláusulas, una en el tiempo marcado o principal y otra en el tiempo débil o secundario. En ciertos tipos de versos, la organización de las cláusulas forma tres o cuatro tiempos en cada período. Siendo lo común que el acento, fuerte o débil, afecte de manera princi-

⁴ Nebrija designó la cláusula con el nombre clásico de *pie*, haciendo notar su carácter no cuantitativo sino acentual y anticipando la observación de que los tipos usados en castellano son sólo dos, uno bisflabo a modo de espondeo, cuya acentuación no especificó, y otro trisflabo dactílico, *Gram.* II, 5. Correas usó la misma denominación de *pie* y distinguió los tipos trocaico, dactílico y anfibráquico, advirtiendo que este último podía reducirse a yámbico, *Arte grande*, ed. Viñaza, 1903, pág. 268. El nombre de *cláusula* fue introducido por Bello, quien añadió el tipo anapéstico a la serie de *Correas*, *Métrica*, 271-276.

pal a la primera sílaba de cada cláusula, la forma de ésta corresponde generalmente a los tipos trocaico, óo, o dactílico, óoo. Por la forma de sus cláusulas, el período puede ser uniformemente trocaico, dactílico o mixto. En el conjunto de la versificación, los metros de período mixto son de uso más frecuente que los de período uniforme.

La medida del verso se cuenta desde su primera sílaba; la del período, desde su primer acento rítmico. Las cláusulas yámbicas, oó, anapésticas, ooó, y anfibráquicas, oóo, consideradas teóricamente en la representación gramatical del verso, carecen de papel efectivo en el ritmo oral. Un verso como «Acude, corre, vuela», que gramaticalmente se considera yámbico, pertenece rítmicamente al tipo trocaico, con la primera sílaba en anacrusis, o óo óo óo. El eneasílabo «Dancemos en tierra chilena», figura como anfibráquico en el plano gramatical y como dactílico con anacrusis en la realización fonética, o óoo óoo óo. Al decasílabo «Del salón en el ángulo oscuro», se le clasifica como anapéstico en términos gramaticales y como dactílico, con anacrusis de sus dos primeras sílabas, si se atiende al efecto de su percepción rítmica, oo óoo óoo óo.⁵

5. CANTIDAD.—La duración del período rítmico se reparte entre las cláusulas, y la de las cláusulas entre las sílabas. Individualmente consideradas, las sílabas presentan entre sí diferencias considerables. La duración de las cláusulas resulta en general más uniforme que la de las sílabas. Entre cláusulas del mismo tipo, la semejanza de duración es, por supuesto, mayor que entre las de tipo diferente. Unas y otras se ajustan al compás correspondiente, encuadradas en la aproximada regularidad cuantitativa de los períodos.

⁵ Desde el punto de vista prosódico se considera anapéstico el verso «En el nido desierto de mísera tórtola»; anfibráquico, «El nido desierto de mísera tórtola», y dactílico, «Nido desierto de mísera tórtola», Bello, *Métrica*, 277. Aunque voluntariamente se puedan distinguir los tres tipos indicados, el hecho es que en elocución espontánea y corriente su ritmo coincide en la misma forma dactílica, sin más diferencia que la de empezar el primero con dos sílabas en anacrusis, el segundo con una y el tercero sin ninguna. Sobre la tendencia del español al ritmo trocaico en la serie de sílabas neutras, presentó datos experimentales S. Gili Gaya, «Observaciones sobre el ritmo en la prosa española», en la revista *Madrid*, Barcelona, 1938, III, 59-63.

Sin relación de orden lingüístico con la naturaleza silábica, la cantidad continúa desempeñando papel esencial en el ritmo del verso. Los períodos con sus tiempos marcados y su duración semejante determinan el compás; la forma y disposición de las cláusulas especifica el movimiento del ritmo. Sílabas combinadas en cláusulas, cláusulas organizadas en períodos y períodos regularizados proporcionalmente por los apoyos del acento constituyen los elementos esenciales del ritmo del verso. El ejemplo siguiente presenta en centésimas de segundo las medidas correspondientes a las unidades indicadas, según una inscripción fonética del principio del romance del *Besamanos del Cid*:

	anacru- sis	tiempo marcado	tiempo débil	tiempo marcado	pausa
	Ca	bal ga	Die go	La	í nez
<i>sílabas</i>	18	30 20	23 15 18	25 27	(20)
<i>cláusulas</i>		50	56	52	
<i>período</i>		106			

	al buen	rey be	sar la	ma no	
<i>sílabas</i>	15 18	28 17	33 20	29 21	(50)
<i>cláusulas</i>	33	45	53	50	
<i>período</i>		98			

La duración de cada período fue un segundo aproximadamente y la de las cláusulas, la mitad. La suma del tiempo marcado, pausa y anacrusis del período de enlace, 105, equivale a la duración de los períodos ordinarios. En el primer período, las dos cláusulas, trocaica y dactílica, resultaron con duración semejante. La anacrusis consta de una sílaba en el primer verso y de dos en el segundo; en determinadas clases de versos reúne hasta tres sílabas; desaparece cuando el primer tiempo marcado se sitúa sobre la sílaba inicial. Tanto las diferencias de anacrusis como las de terminación, entre los versos llanos, agudos y esdrújulos, se compensan y equilibran en los períodos de enlace.⁶

⁶ Las sílabas no se ajustan a un orden cuantitativo regular ni las cláusulas son unidades de duración fija. El ritmo puede resultar de la repetición de una misma cláusula. Sílabas y cláusulas distintas sólo producen

6. CLASES DE VERSOS.—Por razón de su medida, los versos son *métricos* si se ajustan al mismo número de sílabas y *amétricos* si no se sujetan a esta igualdad. Sólo a los primeros les corresponde con propiedad el nombre de metros. A los versos amétricos se les suele llamar también asilábicos e irregulares. Son *monorrítmicos* los metros que mantienen una disposición invariable en la estructura de sus períodos y *polirrítmicos* los que dentro de la misma medida silábica presentan modificaciones en el orden y clase de las cláusulas que determinan tal estructura.

Entre los versos amétricos se da el nombre de *acentuales* a los que consisten en un número variable de cláusulas del mismo tipo rítmico; las diferencias de medida silábica no alteran en estos versos la uniformidad del ritmo. Son *libres* los versos amétricos que no obedecen ni a igualdad de número de sílabas ni a uniformidad de cláusulas; el verso libre pone a contribución de los efectos del ritmo elementos diversos, sin someterse inexcusablemente a la regulación del acento. Como modalidad semilibre cabe considerar el verso *fluctuante*, cuya ametría no excede de un margen relativamente limitado en torno a determinadas medidas con las cuales suele a veces coincidir.

Aun tratándose de los metros regulares, en ningún caso el verso puede ser representado sino como mero molde o patrón de figura esquemática. La forma material con que el poeta lo ejecuta y la interpretación con que el lector lo recoge son realizaciones del común prototipo a que cada uno lo refiere. En general las discrepancias de interpretación son escasas en los metros tradicionales y corrientes. Tales discrepancias aumentan a medida que el verso se aleja de los tipos conocidos y del campo en que ordinariamente se ejercita la percepción del ritmo. Es corriente en estos casos hallar diferencias en la lectura de los mismos versos aun entre personas de iguales circunstancias.

7. PAUSA Y CESURA.—La pausa propiamente métrica es la que ocurre en fin de verso y entre hemistiquios de versos compuestos. Rechaza la sinalefa y permite que versos y hemistiquios acaben con terminación llana, aguda o esdrújula. La pausa delimita versos y hemistiquios y nivela períodos interiores y de enlace.

un determinado compás bajo la análoga proporción de los períodos rítmicos. Una demostración más extensa puede verse en Tomás Navarro, "La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío", en *RFE*, 1922, IX, 1-29.

Puede consistir en una efectiva interrupción más o menos larga, según señale terminación de hemistiquio, verso, semiestrofa o estrofa, o bien puede reducirse a una simple depresión elocutiva en los puntos de división de tales unidades. Su presencia es en todo caso esencial como elemento determinativo de la extensión y unidad del verso.⁷

La cesura que algunos versos requieren o admiten en alguna parte de su período rítmico fue claramente definida por Bello como breve descanso que, a diferencia de la pausa, repugna el hiato y da lugar a la sinalefa. Otra diferencia consiste en que la cesura no admite adición ni supresión alguna que afecte al número de sílabas. Con frecuencia suele incurrirse en confusión atribuyendo a una y otra palabra el mismo sentido. La cesura supone en general un descanso más corto que el que generalmente corresponde a la pausa, pero en todo caso no es la duración lo que distingue a ambos conceptos, sino el valor que cada uno representa desde el punto de vista métrico.

8. RIMA.—Testimonios abundantes demuestran la existencia de la rima en canciones populares latinas. Aunque en la poesía culta el verso era ordinariamente suelto, los poetas latinos se servían en ocasiones de la rima con determinado propósito expresivo. La rima adquirió mayor desarrollo en los cantos civiles y religiosos del latín medieval. Las lenguas romances, desde el primer momento, adoptaron y generalizaron en su versificación la práctica de este recurso, base de una línea de armonía en que las palabras sitúan sus concordancias en una ordenada relación de tiempo.⁸

Los precedentes latinos ofrecen testimonios tanto de la rima consonante, en que coinciden todos los sonidos finales a partir de la última vocal acentuada, como de la rima asonante en que

⁷ La explicación de Bello sobre la diferencia entre pausa y cesura fue ampliada por Vicuña Cifuentes, *Estudios*, 79-86. Aunque elaborado sobre el endecasílabo inglés, contiene conclusiones de interés general el trabajo de Ada L. F. Snell, *Pause: A study of its nature and its rhythmical function in verse, especially blank verse*, Ann Arbor, 1918.

⁸ A. Bello, "Uso de la rima asonante en la poesía latina de la Edad Media y observaciones sobre su uso moderno", en *Repertorio Americano*, Londres, 1827, reimpresso en *Opúsculos literarios y críticos*, Santiago de Chile, 1883, págs. 227-238. Sobre el mismo asunto se encuentra información en Menéndez Pelayo, *Ant.* XI, 103-110.

sólo coinciden las vocales. En el arte trovadoresco, la rima consonante se convirtió en uno de los principales motivos de lucimiento de maestría técnica. La asonancia, menos estimada, fue quedando reducida en la mayor parte de los países a manifestaciones particulares de la versificación popular. Sin perder tal carácter, elevó su papel más que en ninguna otra lengua en ciertos géneros de la poesía española.

Al final de un período de excesivo artificio, Nebrija condenó la rima como obstáculo para la recta y natural expresión. Rengifo, más tarde, la defendió como requisito indispensable y Caramuel la elogió como uno de los principales méritos del verso. El hecho es que durante siglos ha venido ejerciendo un dominio general del que sólo la han apartado ocasionalmente las limitadas experiencias del verso suelto, las imitaciones de la métrica clásica y el moderno verso libre.⁹

9. ESTROFA.—El papel del verso como parte de la expresión rítmica del pensamiento se completa en la armonía de la estrofa. La estrofa en sus manifestaciones primarias respondía a las líneas del canto acomodado a las evoluciones y mudanzas simétricas de la danza. Sin duda contribuyó también en otro terreno a definir la estrofa el ejemplo de las correlaciones de secuencias y tropos de las melodías litúrgicas. La adopción de la rima proporcionó el elemento más fértil para la organización del verso en grupos sujetos a un orden metódico.¹⁰

Gran parte de los rasgos métricos que distinguen a cada período se fundan en el carácter de las estrofas. La poesía antigua, ordinariamente cantada, se sirvió de estrofas líricas y épicas bien

⁹ Las principales reglas de la rima, según la preceptiva tradicional, son: a) Una palabra no debe ser consonante de sí misma. b) Es débil o pobre la rima en que figura la misma palabra con acepciones distintas. c) Deben evitarse en fin de verso las palabras inacentuadas. d) La rima es tanto menos eficaz cuanto más obvia y fácil parece. e) No es costumbre emplear la misma rima en tres o más versos consecutivos. f) En la asonancia pueden alternar vocales y diptongos y asimismo palabras llanas y esdrújulas, pero no agudas y llanas. Sobre otros detalles, véase Bello, *Métrica*, 332-352.

¹⁰ La relación entre el canto litúrgico y la estrofa métrica ha sido estudiada por E. Spanke, "Über das Fortleben der Sequenzenform in den", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 1931.

ñola, de Juan Díaz Rengifo, Salamanca, 1592, el más famoso libro de métrica de su tiempo, así como al tratado poco posterior de Alfonso de Carvallo titulado *El cisne de Apolo*, Medina del Campo, 1602. Sobre el mismo fondo, el maestro Gonzalo de Correas fue el primero en observar especiales efectos del ritmo y en extender su atención a diversas manifestaciones de la versificación popular en su *Arte grande de la lengua castellana*, compuesto en 1626.

La enseñanza aristotélica, de sentido más crítico que preceptista, fue seguida por Francisco Salinas en diversas observaciones métricas incluidas en *De musica libri septem*, Salamanca, 1577; por Alonso López Pinciano, en su *Filosofía antigua poética*, Madrid, 1596, y por Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Murcia, 1617. Hombre de amplia y variada cultura, el obispo don Juan Caramuel realizó los estudios más eruditos sobre esta materia en su *Metramétrica*, Roma, 1663, y en su *Rhythmica*, Campania, 1665.

La poética, de Ignacio Luzán, Zaragoza, 1737, introdujo la teoría neoclásica de la métrica cuantitativa a la manera latina, teoría recibida con escaso interés entre sus contemporáneos, pero recogida con decisión posteriormente por José Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, 1826; por Mariano José Sicilia, *Lecciones de ortología y prosodia*, París, 1827-1828, y por Sinibaldo de Mas, *Sistema musical de la lengua castellana*, Barcelona, 1832.

Andrés Bello volvió a encauzar el estudio del verso por el recto camino del ritmo acentual con sus *Principios de ortología y métrica*, Santiago de Chile, 1835. En este mismo libro, el autor desarrolló el sistema de cláusulas prosódicas previsto por Nebrija y Correas. Después de algunas opiniones indecisas, como la de Alberto Lista, en *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, el papel básico del acento quedó definitivamente reconocido.

Milá y Fontanals dedicó a la versificación varios artículos y un breve tratado de *Arte métrica*, publicado en el *Diario de Barcelona*, 1855. Una clara revisión de cuestiones de prosodia y métrica realizó José Coll y Vehí en sus *Diálogos literarios*, Barcelona, 1866. Menéndez y Pelayo incluyó amplia y sustanciosa información sobre varios puntos de métrica histórica en los prólogos de su *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1890-1916. Eduardo Benot acumuló información más profusa que selecta en su

Prosodia castellana y versificación, Madrid, 1892. Sobre varios puntos de métrica es útil la consulta del libro de Felipe Robles Dégano, *Ortología clásica de la lengua castellana*, Madrid, 1905. Labor más ambiciosa que sólida fue la ejecutada por Mario Méndez Bejarano en *La ciencia del verso*, Madrid, 1907.

Los trabajos más modernos se refieren a temas especiales más que al conjunto de la materia. Sobresalen los publicados por Federico Hanssen sobre la versificación de las *Cantigas*, *Libro de Buen Amor*, *Conde Lucanor* y otros textos medievales, aparecidos en su mayor parte en los *Anales de la Universidad de Santiago de Chile*, entre 1896 y 1916. Para el conocimiento de la métrica primitiva son fundamentales los estudios de R. Menéndez Pidal en *Cantar de Mio Cid*, 1908; *Elena y María*, 1914; *Roncesvalles*, 1917; *Historia troyana*, 1934; *Poesía árabe y poesía europea*, 1938, y *Cantos románicos andalusíes*, 1951. A R. Foulché-Delbosc se debe un metódico análisis del arte mayor en el *Laberinto*, de Juan de Mena, 1902, y a John D. Fitz-Gerald, una escrupulosa monografía sobre la cuaderna vía en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, de Berceo, Nueva York, 1905.

Los estudios métricos de Bello fueron continuados por un escogido grupo de escritores chilenos en el que figuran Eduardo de la Barra, autor de *Estudios sobre versificación española*, Santiago de Chile, 1889; Julio Vicuña Cifuentes, acertado comentador de diversos problemas en *Estudios de métrica española*, Santiago, 1929, y Julio Saavedra Molina, elaborador de extensos y documentados trabajos sobre *Los hexámetros castellanos*, Santiago, 1935; *El octosílabo castellano*, Santiago, 1945; *El verso de arte mayor*, Santiago, 1946, y *Tres grandes metros: el eneasílabo, el tredecasílabo y el endecasílabo*, Santiago, 1946.

Varios escritores modernistas dedicaron a la teoría del verso tratados y comentarios, entre los que se distinguen las *Notas de versificación*, incluidas por M. González Prada en su libro *Exóticas*, Lima, 1911, y *Leyes de la versificación española*, de R. Jaimes Freyre, Tucumán, 1912. Los elementos que ambos autores consideran como unidades rítmicas tienen por base las cláusulas desarrolladas con mayor amplitud y libertad. El ensayo de Bello desarrollado con mayor amplitud y libertad. El ensayo de Carlos Vaz Ferreira «Sobre la percepción métrica,» publicado en 1905 en el libro *Ideas y observaciones* y como volumen independiente en Barcelona, 1920, es una fina ilustración del factor psicológico en la interpretación de las formas del verso.

Obra reveladora y sugestiva es la de P. Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía española*, Madrid, 1920, a la cual se aludirá con frecuencia en estas páginas. Notable es asimismo la labor realizada por S. Griswold Morley en sus numerosos artículos sobre el uso de las estrofas en el teatro clásico y especialmente en su importante obra, en colaboración con Courtney Bruerton, *The chronology of Lope de Vega's Comedias*, Nueva York, 1940. Ofrece extensa información sobre preceptiva antigua la obra de E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, 1949. El denso estudio de Pierre Le Gentil sobre la métrica del siglo xv, en *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Vol. II: *Les formes*, Rennes, 1953, adolece del empeño de defender a todo trance la regularidad silábica y la influencia francesa. Util monografía, sobre todo por su amplia información acerca del verso de arte mayor, son los *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana*, de Joaquín Balaguer, Madrid, 1954.

En diversas revistas figuran trabajos sobre versificación española, entre cuyos autores se destacan Hills, Lang, Espinosa, Keniston, Aubrun, Jörder y otros hispanistas. Se hará referencia a sus artículos en los lugares oportunos. La reseña de estudios de métrica dada por el Conde de la Viñaza en su *Biblioteca histórica de la filología española*, Madrid, 1893, se completa con las notas críticas de Stengel en *Grundriss der romanischen Philologie*, de Gröber, y en *Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie*, Munich, 1890-1910. Presta servicio práctico la *Bibliografía de la versificación española*, de Dorothy Clotelle Clarke, Berkeley, 1937. La autora ha publicado además varios artículos y notas sobre puntos particulares de métrica de diversos períodos y *A chronological sketch of Castilian Versification*, Berkeley, 1952.

12. ABREVIATURAS.—Sólo se indican aquí las abreviaturas de las obras cuya mención se repite en diversos capítulos. Las de las publicaciones concernientes a períodos especiales se identifican por las referencias que les preceden en las primeras notas de los capítulos respectivos:

AUCh. *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile.

BAAL. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires.

- Bello, *Métrica*. Andrés Bello, *Principios de ortología y métrica de la lengua castellana*, Madrid, 1890.
- BHi. *Bulletin Hispanique*, Burdeos.
- Henríquez Ureña, *Versificación*. Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, 2.^a ed. Madrid, 1933.
- HMPidal. *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925.
- HR. *Hispanic Review*, Filadelfia.
- Menéndez Pelayo, *Ant.* M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1890-1916.
- NRFH. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México.
- Onís, *Ant.* Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, 1934.
- Oyuela, *Ant.* Calixto Oyuela, *Antología poética hispanoamericana*, Buenos Aires, 1919-1920.
- PMLA. *Publications of the Modern Language Association of America*, Baltimore.
- RFE. *Revista de Filología Española*, Madrid.
- RFH. *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires.
- RHi. *Revue Hispanique*, París-Nueva York.
- Repert. *Repertorio de versos*. Núm. 503 de la presente obra.
- Rivad. Manuel Rivadeneyra, *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid.
- Ro. *Romania*, París.
- RomPh. *Romance Philology*, Berkeley, California.
- RR. *The Romanic Review*, Nueva York.
- Vicuña Cifuentes, *Estudios*. Julio Vicuña Cifuentes, *Estudios de métrica española*, Santiago de Chile, 1929.

JUGLARIA

13. JUGLARES.—En los primeros siglos de la Edad Media debieron existir influencias mutuas, especialmente en lo que se refiere a la lírica popular, entre los varios pueblos que convivían en la península Ibérica. Desde el siglo XII en adelante, numerosos documentos aluden a juglares naturales de Castilla, los cuales alternaban en su propia tierra con los forasteros venidos de otras procedencias. Es posible que algunos de aquéllos supieran versificar en gallego, según era corriente en la lírica trovadoresca de aquel tiempo. Se comprende en todo caso que en las canciones destinadas a la población común de sus propios convecinos la lengua en que ejercerían su profesión sería el castellano.¹

Las noticias más abundantes sobre estos artistas populares corresponden a la primera mitad del siglo XIV, época en que la juglaría alcanzó en Castilla su mayor desarrollo. Los grandes señores tenían juglares a su servicio, de los cuales solían hacerse acompañar en sus viajes y jornadas. Los juglares solazaban a los soldados en las campañas militares e intervenían en las fiestas públicas y privadas. El *Fuero de Madrid*, de 1202, disponía que al cetrero (cetra-cítara), no se le pagase más de lo convenido, aunque el aplauso de la gente lo solicitase diciendo: «Más le demos.»

Sobresale en este período la figura del Arcipreste de Hita, cuyo *Libro de Buen Amor*, con sus cantigas devotas y sus trovas caurras, de escolares y de ciegos y con su habitual mezcla de elementos cultos y populares, es considerado como el monumento más importante de la lírica juglaresca en los países románicos. El mismo Arcipreste declara que no cabrían en diez pliegos las coplas que salieron de su mano para ser utilizadas por cantadoras cris-

¹ Un cuadro general de la vida juglaresca, seguido de capítulos especiales sobre los cantores de poesía lírica, gestas y romances, de donde proceden estos datos, se halla en el libro de R. Menéndez Pidal *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924.

tianas, judías y moras y por diversas clases de gentes pedigüeñas y andariegas.

En la segunda mitad del siglo XIV componía canciones de juglaría don Pedro de Mendoza, abuelo del Marqués de Santillana; se ejercitaban en el mismo arte varios poetas de la corte de Pedro el Cruel y empezaban a darse a conocer autores como Alfonso Álvarez de Villasandino y Garcí Ferrández de Jerena, quienes en gran parte de sus composiciones y en sus propias costumbres continuaron la tradición juglaresca hasta muy entrado el siguiente siglo.

14. ZÉJEL.—Un poeta hispanomusulmán, Mucáddam ben Muafa, nacido en Cabra (Córdoba) a mediados del siglo IX y fallecido hacia 920, fue inventor del *zéjel*, una de las estrofas más antiguas y famosas de la métrica española. Constaba de un breve estribillo inicial, de un terceto monorrímo que constituía la *mudanza*, cuyo consonante cambiaba en cada estrofa, y de un verso final llamado *vuelta*, el cual recogía la misma rima del estribillo y servía para hacer recordar y repetir esta primera parte de la canción. Al lado del árabe corriente, Mucáddam solía mezclar en las poesías en que empleaba tal estrofa el romance hablado por los mozárabes andaluces. Dentro del nombre general de *muwaxahas* con que las referidas composiciones eran designadas, se empleaba la denominación de *zéjel*, equivalente en árabe a *bailada*, para distinguir la *muwaxaha* compuesta con menor sujeción a la métrica del árabe clásico y con especial influencia del dialecto mozárabe.

Aunque no se conserva ningún *zéjel* de Mucáddam, su invención quedó registrada en los escritos de Aben Bassam de Santarem, 1109, y de Aben Jaldún de Túnez, 1322-1406. Adoptaron y continuaron el *zéjel* en los siglos X y XI Aben Abd-el-Rabihi de Córdoba, contemporáneo de Mucáddam; Al-Ramalí, poeta de la corte de Almanzor, muerto en 1022; Ubada ben Ma Al-Samá, sevillano muerto hacia 1080, y Aben Guzmán de Córdoba, trovador ambulante por varias ciudades hispanomusulmanas desde fines del siglo XI hasta su muerte en 1160. Numerosos poetas continuaron el cultivo del *zéjel* en los siglos siguientes en Andalucía y en los pueblos árabes del Mediterráneo. El filósofo y poeta Aben Hazán de Córdoba, fallecido en 1063, recogió diversas noticias en que se elogiaba a los andaluces por una invención tan apreciada y repetida entre las gentes de Oriente. El escritor Aben

Said, muerto en 1274, decía que los *zéjeles* de Aben Guzmán se recordaban y cantaban en Bagdad acaso más que en las ciudades andaluzas. La tradición de tal forma métrica continúa aún viva en los países árabes; su origen español se recuerda en el nombre de *canto granadino* con que es conocida en Túnez.²

En su forma más corriente el esquema del *zéjel* era aa:bbba. Desde antiguo admitía determinadas variantes: a) el estribillo podía reducirse a un solo verso o constar de más de dos; b) el último verso del estribillo y el de la vuelta eran a veces más cortos que los demás; c) la *mudanza* sumaba en algunos casos cuatro o cinco versos monorrímos en vez de tres; d) los versos de la *mudanza* llevaban a veces rimas interiores; e) la *vuelta* podía consistir en dos o tres versos. Existen además ejemplos antiguos de *zéjeles* árabes, persas y hebreos sin estribillo, los cuales fueron compuestos probablemente para ser recitados o cantados a una sola voz, con omisión del coro que de ordinario tenía a su cargo la repetición de esta parte de la estrofa después de que el solista decía el verso de vuelta.

La gran cantidad de composiciones en forma de *zéjel* que figuran en los cancioneros gallegoportugueses y en las *Cantigas* de Alfonso el Sabio revelan hasta qué punto este tipo de canción debió ser abundante en España durante el siglo XIII. Más adelante, en el *Libro de Buen Amor*, el *zéjel* aparece bajo dos distintos grados de elaboración. La forma primitiva, aa:bbba, está representada en el libro del Arcipreste por la cantiga de gozos, «O, María, luz del día», 20-32; por la trova cazurra, «Mis ojos no verán luz», 115-120, y por las dos cantigas de escolares, «Señores, dat al escolar», 1650-1655, y «Señores, vos dat a nos», 1656-1660. Las cuatro canciones están compuestas en octosílabos fluctuantes; el estribillo de la primera, con rimas internas, se suele representar en cuatro versos cortos en lugar de los dos octosílabos. Una forma más compleja es la que ofrecen las dos cantigas de la Pasión, «Omíllome, Reyna, madre del Salvador», 1046-1058,

² Las noticias relativas a la invención de Mucáddam de Cabra fueron dadas a conocer por Julián Ribera en su discurso sobre el *Cancionero de Aben Guzmán*, Madrid, 1912, reeditado en 1921 y 1928. El texto y traducción de este cancionero fueron publicados por A. R. Nykl, Madrid, 1933. R. Menéndez Pidal presentó en conjunto la historia del *zéjel* y discutió las objeciones respecto a su origen hispanoárabe en «Poesía árabe y poesía europea», *BHi*, 1938, XL, 337-423, reeditado y reelaborado en Colección Austral, Buenos Aires, 1943.

y «Los que la ley de Christus avemos a guardar», 1059-1066. Ambas son zéjeles en versos compuestos, AA:BBBA. El verso de la primera, a base de hemistiquios hexasílabos fluctuantes, ha sido considerado como precedente del arte mayor; el de la segunda, constituido casi uniformemente por hemistiquios heptasílabos, se interpreta como alejandrino. Una y otra cantiga ofrecen la particularidad de enlazar sus versos con dobles rimas, interiores y finales, con excepción del verso de vuelta: ab ab: cd cd cd eb.

No podía el zéjel dejar de ser notado por los trovadores provenzales que en los siglos XI y XII cruzaban la frontera española atraídos por las peregrinaciones a Santiago y por la vida militar y cortesana de los reinos de León, Castilla y Aragón. Entre los primeros en adoptar tal forma métrica figuraron Guillaume IX de Aquitania, 1071-1137, y su compatriota Marcabré, cuyas poesías se fechan entre 1129 y 1150. Caballeros franceses que venían a participar en las empresas de la Reconquista solían volver a su país con cautivos musulmanes, cuyos cantos, como ha señalado Menéndez Pidal, a quien se sigue en este resumen, llevaron probablemente el ejemplo del zéjel al sur de Francia aun antes de que lo recogieran y practicasen Guillaume IX y Marcabré. Con su florecimiento en el siglo XIII, la citada estrofa ensanchó su expansión al servir de modelo al virelai francés y a la lauda italiana.

Las circunstancias de su propia forma métrica favorecían sin duda la acogida de tal canción en la lírica de los países de esta parte de Europa. La versificación románica había conocido la estrofa de tres versos monorrimos, semejante a la mudanza del zéjel. En ocasiones, a estos versos se les agregaba un estribillo suelto que se repetía después de cada terceto. Se ha supuesto que Mucáddam de Cabra pudo fundar su invención sobre estos precedentes, de los cuales le ofrecería ejemplos la tradición hispano-romana de los mozárabes andaluces. Su iniciativa consistió en introducir el valioso complemento del verso de vuelta que vino, de una parte, a servir de eje a la unidad de la estrofa y, de otra, a enlazar con la sostenida uniformidad de su rima todas las coplas de la composición.

Se admite de manera general la coincidencia entre los rasgos esenciales del zéjel y los del virelai. No se puede negar que el primero contaba con una historia de tres siglos antes de que el

segundo se diera a conocer. Es sabida la activa comunicación que existía en aquel tiempo entre España y Francia. Parece natural que la forma del zéjel, recogida por los más antiguos trovadores provenzales, fuera a parar a manos de otros poetas más allá de la Provenza. Son varios, sin embargo, los romanistas que prefieren explicar la forma del virelai suponiendo que dentro del campo románico, por posibles transformaciones de otras estrofas, pudo llegarse independientemente a la misma invención que Mucáddam había realizado. Muchas sugerencias ofrecen sin duda los recursos del antiguo canto litúrgico; cada autor propone una hipótesis distinta. Lo cierto es, en todo caso, que el zéjel era conocido en España, en otros países mediterráneos y hasta en Provenza con mucha anticipación a los supuestos efectos métricos en que tales hipótesis se apoyan.³

15. JARCHYA.—Otras poesías en árabe o hebreo, llamadas también muwaxahas, terminaban en una cancioncilla mozárabe que recibía el nombre de *jarchya*, de significación equivalente a la de la finida de los decires trovadorescos. Las *jarchyas* hasta ahora publicadas corresponden en su mayor parte a los siglos XI y XII. Como sencillas composiciones líricas puestas en labios de doncellas enamoradas, constituyen una clara anticipación de las canciones de amigo, abundantes en la poesía gallegoportuguesa de los dos siglos siguientes.⁴

³ La polémica sobre el origen de la forma métrica del zéjel y el virelai, con extensa reseña de los argumentos opuestos entre la tesis árabe y la tesis litúrgica y con defensa de la filiación independiente de ambas canciones ha sido reseñada por Pierre Le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, París, 1954.

⁴ El estudio de las *jarchyas*, aludidas por Menéndez Pelayo, fue iniciado por J. M. Millás y Vallicrosa, "Sobre los más antiguos versos fueron publicadas por S. M. Stern, "Les vers finaux en espagnol dans les muwashahs hispano-hébraïques", en *Al-Andalus*, 1948, XIII, 299-346. La presentación de este descubrimiento a los romanistas fue hecha por Dámaso Alonso, "Cancioncillas de amigo mozárabes", en *RFE*, 1949, XXXIII, 297-349. El interés filológico y literario de las *jarchyas* fue comentado por R. Menéndez Pidal, "Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar", en *BAE*, 1951, XXXI, 187-270. Aumentó el volumen y trascendencia de estos materiales con las adiciones de E. García Gómez, "Veinticuatro *jarchyas* romances", en *Al-Andalus*, 1952, XVII, 57-127.

La lectura de las jarchyas, escritas en caracteres árabes o hebreos sin símbolos correspondientes a las vocales, se presta a diferencias de interpretación que pueden afectar a detalles de su lenguaje y métrica, pero no a la forma y sentido de sus rasgos esenciales. La forma métrica de estas composiciones, más variable que la del zéjel, aparece en cierta relación con la de la última estrofa de las respectivas muwaxahas. También esta circunstancia la asemeja a la finida, formada en general por una estrofa que se enlaza por la rima con la composición a que se refiere.

En las jarchyas hispanoárabes es rasgo general la regularidad de la rima consonante y de la medida silábica de los versos. Las hispanohebreas muestran carácter más popular en la libertad de sus medidas y en el predominio de la asonancia. En unas y otras el verso más frecuente es el de ocho sílabas, el cual, combinado con el de tres, compone la jarchya hispanohebraica núm. 5, de Judá Leví, 1075-1140?, registrada también en la serie hispanoárabe con el núm. XIII:

Vénid la pasca, ay, aún
sin ellu,
laçrando meu corayún
por ellu.⁵

Se supone que gran parte de las jarchyas debieron ser primitivas cancioncillas tradicionales, recogidas como tema o complemento lírico de las composiciones de que forman parte. Algunas aparecen como simples pareados o tercetos, análogos a los estribillos de los zéjeles y villancicos:

¿Qué faré yo o qué será de mibi?
Habibi,
non te tolgas de mibi.⁶

La jarchya hispanohebraica núm. 4 muestra en la disposición de sus cuatro octosílabos, con asonancia en los pares, la remota anti-

⁵ "Viene la pasqua, ay, aún / sin él, / lacerando mi corazón / por él." Hispanohebraica, 5. Las traducciones, en este caso y en los siguientes, son las que da Dámaso Alonso en el artículo citado en la nota anterior.

⁶ "¿Qué haré yo o qué será de mí? / Amigo, / no te apartes de mí." Hispanohebraica, 16.

güedad de la quarteta popular, de cuya existencia, hasta el descubrimiento de estas poesías, no se tenían testimonios anteriores al siglo xv.

Garid vos, ay yermanelas,
¿Com' contener e meu mali?
Sin el habib no vivreyu
ed volarei demandari.⁷

La misma forma de la quarteta aparece en versos de seis sílabas en la jarchya hispanoárabe núm. VI. Otra de las hispanohebreas, núm. 9, de Judá Leví, autor de once de estas canciones, presenta la forma de serventesio o redondilla de rimas cruzadas, en versos de nueve sílabas:

Vayse meu coraçón de mib;
ya, Rab, si se me tornarad.
Tan mal meu doler le-l-habib.
Enfermo yed. ¿Cuándo sanarad?⁸

Varias jarchyas hacen reconocer el modelo de la seguidilla en sus modalidades antiguas de versos impares fluctuantes y pares de cinco o seis sílabas, modalidades con que tal estrofa había de persistir hasta hoy en la lírica popular:

Vayades ad Isbilya
fy zayy tayir,
ca veré a engannos
de Ibn Muhayir.⁹

Gar ¿qué farayu?
¿Cómo vivrayu?
Este al-habib espero;
por él morrayu.¹⁰

⁷ "Decidme, hermanitas, / ¿cómo contener mi mal? / Sin mi amigo no viviré / y volaré a buscarlo." Hispanohebraica, 4.

⁸ "Mi corazón se me va de mí. / Oh, Dios, ¿acaso se me tornará? / Tan malo mi dolor por el amado. / Enfermo está. ¿Cuándo sanará?" Hispanohebraica, 9.

⁹ "Vayáis a Sevilla / en traje de mercader, / pues veré los engaños / de Aben Muhayir." Hispanohebraica, 13.

¹⁰ "Dime, ¿qué haré? / ¿Cómo viviré? / Este amigo espero; / por él moriré." Hispanohebraica, 15.

El corte de la seguidilla aparece igualmente en la jarchya compuesta por Judá Leví para festejar la visita a Guadalajara de Mio Cidiello:

Des cuand mio Cidiello viénid,
tan buona albishara,
com rayo de sol éxid
en Wadalachyara.¹¹

La jarchya hispanoárabe núm. XIV presenta la variedad de seguidilla inversa en que los versos impares son de cinco sílabas y los pares de siete, variedad poco frecuente de la que vuelven a encontrarse ejemplos en fechas muy posteriores:

Mamma ¡ayy habibi!
So l'yummella saqrellah
el collo albo
e boquilla hamrella.¹²

16. VERSO ÉPICO.—El *Cantar de Mio Cid*, compuesto hacia 1140, consta de 3.735 versos cuya extensión oscila entre 10 y 20 sílabas, siendo los más abundantes los de 14, 15 y 13. Los versos se dividen en hemistiquios. Los hemistiquios más frecuentes son los de 7, 8 y 6 sílabas. Entre sus combinaciones figuran en primer lugar las de 7-7, 7-8 y 6-7. La versificación de *Roncesvalles* es semejante a la del *Mio Cid*. En los fragmentos identificados de los *Infantes de Lara* y en las *Mocedades de Rodrigo*, los hemistiquios, dentro de su ordinaria desigualdad, tienden a acomodarse más ostensiblemente a la medida octosilábica.¹³

¹¹ "Cuando mi Cidiello viene, / oh, qué buenas albricias, / como rayo del sol sale / en Guadalajara." Hispanohebraica, 3. Mfo. Cidiello alude a Josef ben Ferrusiel, médico y ministro de Alfonso VI entre 1091 y 1095, según R. Menéndez Pidal, *BAE*, XXXI, 200.

¹² "Madre, qué amigo. / Bajo la guedejuela rubita, / el cuello blanco / y la boquita rojuela." Hispanoárabe, XIV.

¹³ Los estudios más importantes sobre la versificación de los cantares de gesta castellanos son los de R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid*, Madrid, 1908, I, 76-124; segunda edición, Madrid, 1944, I, 76-136, y "Roncesvalles", en *RFE*, 1917, IV, 123-138. Confirma las conclusiones de Menéndez Pidal el minucioso estudio de J. Horrent sobre *Roncesvalles*, París, 1951, págs. 66-86.

No hay estrofas definidas en el *Cantar de Mio Cid* ni en los demás poemas de esta clase. Los versos se agrupan en series de diferente extensión bajo rimas asonantadas. Predominan en el *Mio Cid* las rimas llanas á-o, á-a, y las agudas -á, -ó. En ocasiones la rima aguda añade al fin del verso una *e* paragógica que al parecer servía de complemento a la terminación del período melódico con que estos poemas se cantaban: *logare, farade, allae, maes*, etc.

Las series asonantadas más largas, hasta de cien versos en el *Mio Cid*, ocurren en las partes más propiamente narrativas. Las series más breves, a veces de 3 ó 4 versos, se dan en los pasajes más dramáticos y movidos. La parte del poema relativa al destierro del héroe es la menos extensa y la de mayor variedad de asonancias. Suele haber cambio de rima al empezar o terminar un parlamento, al variar la persona a quien el discurso va dirigido, al pasar la palabra de un individuo a otro, y, por último, cuando dentro del relato se produce alguna transición de tono o escena.

De ordinario las frases y los versos se corresponden entre sí. La combinación más corriente es aquella en que los elementos de la frase se acomodan a los hemistiquios de un solo verso. Otras veces comprenden cuatro o seis versos. Son escasas las que constan de un número impar de tres o cinco. Se refleja en el orden gramatical tanto como en la métrica el carácter binario del compás que el poeta debió tener presente en la composición de su obra. No ocurren casos de encabalgamiento. La libertad de medida permitía que cada verso pudiera coordinar su extensión con su unidad sintáctica.

Los cantares de gesta franceses se escribieron en versos ordinariamente regulares de once o catorce sílabas. Bajo varios aspectos estos poemas influyeron en los españoles. Sin embargo, la forma métrica, que podría haber sido uno de los testimonios más significativos de tal influencia, es precisamente la discrepancia más irreductible entre unos y otros textos. Dando por sentado que la versificación necesita responder al principio de la regularidad silábica, se ha recurrido a diversas conjeturas para explicar la desigualdad métrica de la épica castellana. Con referencia especialmente al *Cantar de Mio Cid*, se ha supuesto, entre otras hipótesis, que sus versos son producto de una deformada adaptación de metros germánicos, que están inexpertamente construidos a base del alejandrino francés, que resultaron de una mezcla

del alejandrino y del endecasílabo de esa misma procedencia y, en fin, que son simple representación imperfecta del metro básico de hemistiquios octosílabos.¹⁴

Se reconoce de manera general que el autor procedió con seguridad y destreza en la elaboración de su relato y en el desarrollo de sus episodios. No es de creer que le hubiera faltado la sencilla habilidad de contar las sílabas del verso si hubiera querido seguir esta norma. Tampoco es probable que en la transmisión oral o escrita del poema se cometieran alteraciones más numerosas ni de mayor importancia que las que se producían en casos análogos en cualquier otra lengua. La uniformidad del estilo y la reaparición de pasajes gemelos en distintos lugares de la obra indican que, aparte de detalles menores, la forma que los versos presentan es la que el poeta les dio.

Milá y Fontanals advirtió la necesidad de admitir y respetar la versificación del *Mío Cid* tal como el manuscrito de Per Abbat la presenta. Menéndez Pidal demostró con plena evidencia el acierto de tal criterio. Después de los estudios de Menéndez Pidal, la ametría del verso épico castellano quedó generalmente reconocida. Extendiendo el asunto a otras obras de distintas fechas, Henríquez Ureña hizo notar que la versificación amétrica constituye una manera tradicional practicada permanentemente, al lado de la versificación regular, en todos los períodos de la poesía española.

Las medidas de siete, ocho y seis sílabas, predominantes en los hemistiquios del *Mío Cid*, coinciden con las de los grupos fónicos más frecuentes en la prosa castellana. Se comprende que un verso narrativo de extensión fluctuante se apoyara en las mis-

¹⁴ El ensayo más reciente de interpretación isosilábica de la versificación de los cantares de gesta castellanos ha sido realizado por Charles V. Aubrun, "La métrique de *Mío Cid* est régulière", en *BHi*, 1947, XLIX, 332-372, y "De la mesure des vers anisosyllabiques médiévaux: *Le Cantar de Roncesvalles*", en *BHi*, 1951, LIII, 351-374. El autor trata de reducir los versos de *Mío Cid* y de *Roncesvalles* a tres solos tipos: endecasílabo, alejandrino y tetradecasílabo de 6-8. Son discutibles sus correcciones de los textos por adición o supresión de palabras; no es admisible su recurso de eliminar a conveniencia la *e* inacentuada suponiéndola borrosa o apagada como en francés: l(e)valdas, albor(e)s, corr(e)di-zas; el ritmo yámbico que atribuye a los tres tipos indicados está en contradicción con la experiencia general de la métrica española y especialmente con el testimonio de la versificación popular.

mas medidas que sirven de base al ritmo del idioma. Considerando la relación entre tales hemistiquios, se ha observado que a partir del de siete sílabas la proporción de los demás disminuye alternativamente en el orden de conjunto de las medidas superiores e inferiores: 7, 8, 6, 9, 5, 10, etc. El hecho no representa un rasgo especial de la versificación de *Mío Cid* ni de los demás textos amétricos; se observa de manera análoga entre los grupos fónicos de la prosa y en otros fenómenos de manifestaciones oscilantes.¹⁵

17. ESTRUCTURA RÍTMICA.—La base prosódica de las palabras se ha mantenido firmemente desde el principio de la lengua. Ningún indicio hace presumir que el movimiento acentual fundado en la sucesión de grupos silábicos dependientes de los apoyos de intensidad se manifestara en el castellano del siglo XII de manera distinta que en la lengua actual. Es de creer que una recitación del *Mío Cid*, no influida por la preocupación del recuento de sílabas, sino guiada sencillamente por el equilibrio de los acentos del verso, debe evocar una imagen rítmica semejante a la que produciría en la fecha en que el poema fue compuesto. Sus versos se organizan en cláusulas y períodos rítmicos, como muestran las medidas cuantitativas correspondientes al principio de la obra:

¹⁵ La proporción de frecuencia de los grupos fónicos en los textos en prosa, contados por el número de sílabas, desciende progresivamente en el siguiente orden en español: 7, 8, 9, 6, 10, 5, 11, 4, 12; en italiano: 6, 7, 5, 8, 4, 9, 3, 10; en inglés: 7, 6, 5, 8, 4, 9, 3, 10. Más datos en Tomás Navarro, "El grupo fónico como unidad melódica", en *RFH*, 1939, 1, 3-19. En análogo orden alterno disminuye la proporción de medidas de la talla de cien mil reclutas, representada en pulgadas: 68, 69, 67, 70, 66, 71, 65, 72, 64, 73, 63, 74, según la información estadística de "An analysis of reports of physical examination", en *Medical Statistics Bulletin*, Washington D. C., 1943, núm. 2, tablas 7 y 8. Se trata por lo visto de una especie de ley pendular y mecánica de cualquier fenómeno oscilante regido por la tendencia a un determinado centro, como indiqué en *Estudios de fonología española*, Syracuse, N. Y., 1946, págs. 95-96.

De	los	so	o	jos	tan	fuer	te	mien	tre	llo	ran	do		
20	28	38	30	20	(18)	22	30	14	28	18	16	32	22	(20)
48			50		40		44			62		54		40
86			90			106				94				

tor	na	ba	la	ca	be	ca	e	es	ta	ba	los	ca	tan	do	
20	30	16	20	18	35	18	(22)	18	25	16	25	17	36	30	(45)
46			38		53		40		41		42		66		45
84			93			83				111					

Vi	o	puer	ta	sa	bier	tas	e	u	gos	sin	ca	ña	dos		
23	12	39	20	14	36	25	(22)	10	25	30	25	15	30	28	(28)
35		64		61		32		55			40		58		46
99		93			95				94						

al	cán	da	ras	va	zí	as	sin	pie	lles	e	sin	man	tos		
18	32	17	26	19	30	25	(15)	22	28	25	12	19	37	32	(35)
49		45		55		37		53			31		69		35
94		92			84				104						

e	sin	fal	co	nes	e	sin	ad	to	res	mu	da	dos				
16	30	35	32	27	(30)	14	26	20	23	20	13	30	32	(45)		
46		35		59		30			60			56		62		45
81		89			106				107							

El número de sílabas de los hemistiquios ha sido en el primer verso 5-8; en los tres siguientes, 7-7, y en el quinto, 5-8. La duración silábica presenta gran variedad, desde 10 a 38 c. s. Las sílabas correspondientes a los apoyos rítmicos aparecen en general por encima de 20, con un promedio de 29. Las inacentuadas figuran en muchos casos con medidas comprendidas entre 10 y 20, pero otras veces superan estas cifras mostrando un promedio de 20. Las sílabas se agrupan en cláusulas de una, dos o tres unidades. Figuran en gran mayoría las bisílabas trocaicas. En conjunto, la extensión de las cláusulas se mueve entre 31 y 69 c. s. Las correspondientes a los tiempos marcados presentan una du-

ración media de 57,6; el promedio de las que representan los tiempos secundarios es 42,1. Las diferencias de las sílabas entre sí, del mismo modo que las de las cláusulas, se nivelan en la aproximada uniformidad de los períodos, los cuales ofrecen como duración media 93,4, con pequeñas desviaciones respecto a esta base.

La desigualdad de número de sílabas entre unos versos y otros no fue obstáculo para la acompasada marcha de la recitación. Períodos de tres, cuatro o cinco sílabas resultaron con duración equivalente bajo la equilibrada regularidad de los tiempos marcados. Leídos de este modo, los versos registrados, a juicio de las personas presentes, sonaron con notoria armonía y con grave y entonada dignidad. La experiencia fue repetida sobre otros varios pasajes con los mismos resultados: a) dos tiempos marcados en cada hemistiquio; b) períodos de duración análoga, aunque de distinto número de sílabas; c) pausas entre los hemistiquios y entre los versos, más breves las primeras que las segundas; d) período de enlace de hemistiquios y de versos, de extensión semejante a la de los períodos ordinarios. La mayor o menor rapidez de la lectura afecta al valor de las cifras, pero no altera sus proporciones.¹⁶

¹⁶ Contando los dos tiempos marcados y el tiempo débil intermedio, Delius estuvo en lo cierto al advertir tres acentos en cada hemistiquio del *Mio Cid* (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 1851, VIII, 434). La opinión de Delius ha sido renovada por E. Gamillscheg, "Zur kritik des *Cantar de Mio Cid*", en *ZRPh*, 1921, XLI, 57-69, y por J. Horrent, *Roncesvalles*, París, 1951, pág. 84. Es también exacto decir que los acentos de cada hemistiquio son sólo dos, atendiendo únicamente a los tiempos marcados, opinión representada por G. J. Geers, "Algo sobre versificación española", en *Neophilologus*, 1930, XV, 178-183. La realidad es la misma si se consideran los ocho acentos del conjunto del verso, cuatro en cada hemistiquio, incluyendo tiempos marcados, tiempos débiles y apoyos mudos, según el criterio de William E. Leonard, "La métrica del *Cid*", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1928, 1930 y 1931, y "The recovery of the metre of the *Cid*", en *PMLA*, 1931, XLVI, 289-306. La base regular en la actual conciencia de la lengua consiste en todo caso en la equivalencia temporal de los períodos rítmicos, a la cual se subordinan los apoyos acentuales, sin que éstos por sí mismos muestren individualidad definida que pueda ser indicio del superestrato gótico supuesto por Robert A. Hall, Jr. en "Old Spanish Stress-Timed verse and Germanic Superstratum", *Rom Phil.*, 1965, XIX, 227-234.

18. VERSO LÍRICO.—Se incluye bajo este título la versificación amétrica de los poemas breves del siglo XIII: *Razón de amor*, *Santa María Egipciaca*, *Elena y María*, etc. En los dos primeros, los versos fluctúan entre 6 y 16 sílabas, con principal representación del de 9. En *Elena y María*, la fluctuación recorre todos los grados entre 5 y 15 sílabas con marcada superioridad del de 8.

Qui	tris	te	tie	ne	su	co	ra	gón		
15	23	13	30	16	20	13	11	35	(22)	
51			46		44		35 71			
90					106					

ben	ga	o	yr	es	ta	ra	zón			
22	17	10	35	23	17	15	38	(35)		
49			35		55		38 53			
90					91					

o	drá	ra	zó	na	ca	ba	da		
18	28	18	23	14	16	30	20	(12)	
46			53		50 57				
99					107				

fey	ta	d'a	mo	re	bien	tro	va	da		
20	13	12	32	16	28	20	33	28	(48)	
45			48		48		61 48			
96					109					

El verso lírico es en general simple, sin la división de hemistiquios ni la ordinaria extensión del verso épico, aunque en algunos casos, especialmente en *Santa María Egipciaca* y en el *Libro de los tres Reyes d'Orient*, suelen ocurrir extensos versos compuestos. La estrofa común en estos poemas es el simple pareado. La rima da preferencia a la asonancia, pero abundan asimismo los pareados consonantes. Los textos franceses a que corresponden las adaptaciones de *Santa María Egipciaca* y *Elena y María* se hallan compuestos en eneasílabos regulares. Al acomodarse a la manera de Castilla, los citados textos vinieron a adoptar la

ametría usual en la poesía juglaresca de este país.¹⁷ Su aparente irregularidad se rige por los mismos principios observados en el verso épico. Las sílabas se organizan en cláusulas y las cláusulas en períodos rítmicos en los que las diferencias individuales de aquéllas se acomodan al mismo compás. Puede servir de ejemplo el principio de *Razón de amor*, donde el primer verso, de diez sílabas, va seguido de uno de nueve, otro de ocho y otro de nueve.

La duración de las cláusulas en esta ocasión aparece ceñida a proporciones muy semejantes. La de los períodos interiores, no obstante sumar en unos casos cuatro sílabas y en otros cinco, ofrece extraordinaria identidad. Los períodos de enlace, con la adición de pausas y anacrusis, muestran ligera superioridad respecto a los interiores. Coinciden estos datos con los obtenidos en la inscripción de otros pasajes de *Santa María Egipciaca*. Conocidas las cantidades numéricas de las partes ordinarias del verso, se puede representar esquemáticamente la forma rítmica del pasaje que en la última parte del citado poema relata la muerte de la santa:

Cuando en tierra fue echada	oo	óo	oo	óo
a Díos se acomendaba.	o	óo	ooo	óo
Premió los ojos bien convenientes,	ooo	óo	ooo	óo
cerró su boca, cubrió sus dientes.	ooo	óo	ooo	óo
Envolvió en sus cabellos,	oo	óo	oo	óo
echó sus brazos sobre sus pechos.	ooo	óo	ooo	óo
El alma es de ella salida,	o	óoo	ooo	óo
los ángeles la han recibida.	o	óoo	ooo	óo

Se cuenta como octosílabo el primer verso suponiendo elisión o sinalefa entre las palabras primera y segunda e hiato entre las dos últimas. La palabra *Díos* del segundo verso ha sido considerada como bisílabo llana de acuerdo con su prosodia antigua. Son decasílabos compuestos, 5-5, los versos tercero, cuarto y sexto. Los versos séptimo y octavo se han leído como eneasílabos dactílicos, el primero con hiato en *alma es* y los dos con elisión o sinalefa.

¹⁷ La descripción detallada de las circunstancias métricas de los textos citados se encuentra en R. Menéndez Pidal, "Elena y María", en *RFE*, 1914, I, 1914, I, 93-96. Un metódico análisis de *Razón de amor* puede verse en Giuseppe Tavani, "Observazioni sul ritmo della *Razon feyta d'amor*", en *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma, 1964, págs. 171-186.

lefa en *de ella* y *la han*. Los decasílabos se acomodan a los demás mediante sus anacrusis trisílabas. Como en los cantares épicos, el ritmo se manifiesta dejando correr el verso con naturalidad sobre los apoyos de sus tiempos, marcados. Es obstáculo para la percepción de tal efecto el hecho de subordinar la lectura a la idea de la regularidad silábica.

19. COSANTE.—Composición lírica de pareados enlazados entre los cuales se repite un breve estribillo. Cada pareado recoge en parte el sentido del anterior repitiendo alguna de sus palabras y lo continúa con adición de algún nuevo concepto. Este movimiento alterno de retroceso y avance constituye el rasgo característico del cosante. Es probable que los pareados los cantara una voz y el estribillo se repitiera a coro. Es poco frecuente esta combinación en la métrica de otras lenguas. En la poesía románica, el cosante corresponde principalmente a la tradición poética de Galicia y Portugal. Abunda en los cancioneros antiguos de estos países en cantigas, barcarolas, alboradas y bailadas. Figuran entre los más conocidos los cosantes de *La ermida de San Simón*, de Meendinho, y el de las *Ondas do mar de Vigo*, de Martín Codax.¹⁸

El cosante gallegoportugués se componía en distintos metros, con señalado predominio de los de ritmo dactílico. Con frecuencia mezclaba versos de distintas medidas. Varios indicios comprueban su presencia en la primitiva lírica castellana. Correspon-

¹⁸ La antigüedad de los cosantes gallegoportugueses, reelaborados probablemente sobre modelos primitivos, anteriores a los ejemplos registrados en los cancioneros, ha sido señalada por A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France*, París, 1925, pág. 315. Es inadecuada, larga y cacofónica la denominación de canción paralelística con que se suele designar el cosante. El paralelismo es un modo de correlación verbal que puede darse como elemento estilístico en toda clase de composiciones. El rasgo peculiar del cosante, como queda indicado, no consiste en el paralelismo, sino en el vaivén alternativo y balanceado de su desarrollo. Nació la palabra *cosante* por error de lectura de *cosaute*, fr. *coursault*, danza cortesana del siglo xv, como ha demostrado Eugenio Asensio, "Los cantares paralelísticos castellanos", en *RFE*, 1953, XXXVII, 130-167. Se aplicaban a las variedades de esta danza diversos tipos de estrofas. A falta de nombre propio para el cantar paralelístico, la forma *cosante*, eufónica en castellano, asociada al sentido de *cosa*, *curso*, independiente de *cosaute* y divulgada desde hace un siglo por historias y antologías literarias, merece mantenerse como afortunada equivocación.

den a la forma del cosante, aparte la ausencia del estribillo, los versos de *Razón de amor*, 130-133, en que la doncella enamorada manifiesta su alegría por el encuentro con su amigo:

Dios señor, a ti loado,
quant conozco meu amado.
Agora e tod bien comigo
quant conozco meu amigo.

Otro pasaje de *Santa María Egipcíaca*, 152-155, muestra también las líneas del cosante en la manera de recoger y ampliar en el segundo pareado el sentido del anterior:

Las meretrices cuando la vieron
de buenamente la recibieron;
a gran honor la recibieron
por el honor que en ella vieron.

Testimonio de especial interés es el cosante que Berceo intercaló en su *Duelo de la Virgen*, poniéndolo en boca de los soldados que guardaban el sepulcro de Jesús. Consta de trece pareados que repiten el estribillo «Eya velar» después de cada verso. Empieza de este modo:

Velat aljama de los judíos,
eya velar,
que non vos furten el Fijo de Díos,
eya velar;
ca furtárvoslo querrán
eya velar,
Andrés e Peidro e Johan,
eya velar.

En la canción de Berceo figuran versos fluctuantes entre 7 y 11 sílabas. La mayor parte son eneasílabos de ritmo mixto. Los octosílabos se cuentan en segundo lugar. En unos y otros se dan en proporción importante las cláusulas dactílicas. La irregularidad de la versificación empleada por Berceo en este caso, contra su ordinaria uniformidad métrica, es mayor que la que se observa en los cosantes gallegoportugueses, lo cual parece significar no sólo la conciencia de la distinción entre la manera culta y la po-

pular, sino también la mayor libertad de la tradición castellana respecto a la medida de los versos.

Al último tercio del siglo XIV debe corresponder el cosante de don Diego Hurtado de Mendoza, *Canc. Palacio*, núm. 16. Está compuesto en versos de 9, 10, 11 y 12 sílabas. Después del tema inicial, formado por un verso de diez sílabas y el estribillo, de seis, los pareados se reparten entre las rimas -ar y -er. Los versos de 9, 10 y 11 sílabas son dactílicos y los de 6 y 12 trocaicos. Respondiendo probablemente a las variaciones del canto, en los dos primeros pareados el orden es dactílico-trocaico y en los dos siguientes trocaico-dactílico. El quinto pareado cierra el conjunto simétrico de la canción con dos endecasílabos dactílicos. El tema y los dos primeros pareados son como sigue:

A aquel árbol que mueve la foxa
algo se le antoxa.
Aquel árbol del bel mirar
face de manera flores quiere dar,
algo se le antoxa.
Aquel árbol del bel veyer
face de manera quiere florecer,
algo se le antoxa.

20. CANTIGA DE ESTRIBILLO.—Corresponde a la «cantiga de re-
fram» gallegoportuguesa, la cual a su vez parece haberse formado
como modificación y desarrollo del zéjel. Coincide con éste en la
disposición general de las tres partes de la estrofa: estribillo,
mudanza y vuelta. El estribillo, de ordinario más extenso que el
del zéjel, consta con frecuencia de cuatro versos. La mudanza, a
diferencia de la del zéjel, está formada comúnmente por cuatro
versos no monorrimos. Antes de la vuelta se intercalan uno o
más versos de enlace, alguno de los cuales rima con la mudanza.
Dos modelos de esta especie, abundantes en las *Cantigas* de Al-
fonso el Sabio, son abab:cdcd:cdcb y abab:cded:fdgb.

En la *Serrana de Riofrío*, del Arcipreste de Hita, formada por
un estribillo y cinco estrofas en verso octosílabo, cada estrofa
empieza repitiendo la misma palabra con que termina la estrofa
anterior. El estribillo consiste en tres versos y las estrofas en
ocho, con dos rimas alternas, a los cuales sigue el que sirve de
vuelta, aab:cdcdcdcb: «Siempre se me verná miente / desta se-

rrana valiente, / Gadea de Riofrío», 987-992. El mismo tipo, sin
otra diferencia que la de formar dos redondillas con los ocho
versos de la mudanza, había sido empleado por Alfonso el Sabio
en las *Cantigas*, núm. 2.

En la *Serrana de Tablada* el verso es hexasílabo casi regular,
el estribillo consta de cuatro versos monorrimos y las estrofas de
dos pareados, seguidos, sin enlace intermedio, por el verso de
vuelta, aaaa:bbcca: «Cerca de Tablada, / la sierra pasada», 1022-
1042. En la cantiga del *Ave María* el estribillo lo componen tres
octosílabos monorrimos y un pie quebrado con rima diferente.
Empieza cada estrofa con unas palabras del Ave María en latín.
La estrofa está formada por ocho versos fluctuantes de base octo-
sílabo, a excepción del cuarto, que es quebrado, en rima con el
primero; segundo y tercero son sueltos y los cuatro últimos consti-
tuyen dos pareados, a los cuales sigue otro quebrado que sirve
de vuelta, aaab:cdec:ffggb: «Ave María gloriosa», 1661-1667.¹⁹

Las cantigas de estribillo de don Pero López de Ayala siguen
más de cerca que las del Arcipreste los modelos de Alfonso el
Sabio: abab:cdcd:fggb, II, 802-808; abcb:dede:effb, II, 870-876.

21. TERCETO MONORRIMO.—En tercetos octosílabos monorri-
mos compuso Pedro de Veragüe su *Doctrina cristiana*. A cada ter-
ceto acompaña como estribillo un pie quebrado que acaso se
repetía después de cada verso. De los 154 quebrados de la compo-
sición, son tetrasílabos 123; los 31 restantes son pentasílabos.
Cuatro de éstos aparecen en condiciones de sinalefa respecto al
verso anterior: «Por estos vados pasando / yrás en paz», 52; 16 se
hallan en orden de compensación tras terminación aguda: «Que
te tienes de velar / de los pecados», 54, y 11 no responden a nin-
guna de estas circunstancias: «Juzgará bien diligente / bivos y
muertos», 15. Se deduce, pues, con claridad que, de una parte,

¹⁹ Figuran en la cantiga del *Ave María* 36 octosílabos norma-
les, 7 heptasílabos y un hexasílabo, aparte de los pies quebrados y de los
epígrafes en latín, no incluidos en las estrofas. La versificación de esta
cantiga fue tratada por F. Hanssen, *Un himno de Juan Ruiz*, Santiago
de Chile, 1899; por F. Lecoy, *Recherches sur le Libro de Buen Amor*,
París, 1938, págs. 88-91, y por P. Le Gentil, *Les formes*, 325-327. Todos
los versos de esta poesía, de ocho, siete o seis sílabas, se coordinan fá-
cilmente entre sí en la correspondencia de sus períodos rítmicos sin
necesidad de las adiciones, supresiones y cambios supuestos para igua-
lar su medida.

el quebrado tetrasílabo ejercía gran predominio sobre el pentasílabo, y de otra, que en la aplicación de este último, no parece que el autor tratara de observar norma alguna.²⁰

22. SEXTILLA ALTERNA.—La sextilla románica de rimas alternas, ababab, procedente del terceto monorrimo de versos compuestos del latín medieval, formaba parte del repertorio juglaresco. Figura en una de las cantigas de ciegos de Juan Ruiz: «Varones buenos e onrados», 1710-1719. Su metro octosílabo presenta gran regularidad de medida. La misma sextilla, seguida de un pie quebrado final que repite la rima de los versos pares, abababb, se halla en las ocho estrofas de hexasílabos fluctuantes de la cantiga de gozos del mismo Arcipreste: «Todos bendigamos / a la Virgen santa», 1641-1649.

23. CUARTETA.—La cuarteta octosílabo, de pares rimados e impares sueltos, abcb, deriva de la mera representación en hemistiquios separados del antiguo pareado de versos compuestos. Testimonios de esta sencilla y popular estrofa se encuentran, como se ha visto, entre las jarchyas hispanohebreas de los siglos XI y XII. Hacia 1250, un juglar de nombre castellano, Juan Zorro, introducía cuartetos en las combinaciones de sus cantigas gallegas. Predomina la cuarteta en la cantiga castellana de Alfonso XI, «En un tiempo cogí flores». Don Juan Manuel dio también muestra de esta estrofa al fin del cuento XI del *Conde Lucanor*, en una sentencia que ordinariamente se imprime como un simple dístico. Autor de cuartetos para rondas y danzas debió ser el Arcipreste de Hita. Algunas parejas de hexadecasílabos, desprendidas del *Libro de Buen Amor*, pudieron correr como coplas sueltas. Dos versos de la estrofa 597 forman la siguiente cuarteta de puro estilo popular:

Esta dueña me firió
con saeta enarbolada;
atravesó el corazón;
en él la tengo clavada.

²⁰ Los versos de cada terceto aparecen en el manuscrito abrazados por una llave, a la derecha de la cual se escribió el estribillo correspondiente, con el fin, al parecer, de ahorrarse la escritura de éste después de cada verso. El texto, con muestra facsímil del original, se halla en *RHi*, 1906, XIV, 565-595.

24. ROMANCE.—Los primeros conocidos como textos escritos corresponden al siglo XV. El más antiguo, «Gentil dona, gentil dona», de Jaume de Olesa, es de 1421. Varios testimonios demuestran la existencia de ciertos romances, que Menéndez Pidal llama *noticieros*, sobre sucesos particulares, en los siglos XIII y XIV. Algunos, relativos al rey don Pedro el Cruel, fueron ya tenidos en cuenta por don Pero López de Ayala antes de 1379. En cuanto a los romances de tradición épica, conjetura Menéndez Pidal que debieron empezar a producirse al mismo tiempo que los *noticieros* o quizá desde fecha aún más antigua.

Por influencia del octosílabo trovadoresco y por mayor comodidad de la lectura, los romances se escribieron desde el siglo XV en líneas de ocho sílabas. La forma antigua de sus versos, tal como Nebrija la recordaba, era semejante a la de los antiguos poemas épicos, aunque de medidas menos variables. Los músicos Narváez y Salinas, en el siglo XVI, y algunos críticos modernos, entre ellos Milá y Menéndez y Pelayo, prefirieron restituirlos a su primitiva representación. Ha prevalecido, sin embargo, la costumbre de imprimirlos como composiciones octosilábicas.

Parece fuera de duda que los romances epicotradicionales se formaron como reelaboración selectiva de aquellos pasajes de los cantares de gesta que por haber impresionado más vivamente la imaginación y por haberse grabado con más firmeza en la memoria alcanzaron vida propia e independiente. Rasgos que revelan el parentesco métrico de los romances con las series monorrimas de los antiguos cantares son: a) la falta de rima en sus versos impares correspondientes a los primeros hemistiquios de los versos épicos; b) la rima uniforme y sostenida de los versos pares equivalentes a los segundos hemistiquios y la libre mezcla en este punto de asonancia y consonancia, contra el uso general en la poesía culta; c) la medida fluctuante de los versos, resto atenuado de la antigua ametría juglaresca; d) la adición de la *e* paragógica al fin de las rimas agudas; e) la correspondencia entre métrica y sintaxis a base de proposiciones que ocupan dos o cuatro hemistiquios, con ausencia de toda forma de estrofa; f) la inclinación al desarrollo de modalidades rítmicas poco corrientes en el tipo ordinario del octosílabo románico.²¹

²¹ Un extenso estudio sobre el origen y la métrica de los romances, en que se revisan y discuten las objeciones y dudas de Pío Rajna y otros críticos y en que se documentan, entre otros puntos, la fluctuación de

25. PIE DE ROMANCE.—Antonio de Nebrija, testigo del primer desarrollo y expansión de esta clase de relatos, designó el largo verso en que se componían con el nombre de *pie de romance*. El insigne gramático no debió considerar el pie de romance como simple suma de dos octosílabos regulares. Tampoco es de pensar que diera sentido de identidad a la relación que le atribuyó con el octonario latino. De una parte, el octonario era un metro isosilábico, en tanto que el pie de romance era de medida variable; de otra parte, el primero tenía como fondo uniforme el ritmo trocaico, mientras que el segundo daba preferencia a otras variedades rítmicas. Puede recordarse como ejemplo el siguiente pasaje del romance de *Doña Alda*, en el que sólo el hemistiquio inicial del primer verso presenta ritmo semejante al del octonario. Rept. 81:

Otro día de mañana cartas de fuera le traen;
tintas venían de dentro, de fuera escritas con sangre,
que su Roldán era muerto en la caza de Roncesvalles.

Ocupa esta clase de verso el primer lugar en el poema de las *Mocedades de Rodrigo*. Juan Ruiz lo utilizó, al lado del alejandrino, en pasajes del *Libro de Buen Amor*, para narrar algunos episodios y, al parecer, para indicar el principio o final de ciertos relatos. López de Ayala lo empleó en la traducción de San Ambrosio que después recogió Baena con el título de *Versetes de antiguo trovar*. Tanto en el libro del Arcipreste como en el *Rimado de Palacio*, el verso de 8-8 se introduce además con frecuencia en las estrofas alejandrinas. Ejemplos abundantes de esta mezcla ocurren asimismo en el *Libro de miseria de omne* y en el *Poema de Yuçuf*.²²

los versos, su evolución hacia la medida octosilábica, el uso de la *e* paragógica y el predominio de las rimas agudas en los romances novelescos de influencia francesa, se encuentra en el primer volumen del *Romancero hispánico*, de R. Menéndez Pidal, Madrid, 1953.

²² En el cantar de las *Mocedades* predominan los versos de hemistiquios desiguales. Una tercera parte aproximadamente son de 8-8. Las combinaciones de 7-8, 7-9, 8-7, 8-9, 9-7, 9-8 representan poco más o menos otra tercera parte. El resto comprende versos de mayor desigualdad: 6-9, 7-11, 10-8, 12-7, 14-8, etc. La restauración de los versos de 8-8 de López de Ayala, para ajustarlos a la medida de los alejandrinos, fue intentada por F. Hanssen en *Miscelánea de versificación castellana*, Santiago de Chile, 1897. Más tarde el mismo autor reconoció la autenticidad de la

26. OCTOSÍLABO.—El octosílabo es sin duda el verso más antiguo de la poesía española. Aparece en algunas de las jarchyas mozárabes de los siglos XI y XII. Figura en gran proporción en los hemistiquios del verso amétrico de los cantares de gesta. Constituye asimismo el principal factor en la versificación fluctuante de los primeros poemas líricos. Tiene sus raíces en la medida básica de los grupos fónicos de la lengua. Interviene como elemento predominante en los moldes más comunes de proverbios y refranes. Adquirió reforzada personalidad con la emancipación de los hemistiquios del pie de romance. Se extendió y refinó mediante su compenetración con el octosílabo trovadoresco.

Sobre la estructura rítmica del octosílabo se han dado diversos pareceres, desde los que lo consideran como una simple serie de ocho sílabas sin más acento necesario que el de la séptima, hasta los que le atribuyen un extraordinario número de combinaciones y variantes. En general estas discrepancias proceden de la falta de diferenciación entre los conceptos de acento prosódico y apoyo rítmico. Las combinaciones del acento prosódico en el octosílabo suman hasta 64, las cuales, desde el punto de vista rítmico, se reducen a tres solos tipos: trocaico, dactílico y mixto.

El tipo trocaico sitúa el primer tiempo marcado sobre la tercera sílaba, encierra en el período rítmico dos cláusulas bisílabas y empieza con dos sílabas en anacrusis. El dactílico asienta el primer apoyo sobre la sílaba inicial, comprende en el período rítmico dos cláusulas trisílabas de acentuación esdrújula y carece de anacrusis. El mixto coloca el primer tiempo sobre la segunda sílaba, deja la primera en anacrusis y distribuye las cinco del período en la forma de 2-3 o de 3-2:

Trocaico

Helo, helo por do viene
el infante vengador,
caballero a la jineta
en caballo corredor.

o o ó o o o ó o
o o ó o o o ó
o o ó o o o ó o
o o ó o o o ó

El infante vengador

oscilación de los versos de esa clase intercalados en el *Poema de Fernán González* y en el *Libro de Buen Amor*, así como la de los del *Rimado de Palacio*, en su trabajo *Sobre el metro de Fernán González*, 1904. La intervención del verso de 8-8 en el *Libro de Buen Amor* ha sido estudiada por H. H. Arnold, "The octosyllabic cuaderna via of Juan Ruiz", en *HR*, 1940, VIII, 125-137.

Dactílico

Pláceme, dijo Rodrigo,	óoo	ooo	ó o
pláceme, dijo, de grado...	óoo	ooo	ó o
Tú me destierras por uno,	óoo	ooo	ó o
yo me destierro por cuatro.	óoo	ooo	ó o

Jura de Santa Gadea

Mixto a

—Que yo tenía una hermana,	o	ó o	ooo	ó o
de moros era cautiva...	o	ó o	ooo	ó o
—Si aquesto fuera verdad,	o	ó o	ooo	ó
hermana mía serías.	o	ó o	ooo	ó o

La cautiva

Mixto b

En medio de todas ellas	o	óoo	o o	ó o
está la del renegado;	o	óoo	o o	ó o
encima en el chapitel	o	óoo	o o	ó
estaba un rubípreciado.	o	óoo	o o	ó o

Bobalías el Pagano

El tipo trocaico es el que presenta forma más simétrica y período con menor número de sílabas; su ritmo es lento, equilibrado y suave. El dactílico, con seis sílabas encerradas en el período y con su principio fuerte por falta de anacrusis, produce efecto rápido y enérgico, apto para el énfasis y el mandato. Las variedades mixtas, de movimiento más flexible, se acomodan especialmente a los giros del relato y del diálogo.²³

²³ El octosílabo trocaico ha sido generalmente reconocido. Bello identificó además el dactílico, *Métrica*, 289 y 302. J. Saavedra Molina, en *El octosílabo castellano*, Santiago de Chile, 1945, registró treinta combinaciones prosódicas, las cuales reducía a cinco familias rítmicas con acentos predominantes en las sílabas 3 y 7, 4 y 7, 2 y 7, 5 y 7 y 1 y 7. Para el análisis de los tipos que arriba se indican y para la clasificación de las 64 combinaciones prosódicas a que corresponden, véase Tomás Navarro, "El octosílabo y sus modalidades", en *Estudios hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Mass., 1952, págs. 433-455. Los tipos señalados fueron advertidos por Frank O. Reed, "The Calderonian octosyllabic", en *University of Wisconsin Studies in Language and Literature*, Madison, Wisconsin, 1924, págs. 73-98, y por E. Martínez Torner,

27. CONJUNTO DE VARIANTES.—La usual combinación de las modalidades indicadas no suele sujetarse a ningún orden definido. En la serie sucesiva de sus cambios, los versos atenúan el efecto de sus rasgos específicos sin perder por completo el valor que les distingue. La libertad de su mezcla presta a la composición variedad y armonía. Sirve de base a tales combinaciones la duración aproximadamente igual del período rítmico, cualquiera que sea el tipo a que cada verso corresponda. Las medidas obtenidas en repetidas experiencias dan un promedio de un segundo de tiempo para los períodos y de medio segundo para las cláusulas, en lectura corriente, ni incolora ni afectada. La duración del período rítmico del octosílabo coincide con la correspondiente a esa misma parte en el hemistiquio del verso épico. De la disposición de los octosílabos en serie polirrítmica da idea el siguiente ejemplo:

—Romerica, romerica,	o o	ó o	o o	ó o
callede, no digas tal,	o	ó o	ooo	ó
que eres el diablo sin duda		óoo	ooo	ó o
que me vienes a tentar.	o o	ó o	o o	ó
—No soy el diablo, buen conde,		óoo	ooo	ó o
ni yo te quiero enojar;	o	ó o	ooo	ó
soy tu mujer verdadera		óoo	ooo	ó o
y así te vine a buscar.	o	ó o	ooo	ó
El conde cuando esto oyera	o	óoo	o o	ó o
sin un punto más tardar	o o	ó o	o o	ó
un caballo muy ligero	o o	ó o	o o	ó o
ha mandado aparejar.	o o	ó o	o o	ó

El conde Sol

Los tipos indicados no intervienen en igual proporción en el conjunto de cada poesía. En los textos castellanos de carácter juglaresco, el octosílabo trocaico y el mixto suelen figurar en medida semejante; el dactílico aparece en proporción menor. La suma de mixtos y dactílicos es generalmente superior al número de trocaicos. Entre los cien primeros hemistiquios octosílabos del *Cantar de Mio Cid*, 47 son mixtos, 35 trocaicos y 18 dactílicos.

"El ritmo interno en el verso de romance", en *Bulletin of the Juan Luis Vives Scholarship Trust*, Londres, núm. 2, abril 1946, págs. 14-22. Nuevas experiencias, en María Josefa Canellada de Zamora, "Notas de métrica: Ritmo de unos versos de romance", en *NRFH*, 1953, VII, 88-94.

En igual cantidad de octosílabos de *Elena y María*, resultan 49 trocaicos, 40 mixtos y 11 dactílicos. En el total del romance de *Doña Lambra* se cuentan 53 trocaicos, 47 mixtos y 38 dactílicos. En el del *Besamanos del Cid*, 34 trocaicos, 30 mixtos y 20 dactílicos.²⁴

Aun en los romances líricos, donde el trocaico tenía sin duda su campo más propicio, los demás tipos no dejaban de intervenir en medida importante. En el del *Conde Arnaldos*, donde la participación del dactílico es mínima, los mixtos igualan a los trocaicos. La suma de mixtos y dactílicos equivale a la de los trocaicos en los de *El prisionero* y de *La linda Infanta*. Los de *Rosafresca* y *Fontefrida* figuran entre los que más realzan la presencia del trocaico. En líneas generales se aprecia cierta inclinación hacia una u otra variedad de acuerdo con su propio valor expresivo. A veces tal correspondencia se manifiesta con especial claridad en la forma y sentido de determinados pasajes.

El tipo dactílico ocurre con frecuencia para anunciar un parlamento: «Tales palabras decía», «De esta manera le hablaba», «Esta respuesta le da». Aparece igualmente para cerrar una declaración con acento rotundo y enfático. Al dar cuenta a su esposo de la ofensa de los Infantes, doña Lambra termina diciendo: «Si desto no me vengáis, / mora me quiero tornar». Fernán González, al distinguir la bandera de su condado, exclama: «Salid, salid, doña Sancha, / ved el pendón de Castilla». En la escena del *Besamanos*, los dactílicos intervienen cuando Rodrigo muestra su enojo:

Si otro me lo mandara,
ya me lo hubiera pagado;
mas por mandarlo vos, padre,
yo lo haré de buen grado.

²⁴ La proporción del octosílabo trocaico presenta medidas más altas en las demás lenguas: Cantiga de Pero da Ponte, siglo XIII, gallego-portugués, 66 por 100, en J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo*, Coímbra, 1926, II, 216-217; «Els estudiants de Tolosa», siglo XIV, romance anónimo catalán, 62 por 100, en Joan Triadó, *Anthology of Catalan lyric poetry*, Oxford, 1953, págs. 97-98; «Canción satírica de Bernart Martí», siglo XII, provenzal, 63 por 100, en Martín Riquer, *La lírica de los trovadores*, Barcelona, 1948, I, 120-123; Virelai francés, siglo XIV, 68 por 100, en Eustache Deschamps, *Oeuvres complètes*, París, 1894, IV, 8-10; «De la battaglia del nemico», siglo XIII, italiano, cómputo de 200 versos, 92 por 100, en Jacopone da Todi, *Laude*, Roma, 1912, págs. 73-75.

En numerosos pasajes, la disposición alterna de las referidas modalidades responde a un propósito rítmico que probablemente se reflejaría en la melodía con que se cantaba el romance. El mismo relato del *Besamanos* hace sucederse alternativamente los tipos dactílico y mixto en la descripción de los caballeros. Una serie análoga en que intervienen trocaico y mixtos se encuentra en las *Querellas de Fernán González*. Otro pasaje en que se pone en contraste el equilibrio trocaico frente al énfasis dactílico aparece en el *Reto de Bernardo del Carpio*:

Tú y los tuyos lo habéis dicho,
que otro ninguno no osara;
mas quienquiera que lo ha dicho
miente con toda la barba.

28. FLUCTUACIÓN.—En el verso de los romances, representado como pie compuesto o como octosílabo simple, ocurren con cierta frecuencia casos que discrepan de la medida regular. Las diferencias son menores que las que se producen entre los hemistiquios del verso épico. La fluctuación es en el fondo una ametría atenuada. El romance de *El Palmero*, por ejemplo, intercala algunos versos de nueve sílabas: «De Mérida sale el Palmero, / de Mérida esa ciudad», «Que en Mérida no hay cien castillos / ni noventa a mi pesar». En el de *Doña Alda* se leen casos semejantes: «El aguililla con gran ira / de allí lo iba a sacar». Juan Ruiz solía mezclar versos de siete y nueve sílabas entre los de ocho; los siguientes ejemplos pertenecen a sus cantigas de escolares: «Señores, dat al escolar / que vos vien demandar», «El bien que por Dios fecierdes, / la limosna que por él dierdes».

Podrían citarse otros muchos ejemplos. Ninguno se explica por sinalefa o compensación entre versos. La mayor parte contradicen la equivalencia del número literal de sílabas de la ley de Mussafia. Tampoco admiten alargamiento ni reducción mediante sinalefas interiores, hiatos, sinéresis, apócopies, etc. Es igualmente inaplicable el recurso de la procatalexis, usado también con frecuencia en la restauración de versos desiguales. Se trata simplemente de versos compuestos a base de la correspondencia de sus tiempos marcados y períodos rítmicos, sin atención al hecho de que sus medidas ofrezcan una sílaba de más o de menos. Versos de siete, ocho y nueve sílabas pueden coincidir exactamente en la estruc-

tura de sus cláusulas y períodos, sin más diferencia que la de sus anacrusis:

Heptasílabo	o	ó	o	o	o	ó	o
Octosílabo	oo	ó	o	o	o	ó	o
Eneasílabo	ooo	ó	o	o	o	ó	o

Pueden asimismo coincidir en sus anacrusis y en el compás o duración de sus períodos aunque las cláusulas de éstos no estén dispuestas del mismo modo:

Heptasílabo	o	ó	o	o	o	ó	o
Octosílabo	o	ó	o	ooo	ó	o	
Eneasílabo	o	óoo	ooo	ó	o		

No es necesaria la coincidencia de anacrusis. Basta la correspondencia de tiempos y períodos, cualquiera que sea la disposición de las sílabas al principio del verso y entre sus apoyos rítmicos:

Heptasílabo	ó	o	ooo	ó	o		
Octosílabo	o	óoo	o	o	ó	o	
Eneasílabo	o	o	ó	o	ooo	ó	o

Alternan entre sí las variedades trocaica, dactílica y mixta de cada metro; de la misma manera se pueden combinar las variedades de uno u otro con las de los otros dos. Cada verso mantiene el número de sílabas correspondiente a su unidad prosódica y gramatical. Para hacerlos intercambiables no es preciso someterlos al mismo cómputo silábico. Aunque la influencia de la versificación trovadoresca había hecho abandonar la ametría de los poemas antiguos, la composición de los romances conservaba restos indudables de la vieja tradición. Es lógico suponer que en general persistiría el sentido del verso fundado en el efecto del ritmo más que en el criterio numérico. Atribuir la fluctuación de los romances a falta de pericia para contar las sílabas no puede menos de parecer una interpretación pueril. Antes que el precepto del isosilabismo consiguiera inexcusable acatamiento debió existir relativa tolerancia respecto a leves diferencias formales que de

29. HEXASÍLABO.—El hexasílabo, procedente de la métrica latina medieval, se había usado con frecuencia en la poesía gallego-portuguesa. Juan Ruiz lo empleó en varias de sus composiciones líricas. En la *Serrana de Tablada* aparece casi con entera regularidad métrica. Incluye este metro en su ordinaria forma polirrítmica una variante trocaica, con apoyos en las sílabas impares, y otra dactílica, acentuada en segunda y quinta. La forma trocaica había imperado uniformemente en el hexasílabo románico; la variedad dactílica aparece mezclada con la trocaica en antiguo provenzal; aumenta la proporción de la citada variedad dactílica en gallegoportugués, y se hace predominante en castellano. Dos terceras partes del conjunto de los versos de la *Serrana de Tablada* corresponden al tipo dactílico. Aunque en general ambas variedades alternan indistintamente, a veces forman series uniformes, como en los siguientes ejemplos, estr. 1040 y 1042:

Trocaico

Nunca de homenaje	ó	o	o	o	ó	o
pagan hostalaje;	ó	o	o	o	ó	o
por dineros faze	ó	o	o	o	ó	o
ome quantol' plaze	ó	o	o	o	ó	o

Dactílico

Do non hay moneda	o	ó	o	o	ó	o
non hay merchandía,	o	ó	o	o	ó	o
nin hay tan buen día	o	ó	o	o	ó	o
nin cara pagada.	o	ó	o	o	ó	o

El Arcipreste utilizó además el hexasílabo en dos de sus cantigas de loores. En ninguna de ellas se repite la regularidad de medida que el verso muestra en la citada serrana. Una de las cantigas de loores, «En ty es mi esperança / virgen Santa María», 1684-1689, está formada por una redondilla inicial, abba, y cinco sextillas, ccd:eed. La redondilla consta de dos versos de siete sílabas y dos de ocho; en las sextillas se mezclan hexasílabos y heptasílabos. Estos últimos representan la tercera parte de los

ción dactílicos. La mezcla de versos debió ser tan voluntaria en este caso como la uniformidad en la *Serrana de Tablada*. Dada la desigualdad de las estrofas, es poco probable que la intercalación de los heptasílabos respondiese a circunstancias especiales del canto. Los dos metros se reparten por mitad la estrofa 1686, sobre la misma base dactílica:

Non sé escrebir	o	ó	o	o	ó
nin puedo dezir	o	ó	o	o	ó
la coyta estraña	o	ó	o	o	ó o
que me faze sofrir	o o	ó	o o	ó	
con deseo vevir	o o	ó	o o	ó	
en tormenta tamaña	o o	ó	o o	ó o	

En las sextillas alternas con quebrado adicional al fin de cada estrofa de la segunda de las dos cantigas indicadas, «Todos bendigamos / a la Virgen Santa», 1642-1649, el fondo de hexasílabos es predominantemente trocaico. Entre los hexasílabos, sin orden visible ni apariencia de compensación ni equilibrio métrico, se intercalan algunos heptasílabos y octosílabos de medida clara y segura: «Que nació por salvarnos / de la Virgen María». «Quarto gozo fue cumplido». «Los discípulos estando».

30. RESUMEN.—La versificación juglaresca reunió formas de tradición indígena, mozárabe y románica. Sus testimonios se documentan desde los siglos X y XI. Sus composiciones estaban destinadas al canto. La base de su métrica consistía en la equivalencia de los períodos comprendidos entre los apoyos del ritmo acentual. No se tenía en cuenta la regularidad del número de sílabas. Textos extranjeros en verso uniforme se adaptaban bajo forma amétrica. Tampoco se hacía distinción entre consonancia y asonancia. Fueron utilizadas las combinaciones siguientes:

Cancioncillas de amigo, formadas por dos, tres o cuatro versos de variable extensión, con predominio de los de ocho y seis sílabas: Jarchyas hispanohebreas e hispanoárabes.

Cuarteta octosílaba con versos pares rimados e impares sueltos: Jarchya hispanohebraea, coplas de don Juan Manuel, cantiga de Alfonso XI.

Series monorrimas en verso

de variable extensión, con predominio de los de siete y ocho sílabas: Cantares de gesta.

Series variables y cuartetos monorrimos, a base de hexadecasílabos o pies de romance de 8-8: *Mocedades de Rodrigo*, romances primitivos, pasajes del *Libro de Buen Amor*, *Rimado de Palacio* y *Miseria de omne*.

Pareados de verso lírico amétrico, con preponderancia de enasílabos y octosílabos: *Razón de amor*, *Santa María Egipcíaca*, *Elena y María*.

En el fondo amétrico de las jarchyas, cantares de gesta y poemas líricos primitivos, figuraba con especial relieve la medida octosilábica, coincidente, como ya se ha indicado, con la extensión del grupo fónico que sirve de base en la escala de unidades fonológicas del idioma castellano.

Cosantes de pareados enlazados, amétricos, con marcada inclinación al ritmo dactílico: Cantiga de velador de Berceo, cosante de don Diego Hurtado de Mendoza.

Zéjel octosílabo de origen hispanoárabe, compuesto de estribillo, mudanza de terceto monorrimo y verso de vuelta: Cantiga cazorra, de escolares y otras de Juan Ruiz.

Sextillas octosílabas y hexasílabas de rimas alternas: Cantigas de ciegos y de loores de Juan Ruiz.

Cantigas de estribillo en versos fluctuantes de base octosílaba o hexasílaba: Cantigas de loores y serranas de Juan Ruiz y cantigas devotas de López de Ayala.

Tercetos octosílabos monorrimos con estribillo después de cada verso: *Doctrina cristiana*, de Pedro de Veragüe.

Bajo la medida de ocho sílabas se definieron tres tipos rítmicos: trocaico, dactílico y mixto; de ordinario estos tipos se mezclaron indistintamente; a veces diferenciaron sus efectos en pasajes especiales.

Rasgo distintivo fue desde el principio la tendencia a destacar las variedades mixta y dactílica de este verso, frente al marcado predominio del elemento trocaico en el octosílabo románico.

El hexasílabo, por su parte, desarrolló preferentemente la modalidad dactílica frente a su originaria forma trocaica.

Desde el siglo XIII, la influencia trovadoresca contribuyó a reducir la desigualdad de los versos practicada con amplia libertad en la poesía popular.

La ametría de los poemas antiguos se atenuó y convirtió en los romances y cantigas juglarescas, entre los siglos XIII y XIV, en una mera fluctuación con ligeras y ocasionales discrepancias.

En el desarrollo de los recursos del verso se atendió manifiestamente en todo momento a los efectos del ritmo más que a la regularidad de la medida silábica.

CLERECIA

31. SÍLABAS CONTADAS.—Clerecía y juglaría convivieron en Castilla hasta fines del siglo XIV. Se daba el nombre de clerecía al conjunto de conocimientos propios de la persona doctamente instruida. Era la instrucción a que aludía el *Libro de Alexandre* cuando el héroe del mismo decía a Aristóteles: «Maestro, tú me crieste e por ti sé clerescía», 37. La versificación de la clerecía se fundaba en el principio de la regularidad silábica, heredado de la poesía latina medieval. Desde tiempos antiguos, la poesía devota de los himnos religiosos y los cantos profanos de goliardos y escolares, desarrollando viejas tendencias de la tradición popular, fueron dando forma a los nuevos versos acentuales que venían a constituir la base de la métrica románica.

Entre los escasos testimonios conocidos de una producción literaria rara vez recogida por escrito, se registran como metros más definidos el dímeter trocaico u octosílabo usado en el *Antídoto contra el pecado*, en el *Himno a Dios* y en otras composiciones; el tetrámetro trocaico u octonario, equivalente a dos dímetros, del famoso *Himno contra los donatistas*, de San Agustín; el dodecasílabo compuesto que aparece en el *Canto de Pascua*, de Pierre Damián, y en la *Visión de Fulberto*; el heptasílabo de los himnos a la vida de Cristo, a San Hilario y a Santa María Magdalena, y el endecasílabo sáfico, repetido en diversas poesías de tipo acentual desde el epigrama satírico sobre el emperador Tiberio.¹

El octosílabo y el hexasílabo se combinaban como hemistiquios de un mismo verso, según se ve en el cántico de los *Gozos del Paraíso*, atribuido a San Agustín, o en versos independientes y alternos, como en la canción estudiantil de Navidad, siglo XI: «Congaudentes exultemos—vocali concordia». Las estrofas más

¹ Las composiciones aludidas se hallan en la colección de E. du Méril, *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, París, 1847.

frecuentes eran el pareado y el cuarteto monorrímo, a veces con rimas interiores. Se usaba también el terceto monorrímo, al que en ocasiones solía seguir un estribillo. En otros casos el estribillo se intercalaba después de cada pareja de versos en las poesías compuestas en pareados. Entre los siglos XI y XII se divulgó la estrofa de seis versos en mitades simétricas, *aab:ccb*, a base de dos pareados octosílabos y dos hexasílabos que ligan ambas mitades.

Al lado de la práctica dominante de la regularidad silábica se encuentran ejemplos de versos de medida irregular, como el canto de San Dionisio Aeropagita, siglo IX, formado por una serie de veintidós versos de hemistiquios desiguales con rima interior, los cuales constituyen en realidad un conjunto de pareados amétricos: 8-7, 9-8, 11-8, 8-11, 11-9, etc. La versificación de las lenguas romances rechazó en general esta libertad. Solamente en Castilla la doctrina del isosilabismo se encontró frente a una corriente contraria tan extensa y arraigada como ha podido verse en el capítulo anterior.

El nuevo arte se desarrolló y perfeccionó en Provenza en el siglo XII. Francia elaboró principalmente los modelos épicos. En el siglo XIII, la lírica se produjo en Galicia y Portugal con la fecundidad y refinamiento que muestran los famosos cancioneros de *Ajuda*, *Vaticana* y *Colocci-Brancuti*. Monumento de excepcional relieve dentro de esta misma escuela son las *Cantigas* de Alfonso el Sabio. Aragón y Cataluña recogieron influencias directas de Provenza. En la mayor parte de los casos, los ejemplos provenzales y franceses llegaron a Castilla a través de Galicia y Aragón.

Frente a la libertad métrica de la versificación juglaresca, el autor de *Alexandre* definió la técnica de clerecía como «mester fermoso» cuyo mérito se fundaba en «fablar curso rimado por la cuaderna vía — a sílabas cuntadas, ca es gran maestría», 2. Aparte de la forma del verso, la clerecía implicaba una cultura más extensa en la composición de las obras, en el desarrollo del lenguaje poético y en la elaboración de versos y estrofas. La preceptiva tradicional de los tratados de arte poética catalanes y provenzales fue reorganizada en el siglo XIII en el *Tesoro*, de Bruneto Latino, traducido al castellano por encargo de Alfonso el Sabio, y más tarde en las *Flors del gay saber* del Consistorio de Toulouse, 1356. A estas mismas enseñanzas responderían las desaparecidas *Reglas de cómo se debe trovar*, del infante don Juan Manuel

32 AUTO DE LOS REYES MAGOS.—Aparte de su valor histórico, como primer testimonio conocido del género dramático en español, el *Auto de los Reyes Magos*, de fines del siglo XII, ofrece especial interés desde el punto de vista métrico. El metro eneasílabo representa aproximadamente la mitad del total de los versos; el resto se reparte entre el heptasílabo y el alejandrino, aparte de breves intercalaciones de versos de cuatro, cinco, seis y ocho sílabas. El único tipo de estrofa es el pareado. La rima es consonante, con pocas excepciones. La medida de los versos es regular. Alternan hiato y sinalefa, con predominio del primero.²

El ejemplo del *Auto* ha sido señalado como indicio de la tendencia polimétrica que más tarde había de ser sello característico del teatro español. La variedad métrica del texto castellano es comparativamente mayor que la de los misterios franceses y provenzales de su tiempo. Parece además observarse en el *Auto* cierto propósito de acomodación entre sus varios tipos de metros y el carácter de las escenas a que corresponden. La escena inicial en que los reyes expresan su sorpresa por la aparición de la estrella, en monólogos sucesivos, está compuesta en eneasílabos. El pasaje en que los reyes conversan gravemente sobre el presagio de tal aparición y el momento en que Herodes consulta a los rabinos se desarrollan en alejandrinos. El monólogo de Herodes, preocupado por las predicciones sobre el reinado del Mesías, aparece en movidos heptasílabos. La inquietud de los personajes se muestra en ocasiones en entrecortados versos: «¿Es? ¿Non es? — Cudo que verdad es». «Pus catad, — dezitme la verdat».

La escasa participación del octosílabo, la consonancia, el hiato y la regularidad métrica revelan la clerecía del autor. Algunas vacilaciones en la rima, en la medida de los versos y en el orden de los pareados indican por otra parte la influencia juglaresca. El *Auto* es en todo caso el primer texto castellano que ofrece ejemplos definidos de varios metros que habían de desempeñar papel importante en la poesía castellana.

² Un detallado análisis de la métrica de este texto puede verse en Aurelio M. Espinosa, "Notes on the versification of *El misterio de los Reyes Magos*", en *RR*, 1915, VI, 378-401.

33. CUADERNA VÍA.—Desde Gonzalo de Berceo a don Pero López de Ayala, la poesía cultivó predominantemente el cuarteto monorrímo de versos de catorce sílabas, 7-7. Recibió este metro el nombre de alejandrino por ser la forma en que se compuso el *Roman d'Alexandre*, de Lambert le Tors y Alexandre de Berney, poema francés de la segunda mitad del siglo XII, utilizado como fuente principal por el autor anónimo del *Libro de Alexandre* español. En el poema francés los alejandrinos forman series monorrímas de variable número de versos, pero desde fines del citado siglo se hizo general el cuarteto monorrímo en otros poemas franceses, los cuales divulgaron el uso de esta estrofa que en España se llamó cuaderna vía.³

Con el metro alejandrino, la referida estrofa requería rima consonante y sílabas contadas. Berceo y el autor del *Alexandre* observaron con gran precisión la medida isosilábica. No obstante su apariencia de mayor desigualdad, parece que el *Libro de Apolonio* y el *Poema de Fernán González* trataron también de ajustarse a esa misma norma. En la poesía del siglo XIV, la disciplina fue menos estricta; ni Juan Ruiz ni López de Ayala, ni mucho menos el autor del *Libro de miseria de omne*, practicaron el isosilabismo de manera rigurosa y constante; en sus textos respectivos se encuentran, al lado de los alejandrinos ordinarios, variantes de 8-7, 7-8, 7-6, 6-8, 6-7, 8-6, 8-8, etc.⁴

La comparación de copias del mismo texto indica que algunas de las variantes indicadas son alteraciones debidas a la mano de

³ Sobre la difusión del cuarteto monorrímo alejandrino en la poesía medieval de varios países, véase R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, págs. 353 y sigs. El empleo en francés de tercetos y quintetos monorrímos, al lado del cuarteto, fue estudiado por G. Girot, "Sur le mester de clerecía", en *HBi*, 1942, XLIV, 5-16.

⁴ Entre los estudios realizados sobre la cuaderna vía se destacan los de J. D. Fitz-Gerald, *Versification of the cuaderna via as found in Berceo's Vida de Santo Domingo*, Nueva York, 1905; H. H. Arnold, "Irregular hemistichs in the *Milagros* of Gonzalo de Berceo", en *PMLA*, 1935, L, 335-351; el mismo autor, "Notes on the versification of *Libro de Alexandre*", en *Hispania*, 1936, XIX, 245-254, y "A reconsideration of the metrical form of *Libro de Apolonio*", en *HR*, 1938, VI, 46-56; F. Lecoy, *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz*, París, 1938; E. Alarcos Llorach, *Investigaciones sobre el Libro de Alexandre*, Madrid, 1948.

los copistas. En otros casos, la coincidencia de las copias confirman la autenticidad de las irregularidades. Aun acatando el principio de las sílabas contadas, así como el de la rima consonante, parece indudable que la mayor parte de los autores actuaban en uno y otro punto con relativa libertad, no tanto por falta de pericia sino más probablemente por la conciencia de que el hecho carecía de importancia para el efecto rítmico del verso. El criterio de la crítica restauradora, con sujeción rigurosa a la preceptiva isosilábica, puede considerarse exagerado, dado el sentido tradicional del verso en el medio en que tales obras fueron compuestas.

Los últimos poemas de cuaderna vía corresponden a fines del siglo XIV. La métrica de la gaya ciencia excluyó el empleo del alejandrino. El motivo principal de la exclusión debió consistir en la estructura compacta y monótona del cuarteto monorrímo. Es posible que la eliminación hubiera sido menos radical si se hubieran introducido combinaciones estróficas más flexibles y variadas. Los ensayos de esta especie realizados por López de Ayala fueron escasos y tardíos.⁵

34. ANÁLISIS RÍTMICO.—El alejandrino es un metro polirrítmico compuesto. Sus hemistiquios tienen de común el acento regular sobre su sílaba sexta. Tanto el primer hemistiquio como el segundo pueden terminar en palabra llana, aguda o esdrújula. Las vocales concurrentes entre los hemistiquios no forman sinalefa. Las diferencias rítmicas entre los hemistiquios resultan de la colocación del primer tiempo marcado. Son de ritmo trocaico los hemistiquios en que el primer apoyo se sitúa sobre la segunda sílaba, dejando la primera en anacrusis y repartiendo las cuatro del período en dos cláusulas bisílabas. El acento sobre la tercera, con las dos primeras en anacrusis, imprime forma dactílica a las tres sílabas que en este caso constituyen el período. La colocación del primer apoyo en la primera sílaba da lugar al período mixto en que una cláusula trocaica va seguida por una dactílica o, al contrario, una dactílica por una trocaica.

Los dos hemistiquios pueden ser iguales o distintos, de donde resultan tres variedades de ritmo uniformemente trocaico, dac-

⁵ En el *Rimado de Palacio* aparece la estrofa AAABAB en dos composiciones en alejandrinos en forma de cantigas de estribillo. Los versos cuarto y sexto repiten la rima del estribillo en todas las estrofas, aguda en I, 715-727 y llana en I, 769-780.

tílico o mixto y seis variedades más en que estos tres tipos se combinan en las dos mitades del verso, T-D, T-M, D-T, D-M, M-T, M-D. De ordinario las nueve modalidades se mezclan en el conjunto polirrítmico de las estrofas. A veces las formas trocaica y dactílica se destacan y definen separadamente en estrofas del mismo ritmo. Respecto a la variedad dactílica importa advertir que, contra la ordinaria impresión de rapidez y energía de esta clase de ritmo, el alejandrino de tal tipo, al equilibrar la duración de su período trisílabo con la que presentan los de cuatro y cinco sílabas en los demás tipos, adquiere carácter especialmente lento, suave y musical. La expresión reforzada y rápida corresponde en el metro alejandrino a las variedades mixtas:

Trocaico

Amigos e vasallos de Dios omnipotent,
si vos me escuchádes por vuestro consiment,
querría vos contar un buen aveniment;
terrédesho en cabo por bueno verament.

Berceo, *Milagros*, 1

Dactílico

Demostróli la carta que en punto tenía,
en que toda la fuerça del mal pleito yazía,
santigóse el bispo que tal cosa veía;
tanto era grand cosa que abés lo creía.

Berceo, *Milagros*, 837

Mixto

Virgenes e solteras, viudas e religiosas.
Piden que por sentencia fuesen de allí librados.
Todos los instrumentos toca con chica manga.
Pocas mugeres pueden dellas se despagar.

Juan Ruiz, 231, 346, 384, 442

Las series de versos de ritmo uniformemente trocaico o dactílico no son raras en las obras de Berceo. Se advierte cierta relación entre la aparición de tales series y el sentido de los respectivos pasajes. La concordancia entre el acompasado movimiento trocaico y la exposición meramente enunciativa resalta en el principio de los *Milagros*. La suavidad del tipo dactílico caracteriza la armonía de las estrofas con que en esa misma obra se describe

el prado florido. En la *Vida de Santo Domingo de Silos*, la invocación lírica con que empieza el relato subraya su emoción reforzando la presencia de los lentos versos dactílicos; más adelante, en el vivo diálogo entre el santo y el Conde don García, los hemistiquios mixtos con sus apoyos esdrújulos pasan a figurar en primera línea. El contraste entre los hemistiquios expositivos, de ritmo trocaico o dactílico, y los de tipo mixto, correspondientes al cortado y vehemente diálogo del texto, se aprecia en la siguiente estrofa del *Alexandre*, 343, en que las diosas se disputan la manzana de Paris:

Dixo doña Juno: —Yo la devo aver.

Respuso doña Palas: —Non lo puedo creer.

—A la fe, dixo Venus, eso no puede ser,
car só más fermosa, yo la devo aver.

De un breve repaso de algunos pasajes del *Libro de Buen Amor* se deduce que Juan Ruiz se servía preferentemente del alejandrino trocaico, en el cual solía componer enteras estrofas, como, por ejemplo, las correspondientes a los números 185 y 1276. Es evidente que la viveza de su relato encontraba menos adecuada la blanda modalidad dactílica. Más que a los versos de ritmo uniforme, se inclinaba, al parecer, a los de hemistiquios diferentes y en especial a las combinaciones D-T y T-D. Las combinaciones en que entran los hemistiquios de tipo mixto son las menos frecuentes. Son pocos los versos del *Libro de Buen Amor* que muestran ritmo mixto uniforme, como los ejemplos antes citados, y no parece que haya ninguna estrofa en ese solo tipo. El Arcipreste aplicaba especialmente el hemistiquio mixto, como el *Alexandre*, en exclamaciones, imprecaciones o mandatos, después de otro hemistiquio dactílico o trocaico: «Responde a quien te llama: —Vete de mi posada», 208; «Non quiero tu compañía. Vete de aquí, varón», 209; «Mi corazón me dixo: —Fazlo e recabdarás», 579. En otros casos parece que el fino sentido rítmico del autor quiso complacerse en el efecto musical producido por el contraste ordenado y simétrico entre los tipos señalados, como se advierte en la prolongada serie alterna de versos dactílicos y trocaicos de las estrofas 1551 y 1552: «Enemiga del bien e del mal amador, —natura as de gota, del mal e de dolor», etc.

El alejandrino francés, metro regularmente yámbico, adquirió

en español, como se ve, un ritmo polimorfo, de variados efectos expresivos, en relación con los mismos tipos básicos del metro octosílabo. El hemistiquio trocaico del alejandrino coincide con el octosílabo de la misma especie, sin otra diferencia que la de presentar en la anacrusis una sílaba menos. Los hemistiquios mixtos alejandrinos son iguales a los octosílabos, aparte de que los primeros carezcan de anacrusis. Estas diferencias bastan en efecto para que el compás del hemistiquio alejandrino sea en general algo más breve que el del octosílabo, aunque por otra parte la suma de tiempos de sus dos hemistiquios preste al conjunto el carácter de un verso extenso y grave. La diferencia más notoria es la que se manifiesta entre el octosílabo dactílico, con las dos rápidas cláusulas trisílabas de su período rítmico, y el hemistiquio alejandrino de ese mismo nombre, con el alargamiento de las tres únicas sílabas comprendidas en igual intervalo.

La coordinación de los miembros del verso en las combinaciones M-M, T-M, T-D y T-T, mediante la representación de los valores cuantitativos de sus sílabas, cláusulas, pausas y períodos, puede verse en el siguiente cuadro, fundado en la inscripción y medida de la estrofa 35 de la *Vida de Santo Domingo*, de Berceo:

Plo	go	a	los	pa	rien	tes		quan	do	le	en	ten	die	ron;					
24	13	9	20	14	28	19	(25)	27	15	13	15	20	26	24	(20)				
46				34		47		25		55			35		50		42		
80						72						90						92	
cam	bia	ron	le	el	há	bi	to	e	o	tro	me	jor	le	die	ron;				
22	32	22	16	15	22	10	12	(38)	24	18	10	20	10	24	20	(25)			
52				31		44		38		52			30		44		45		
83						82						82						89	
bus	ca	ron	le	ma	es	tro	el	me	jor	que	pu	die	ron;						
20	26	21	15	18	26	20	(10)	16	12	38	18	16	22	22	(27)				
47				33		38		38			34		44		42				
80						84						72						86	
lle	va	ron	loa	lae	gle	sia	a	Dios	lo	o	fre	cie	ron;						
15	28	24	20	18	26	20	(16)	8	32	14	16	20	26	21	(40)				
52				38		46		24		46			36		47		40		
90						70						82						87	

OCTOSÍLABO

35. PAREADO.—Una poesía de la *Historia troyana* relata la partida de Héctor para la guerra en pareados octosílabos de medida regular, en su mayoría de ritmo trocaico. La última poesía del *Libro de Buen Amor* es una cantiga de ciegos en pareados de la misma especie, aunque menos regulares, la cual empieza con un terceto monorrímo y termina con otro.

36. PERQUÉ.—Con el pareado se asocia el perqué, composición formada por una serie de dísticos octosílabos cuya disposición métrica aparece en orden contrapuesto a su disposición sintáctica. La frase se reparte entre el segundo verso de cada dístico y el primero del siguiente, con lo cual el final de la frase deja siempre la rima en suspenso, ab:bc:cd:de, etc. El primer perqué conocido es el de don Diego Hurtado de Mendoza, muerto en 1404. Cada pareja de versos contrapuestos es una pregunta que empieza con la misma expresión interrogativa que sirve de título a la composición. El principio es una quintilla cuyo último verso enlaza con el primer pareado. El último pareado deja la serie abierta. El asunto es satírico:

Pues no quiero andar en corte
 nin lo tengo por deseo,
 quiero fer un devaneo
 con que haya algún deporte
 y qualque consolación:
 ¿Por qué en el lugar de Arcos
 no usan de confesión?
 ¿Por qué la dis[putación]
 faze pro a las devegadas?
 ¿Por qué malas peñoladas
 fazen falsos los notarios?
 ¿Por qué mandan los vicarios
 ir frayres de dos en dos?...⁶

⁶ El título de *perqué* aparece al frente de la composición de don Diego Hurtado de Mendoza en el *Cancionero de Palacio*, núm. 1. Se repite en otras composiciones análogas de los siglos XV y XVI. Indica procedencia catalana o provenzal, más probablemente que italiana. Falta com-

37. REDONDILLA.—La emancipación de los hemistiquios del dístico octonario, con correspondencia de rimas interiores, dio por resultado la redondilla cruzada, abab. Se encuentra esta estrofa en latín medieval, antes de su aparición en las lenguas romances. Su esquema métrico aparece en verso eneasílabo en una de las jarchyas de Judá Leví, 1075-1140? La repetición de su presencia en el siglo XII está comprobada por varios testimonios, señalados por Henríquez Ureña, *Versificación*, 40-41. En el siglo XIII, su papel aparece definido como estrofa narrativa en varias poesías de la *Crónica troyana*. Poco después, ofrece su representación más extensa en las 2.455 redondillas del *Poema de Alfonso XI*. Don Juan Manuel la utilizó en las moralidades finales de los cuentos XVI y LI del *Conde Lucanor*. Figura como elemento de composición en cantigas de Alfonso XI, Juan Ruiz y López de Ayala.⁷

Como modificación del tipo abab se explica la redondilla de rimas abrazadas, abba. Las manifestaciones de esta variante empiezan a hacerse conocer en el siglo XIV. De ordinario alterna con su pareja en cantigas y estrofas compuestas. Se halla en varias de las composiciones líricas de López de Ayala. Es elemento principal en las cantigas de loores del Arcipreste comprendidas entre las estrofas 1668-1672 y 1673-1677. Como ejemplo puede recordarse el principio de esta última composición:

Santa Virgen escogida,
de Dios madre muy amada,
en los cielos ensalçada,
del mundo salud e vida.

38. SEXTILLA SIMÉTRICA.—La sextilla octosílaba de semiestrofas simétricas, con tres rimas, aab:ccb, conocida en latín medieval

probar la existencia en estas lenguas de poesías compuestas en la forma indicada.

⁷ El nombre de "redondilla" no empezó a usarse hasta el siglo XVI. Rengifo consignó bajo este nombre las formas abab y abba, además de otras estrofas de cinco o más versos, *Arte poética*, cap. IV. El uso actual y corriente aplica de igual manera el citado nombre a las formas abab y abba. Se ha asignado a veces a la redondilla abab el nombre de "serventesio", dicho más propiamente del cuarteto endecasílabo, el cual era frecuente en las sátiras provenzales que recibían esa misma denominación. Se refiere especialmente a la variedad octosílaba abba, en la poesía del siglo XV, el artículo de Dorothy Clotelle Clarke, "Redondilla and copla de arte menor", en *HR*, 1941, IX, 489-493.

al lado de la variante de dos rimas abb:abb, se repite en las 25 estrofas de la lamentación de Aquiles por la muerte de Patrolo, en la *Historia troyana*:

Aquiles esto dezía,
e con grand coyta caía
sobre'l lecho amortecido;
e los griegos que lo veíen
cuydavan que lo avíen
por siempre jamás perdido.⁸

39. COPLA DE PIE QUEBRADO.—El mismo esquema de la sextilla anterior, con reducción de los versos tercero y sexto, dio lugar a la copla de pie quebrado, de antigua tradición románica. Los primeros ejemplos castellanos de esta estrofa son los que ofrece Juan Ruiz en su segunda cantiga de gozos, 33-43. Los cuatro versos mayores, de medida fluctuante, van unidos por la misma rima, llana en siete de las once estrofas y aguda en las cuatro restantes. Los dos quebrados se corresponden entre sí, dentro de cada estrofa, con una segunda rima, aguda en todas las estrofas menos en dos, aab:aab:

Virgen del cielo reyna
e del mundo melezina,
quiérasme oír (muy benina);
que de tus gozos ayna
escriba yo prosa dina
por te servir.

De los veintidós quebrados de esta composición, cuatro son tetrasílabos y los demás pentasílabos. De estos últimos, dieciséis van precedidos de octosílabos llanos y empiezan con consonante, sin posibilidad de formar sinalefa. Sólo uno puede suponerse en enlace de esta especie y únicamente dos siguen a verso agudo y cabría explicarlos por compensación. Parece indudable que el Ar-

⁸ La misma combinación aab:aab, en hexasílabos fluctuantes, se halla en la cantiga de Juan Ruiz "En ty es mi sperança — Virgen Santa María", 1684-1689. Respecto a modalidades antiguas de esta estrofa en latín, gallegoportugués, francés e italiano, véase R. Menéndez Pidal, *Historia troyana*, Madrid, 1934, págs. XII-XIV.

cipreste no trató de ajustarse en esta composición a ninguna medida fija, ni en los versos enteros ni en los quebrados.⁹

40. CANTIGA DE MAESTRÍA.—El nombre gallego de cantiga se aplicó en Castilla, como en su región de origen, a toda poesía destinada al canto. Considerados aparte el cosante, el zéjel y la cantiga de estribillo como formas juglarescas, corresponde a este lugar la cantiga de maestría, de métrica más culta y variada. Juan Ruiz compuso varios tipos de esta clase de canción.

En la serrana de *Malangosto* utilizó la estrofa trovadoresca, frecuente en provenzal y gallegoportugués, en que figuran siete octosílabos con tres rimas, como suma de una redondilla y de un terceto, abab:ccb: «Passando una mañana», 959-971. La misma forma se repite en la serrana del *Cornejo*, con dos solas rimas, abab:abb: «Do la casa del Cornejo», 997-1005.

La combinación de una redondilla cruzada y otra abrazada, con tres rimas, abab:bccb, constituye el cuerpo de las estrofas de la cantiga de loores «Santa Virgen escogida», 1673-1677. Empieza la composición con una redondilla abba cuyo último verso se repite al principio de la primera copla; las demás coplas se enlazan del mismo modo, tomando cada una como primer verso el último de la anterior.

En otra cantiga de loores, la estrofa está formada por una cuarteta de tipo popular con sólo los versos pares rimados, representada de ordinario como un dístico en versos compuestos, y una redondilla abrazada que recoge en sus versos primero y cuarto la rima de la cuarteta, abcb-bddb: «Miraglos muchos faze», 1668-1672.

Dentro de este variado repertorio, se distingue por la particu-

⁹ De los 44 versos largos de esta cantiga, sólo 17 son octosílabos regulares: «El segundo fue cumplido», 36a. Otros 8 pueden contarse como octosílabos con hiato: «Quando vino el luzero», 37c. Figuran 4 eneasílabos regulares con terminación aguda y otros 7 con hiato, también agudos, que literalmente se podrían contar como octosílabos por la ley de Mussafia: «El quinto fue de gran dulçor», 39a. «Con él te fizo assentar», 41e. El heptasílabo «Fue luego conocido», 36e, podría alargarse mediante diéresis de *fue*, aunque este vocablo sea monosílabo en otros versos de la misma poesía. Otros 7 versos de nueve, diez y once sílabas no podrían ser reducidos sino mediante apóopes, síncoas y sinalefas discutibles y contradictorias: «El primero quando recibiste», 35b. «Este sexto non es de dubdar», 40a; «Los discípulos vino alumbra», 40b.

lar elaboración de su métrica la cantiga de gozos «Madre de Dios gloriosa», 1635-1641. Consta de siete estrofas acomodadas al siguiente esquema métrico: a8 b7 a8 b7 : c4 c4 c8 b7. Son de medida regular el primer verso de ocho sílabas y el segundo de siete. Entre los octosílabos del tercer lugar figura un heptasílabo en la quinta estrofa, el cual acaso debería pasar al cuarto lugar permutando con el octosílabo que le sigue. En el séptimo lugar, el octosílabo aparece sustituido por un eneasílabo, «Quando tu fijo por ti veno», 1640, y por un decasílabo, «Jhesú vinier, quierem' ayudar», 1641. Aparte de estas desigualdades, la combinación de versos de ocho, siete y cuatro sílabas responde claramente a una norma definida. La disposición de la segunda mitad de la estrofa coincide con las mudanzas y vuelta del zéjel, pero la primera mitad no es un estribillo, sino una redondilla diferente en cada una de las siete coplas.

La cantiga de Alfonso XI, «En un tiempo cogí flores», ofrece el interés especial de ser continuación de un modelo métrico anticipado por las *Cantigas* que había de alcanzar el punto más alto de su fama en la canción del siglo XV. Consta la citada cantiga de cuatro estrofas de este tipo: [abcb]:dede:abcb; el tema abcb, omitido al principio de la composición, se repite, como en las *Cantigas*, después de cada estrofa. El esquema que había de llegar a ser la forma más cultivada, abba:cdcd:abba, aparece en la cantiga de López de Ayala «La tu noble esperança», I, 880-885, ajustada igualmente a las *Cantigas* en lo que se refiere a la repetición del tema. Otros ejemplos de esta especie del mismo autor presentan ligeras modificaciones. El esquema abab:cdcd:cbcb figura en «Señora, estrella luciente», I, 839-845, y en «La mi alma engrandesce», I, 847-851. Otra variedad que se distingue además por el enlace de las estrofas mediante la repetición al principio de cada una del último verso de la anterior, ofrece el siguiente orden: abba:acca:adda, «Tristura e gran cuidado», I, 757-763.

41. EVOLUCIÓN RÍTMICA.—El dímeter trocaico que dio origen al octosílabo neolatino mantuvo su carácter rítmico con marcado relieve en las lenguas romances. En España este metro hizo su primera aparición conocida en la *Historia troyana*, hacia 1270. Desde mucho tiempo antes, se usaba en español, como se ha visto, un verso de ocho sílabas de tipo polirrítmico en el que el elemento trocaico no figuraba con papel predominante. En la cuar-

La primera poesía de cierta extensión en esta clase de verso es la cantiga de la Pasión del *Libro de Buen Amor*, «Omíllomè, reyna, madre del Salvador», 1046-1058. Su estribillo son dos versos, AA, compuestos de hemistiquios heptasílabos. El resto es una serie de doce estrofas de zéjel, BBBA, ya anteriormente citadas. Todos los versos, con excepción del último de cada estrofa, rimado con el estribillo, llevan rima interior, como los de la cantiga del mismo Arcipreste «Quiero seguir a ti, flor de las flores», 1678-1683. Las estrofas de la cantiga de la Pasión están compuestas en verso de arte mayor de ritmo acentual y medida fluctuante, con predominio de las parejas de hemistiquios de seis y siete sílabas.

Si los 48 versos de las 12 estrofas se miden con estricta aplicación del hiato en los encuentros de vocales, se obtiene un resultado de 45 hemistiquios hexasílabos, 44 heptasílabos, 5 octosílabos y 2 pentasílabos. Admitiendo juntamente la sinalefa y el hiato en una lectura más natural y espontánea, según la práctica común de la lengua, resultan 63 hemistiquios hexasílabos, 29 heptasílabos, 2 octosílabos y 2 pentasílabos. En ambas interpretaciones los hemistiquios hexasílabos predominan en la primera parte del verso y los heptasílabos en la segunda, rasgo corriente en el arte mayor. En la primera versión, la proporción entre los hexasílabos trocaicos y dactílicos es, aproximadamente, igual; en la segunda el número de hexasílabos dactílicos supera considerablemente al de los trocaicos. Según este último criterio, que parece el más adecuado, los 48 versos de las 12 estrofas se reparten entre las siguientes combinaciones de hemistiquios: 20 de 6-6, 20 de 6-7, 2 de 7-7, 2 de 7-8, 1 de 5-7, 1 de 6-5, 1 de 7-6 y 1 de 6-8.¹²

cos cuyos versos constan literalmente de trece sílabas, con terminación llana: «Guardatvos de ser conquerido del estraño — seyendo del vuestro bien guardado de daño», IX; «Si Dios te guisare de haber segurança — puña de ganar la complida bienandança», XXXIII. Al mismo género corresponden otros dísticos en versos de doce sílabas, con terminación aguda: «Por obras e maneras podrás conocer — a los moços cuáles deben lo más seer», XXIV; «Porque non quiere lo que te cumple fazer — et tu non quieras lo tuyo por él perder», XLVII.

¹² El recuento literal de las sílabas, según la ley de Mussafia, muestra la equivalencia numérica, 6-6, entre los hemistiquios, prosódicamente desiguales, de varios versos: «Travaron del luego todos en derredor», 105ld. Por el contrario, en otros casos en que los hemistiquios, dentro del or-

Se percibe distintamente en esta poesía el ritmo característico del arte mayor, como notaron Menéndez y Pelayo y Henríquez Ureña. Se manifiesta especialmente en las estrofas que empiezan: «Miércoles a terciá el cuerpo de Christo», 1049; «Por treynta dineros fue el vendimiento», 1050; «Tú con él estando a ora de prima», 1052; «A ora de sesta fue puesto en la cruz», 1055. Nada indica que el Arcipreste prescindiese en esta composición del ordinario ritmo acentual sustituyéndolo por el recuento numérico de las sílabas en el sentido de la ley de Mussafia. La lectura de sus versos muestra sin dificultad la colocación de los dos tiempos marcados de cada hemistiquio y el orden en que se organizan las cláusulas silábicas, nivelando las diferencias de los hemistiquios en el equilibrio de los períodos rítmicos. Ninguna alteración produce en tal orden el hecho de que los versos correspondientes a la combinación 6-7 acaben con terminación aguda, literalmente 6-6: «Claridat del cielo por siempre durador», 1055d, o con terminación llana, literalmente 6-7: «A la vesperada de cruz fue descendido», 1057a. Tampoco afecta al equilibrio indicado el hecho de que en el encuentro de vocales entre los hemistiquios, como en el verso siguiente, se haga la lectura con sinalefa, 6-6, o con hiato, 6-7: «De piedra tajada en sepulcro metido», 1057c.

El progreso del arte mayor en la segunda mitad del siglo XIV se refleja en el *deytado* del cisma de Occidente, del *Rimado de Palacio*, en la *Danza de la muerte* y en la *Revelación de un ermitaño*. Las tendencias señaladas en la cantiga de la Pasión aparecen aquí con líneas más definidas. Se hace más visible y notoria la superioridad de los hemistiquios hexasílabos dactílicos, disminuyen los de siete sílabas y adquieren representación más frecuente los de cinco. Se destaca con marcado relieve la combinación 6-6, a la cual siguen a distancia 5-6 y 6-7. Ya en estos textos, el primer hemistiquio, que en la cantiga de la Pasión era uni-

dinario criterio prosódico, son equivalentes, el recuento literal produce precisamente medidas disconformes: 7-6, «Contar la trist' estoria que a Jhesú yazer», 1048c. Es inadaptable a uno y otro criterio el siguiente verso, literalmente de 6-7: «Judas el que l' vendió, su discípulo traydor», 1049d. Aparte de estos obstáculos, el mismo artificio aritmético del silabismo aritmético, tan opuesto al estilo del Arcipreste, impide admitir la perfecta escansión que con arreglo a tal sistema creyó ver en esta poesía F. Lecoy, *Recherches*, 87-88.

formemente llano, suele ofrecer terminación aguda o esdrújula, al lado de la ordinariamente llana. Aparece también en este tiempo como estrofa regular la octava dividida en dos mitades con variable coordinación de rimas. El *deytado* de López de Aya-la muestra las combinaciones ABAB:BCCB y ABAB:ABAB; la *Danza de la muerte*, ABAB:BCCB, y la *Revelación*, ABBA:ACCA.

43. ENDECASÍLABO.—Las manifestaciones romances del endecasílabo son abundantes desde fecha remota en francés y provenzal. Lo atestiguan en italiano algunos estribillos populares señalados como las formas más antiguas de la lírica de esta lengua. Hizo su aparición en España con los primeros trovadores gallegos y catalanes. Retrasó su aparición en Castilla, aunque el rey castellano Alfonso el Sabio lo usara en muchas de sus poesías gallegas. Don Juan Manuel dejó abundantes ejemplos de este verso en los dísticos del *Conde Lucanor*. Los dos metros más usados en estos dísticos son el endecasílabo y el de arte mayor. En proporción menor se dan el alejandrino, el octosílabo, el heptasílabo y algunos otros versos de forma menos definida.

El endecasílabo de don Juan Manuel sigue en general el modelo del de Alfonso el Sabio. Algunos dísticos presentan acentuación en cuarta, con algún otro acento variable antes del último: «Qui omne es faz todos los provechos, — qui non lo es mengua todos sus fechos», XXV; «Si con rebato grand cosa fizieres, — ten que es derecho si te arrepentieres», XXXVI. Con más frecuencia figura la variedad acentuada en tercera y sexta: «Non te espantes por cosas sin razón, — mas defiéndete bien como varón», XII; «La vergüença todos los males parte, — por vergüença faze omne bien sin arte», L. Las dos variantes se juntan en algunos casos: «Non te quexas por lo que Dios fiziere, — ca por tu bien sería cuando él quisiere», XVIII. La forma dactílica, con acento en 1-4-7-10, ofrece ejemplos como «Vive tal vida que vivas honrado», XXIII; «Sufre las cosas en cuanto debieres», XXIX; «No'l des vagar que se pueda perder», XXXI.

La cantiga de Juan Ruiz en loor de la Virgen, «Quiero seguir a ti, flor de las flores», 1678-1683, consta de seis estrofas de cuatro versos cada una, de los cuales los dos primeros son endecasílabos rimados entre sí en ambos hemistiquios; el tercer verso es un eneasílabo, también con rima interior que repite la de los pri-

meros hemistiquios de los endecasílabos; el cuarto, de siete sílabas, es consonante con los dos primeros, AABa. De los 12 endecasílabos, 7 llevan acento principal en la cuarta sílaba y secundario en sexta u octava, y 4 acentúan tercera y sexta. Sólo se aparta de esta medida el primer verso de la estrofa 1681: «Estrella de la mar, puerto de folgura». Los primeros hemistiquios son llanos en tres estrofas y agudos en otras tres. Los eneasílabos son uniformemente de tipo trocaico, con acento en cuarta: «Non me partir de te servir», «De tribulança syn tardança». Juan Ruiz anticipó en esta composición el consorcio de tres metros impares, de 11, 7 y 5 sílabas, con fondo rítmico común. La misma experiencia había de volver a repetirse en ensayos posteriores. Del armonioso efecto de tal conjunto puede dar idea la primera estrofa de la cantiga:

Quiero seguir a ti, flor de las flores,
siempre dezir cantar de tus loores;
non me partir de te servir,
mejor de las mejores.¹³

44. DECASÍLABO.—Al final del ejemplo III del *Conde Lucanor*, se lee un cuarteto en versos de diez sílabas. Aun cuando los versos tercero y cuarto, suponiendo ciertos hiatos, podrían contarse como endecasílabos, parece más lógico considerarlos ajustados a la misma medida de los dos anteriores:

Qui por caballero se toviere,
más debe desear este salto
que non si en la orden se metiere
o se encerrase tras muro alto.

Varios otros ejemplos confirman la presencia de este verso en la métrica de don Juan Manuel. El ritmo trocaico del primer

¹³ La rima interior no es motivo para considerar como versos distintos los hemistiquios de los endecasílabos de esta cantiga. El Arcipreste empleó también la rima interior en las dos cantigas de la Pasión y en la primera de las de gozos: «O, María, luz del día, — tu me guía todavía», 20. Se encuentran asimismo casos de rima interior entre los hemistiquios de algunos de sus alejandrinos. Es demasiado vaga y forzada la semejanza que F. Lecoy creyó hallar entre los versos de esta poesía y los de una estrofa latina formada por heptasílabos trocaicos y tetrasílabos yámbicos, *Recherches*, 95.

verso del cuarteto citado se repite al principio de algunos dísticos: «Por pobreza nunca desmayedes», X; «Qui te desconoce tu bien fecho», XXX. Dentro de la misma medida suele ocurrir diversa acentuación: «Por este mundo fallededero—non pierdas el que es duradero», XLIX. Repert. 25.

45. ENEASÍLABO.—La poesía de clerecía castellana hizo escaso uso del metro eneasílabo, no obstante su frecuencia en provenzal y gallegoportugués. Después de la redondilla eneasílaba de Judá Leví, jarchya núm. 9, la representación más extensa de este verso se halla en el *Auto de los Reyes Magos*. Ocurre sobre todo en forma trocaica, con acentos en cuarta y octava: «Dios criador, qual maravilla,—no se qual es aquesta strela». Se da también el tipo dactílico con acentos en segunda y quinta: «¿Fue nunquas alguandre falada?», «De todas las gentes maior». Con ambas variedades alterna la forma mixta, acentuada en tercera y quinta o en tercera y sexta: «Esta strela non se dond vinet», «Por tres noches me lo veré».

Más tarde el eneasílabo reaparece en la cantiga de Alfonso X recogida en el *Canc. Colocci-Brancuti*, núm. 471. No se encuentra entre las poesías de la *Historia troyana*, y sólo ocasionalmente, como efecto de la fluctuación del verso suele encontrarse en las cantigas de Juan Ruiz. La cantiga de Alfonso X, de corte gallego, consta de siete eneasílabos y un vocablo monosílabo final. Los seis primeros versos riman alternativamente. El séptimo y el final repiten la rima de los pares. El tercero, cuarto y sexto son trocaicos y el segundo, quinto y séptimo, dactílicos. El primero, de tipo mixto c, lleva acentos en las sílabas segunda y sexta:

Senhora, por amor de Díos,
aved algún duelo de my,
que los mis ojos como ríos
corren del día que vos vi.
Hermanos e primos e tyos
todo lo yo por vos perdy;
se vos non pensades de my,
fy.¹⁴

¹⁴ Dentro de la fluctuación del verso lírico juglaresco, el poema *Razón de amor* ofrece series de eneasílabos en que se mezclan diversas variedades. En el siguiente ejemplo alternan los tipos mixtos:

46. HEPTASÍLABO.—El heptasílabo de clerecía hizo su aparición como verso regular en la poesía castellana en los dísticos del *Auto de los Reyes Magos* y de la *Disputa del alma y el cuerpo*, siglo XII. Un siglo después fue usado en las redondillas de los lamentos de Troilo en la *Historia troyana*. Alcanzó su manifestación más importante, hacia 1350, en el conjunto de más de setecientas redondillas de los *Proverbios morales* del rabino Santob. Se halla ocasionalmente entre los octosílabos y hexasílabos fluctuantes de Juan Ruiz. Las redondillas de la *Historia troyana* y las de los *Proverbios* corresponden al tipo abab.

Equivale el heptasílabo al hemistiquio del alejandrino. Un dístico heptasílabo es análogo a un alejandrino con rima interior. Como alejandrinos están escritos los dísticos heptasílabos de la *Disputa del alma y el cuerpo*. En una de las copias antiguas de los *Proverbios*, los cuatro versos de cada redondilla forman dos solas líneas, del mismo modo que en algunas máximas del *Conde Lucanor*. De aquí no se deduce que el pareado o la redondilla dejen de ser las unidades estróficas que sirvieron de molde en los citados poemas.

La individualidad del heptasílabo aparece ya definida en poemas latinos de los siglos IV y V, compuestos en dísticos y en cuartetos monorrimos. Figura entre los metros más antiguos en francés, provenzal e italiano. Se encuentran redondillas heptasílabas en cantigas gallegoportuguesas desde la primera mitad del siglo XIII. Por su propia brevedad estas estrofas dan ocasión frecuente al encabalgamiento de los versos y aun de las estrofas. Santob utilizó estos recursos con particular libertad.¹⁵

Alternan en las estrofas heptasílabas las mismas variedades rítmicas registradas al examinar los hemistiquios alejandrinos. En-

tre cimas d'un mançanar— un vaso de plata vi estar; —pleno era d'un claro vino— que era vermejo e fino", 13-16. Entre los eneasílabos de esta composición, la modalidad trocaica representa el 50 por 100: "Feyta d'amor e bien rimada"; la dactílica, el 12 por 100: "La fuent cerca sí las tenfe"; la mixta, el 38 por 100: "Todas yerbas que bien olfen".

¹⁵ El heptasílabo deriva probablemente, con catalexis de una sílaba, del mismo metro latino que dio origen al octosílabo. Su antigüedad impide considerarlo como resultado de la separación de los hemistiquios del alejandrino. Por otra parte, tampoco es seguro que el alejandrino deba considerarse como suma de dos heptasílabos. La posibilidad de que derivase del tetrametro yámbico cataléctico fue indicada por F. d'Ovidio, *Versificazioni italiana e arte poetica medievale*, Milán, 1910, págs. 188-197.

tre la ordinaria mezcla polirrítmica en que tales variedades se manifiestan suelen encontrarse redondillas de ritmo uniforme en cada uno de los principales tipos:

Trocaico

Ca yo agora seyo,	o	ó	o	o	o	ó	o
en lo que adevinaba;	o	ó	o	o	o	ó	o
mi muerte ya le veyo,	o	ó	o	o	o	ó	o
veyer non la cuydaba.	o	ó	o	o	o	ó	o

Hist. troy. V, 41-44

Dactílico

Ca si yo fuese muerto	o	o	ó	o	o	ó	o
en aquella batalla,	o	o	ó	o	o	ó	o
non feziera este tuerto	o	o	ó	o	o	ó	o
el mi padre syn falla.	o	o	ó	o	o	ó	o

Hist. troy. V, 53-56

La proporción del tipo mixto aumenta relativamente en Santob a consecuencia del encabalgamiento. En la mayor parte de los casos en que este enlace ocurre en los *Proverbios*, son los versos impares los que invaden con su supermetría semántica el principio de los siguientes. La porción transferida empieza frecuentemente con acento fuerte dando lugar a las combinaciones mixtas:

Yo vi muchos tornar	o	ó	o	o	ó	o
sanos de la contienda.		ó	o	o	ó	o

Estr. 102

Un lienço com si fuese	o	ó	o	o	ó	o
muro de cal e canto.		ó	o	o	ó	o

Estr. 116

Quien antes non esparze	o	ó	o	o	ó	o
trigo non lo allega.		ó	o	o	ó	o

Estr. 125

47. TETRASÍLABO.—Tiene amplia representación el verso de cuatro sílabas en la profecía de Casandra, de la *Historia troyana*, formada por quince estrofas caudatas de diez versos, ocho de los cuales son tetrasílabos que forman una redondilla en cada semiestrofa, y dos octosílabos que riman entre sí, enlazando las terminaciones de las mitades indicadas. La forma de esta estrofa, basada en modelos del latín medieval, tenía precedentes inmediatos en cantigas gallegas de Juan de Lobeira y Alfonso el Sabio. El tetrasílabo no aparece con unidad rítmica independiente en esta poesía. La suma de cada dos versos, que a veces son de tres o cinco sílabas, equivale a uno de ocho, no siempre divisible en partes iguales. La composición evita en general los encuentros de vocales entre los versos impares y pares. Cuando tales encuentros ocurren es corriente el hiato: «Troya rica—e nombrada», pero se dan también ejemplos de sinalefa: «Vuestra joya—e vuestro bien».

El tipo de octosílabo que el autor debió tener presente al componer estas estrofas no fue siempre el trocaico. El dactílico explica parejas de tetrasílabos desiguales, como «Griegos ternán — muy gran bando», «Esto dezía — la infanta». La base mixta se observa en «a vos vernán — segudando», «Por qual razón — malfadado». Los octosílabos con que terminan las semiestrofas, 13 mixtos, 11 trocaicos y 6 dactílicos, revelan hasta qué punto los tipos no trocaicos alteraban la línea rítmica de la composición, a la cual pertenece la siguiente estrofa:

Gent perdida,
malfadada,
cofondida,
desesperada,
gente sin entendimiento;
gente dura,
gente fuerte,
sin ventura,
dada a muerte,
gente de confondimiento.¹⁶

¹⁶ La subdivisión del tetrámetro trocaico en miembros tetrasílabos rimados entre sí fue practicada en poesías del bajo latín. Sobre la combinación de unidades simples y dobles de esta especie, base de la estrofa caudata, usada bajo distintas variantes en poesías latinas y en la primitiva

48. GRUPOS VOCÁLICOS.— Varias cuestiones en relación con el tratamiento fonético de los grupos de vocales perturbaron durante mucho tiempo la práctica de la versificación a sílabas contadas. Una de ellas consistía en la vacilación entre hiato y sinéresis en palabras como *Dios, rey, reyna, vio, fui, fue, muy, hoy, cuita, piedad, gloriosa, seer, veer* y otras semejantes que aún no habían fijado su prosodia, o bien en aquellas que, como *creer, leer, maestro, peor, caer, traer, leal, aún, ahí y ahora*, continúan hoy mismo con pronunciación oscilante. Otra de las dificultades indicadas era la competencia entre hiato y sinalefa en el encuentro de vocales entre unas palabras y otras, no sólo en casos de intervención del acento, que aún siguen sujetos a vacilación, sino también en grupos inacentuados, como en «yendo en romería», o «primera entrada». Una perturbación más era motivada por la alternancia entre la conservación o la apócope de la vocal final en ciertos vocablos como *fuerte, puente, este, onde, quando, quanto, tanto*, y en los enclíticos *me, te, le, se*. Otra, en fin, se refería a la posibilidad de mantener las vocales con hiato o reducirlas con sinalefa o suprimirlas con elisión en circunstancias de proclisis como *de aquesta, se esconden, le envió*.

Algunos de estos puntos, aparte de haber sido aludidos en los estudios publicados sobre los poemas de clerecía, han sido objeto de trabajos especiales.¹⁷ Comprueban tales estudios que en la versificación de los indicados poemas, especialmente en el siglo XIII, era general la práctica del hiato y muy frecuente la de la apócope; la sinalefa, aunque solía aplicarse en algunas ocasiones, era ordinariamente evitada. Grupos proclíticos como *de aquesta* eran tratados con hiato, *de - aquesta*, o con elisión, *d'aquesta*, más que con sinalefa, *deaquesta*, al contrario que en la pronunciación moderna. Gradualmente la preferencia por el hiato fue perdiendo terreno; en la *Historia troyana*, la proporción de sinalefas es más

lirica romance, véase A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France*, París, 1925, págs. 364-377.

¹⁷ F. Hanssen, "La elisión y la sinalefa en el *Libro de Alejandro*", en *RFE*, 1916, III, 345-356; H. H. Arnold, "Synalepha in old Spanish poetry: Berceo", en *HR*, 1936, IV, 141-158; Dorothy Clotelle Clarke, "Hiatus, synalepha and line length in López de Ayala's octosyllables", en *RomPh*, 1948, I, 347-356.

elevada que en Berceo o *Alexandre*, y más tarde, en el *Libro de Buen Amor* y en el *Poema de Alfonso XI*, tal proporción aumenta respecto a la de la *Historia troyana*. Sin embargo, el arcaizante López de Ayala, a fines del siglo XIV, aún seguía en este punto más cerca de Berceo que del Arcipreste de Hita. La apócope, en cambio, disminuyó rápidamente después del siglo XIII, quedando reducida a los pocos casos en que hoy se conserva, a la vez que la elisión proclítica fue relegada a la lengua vulgar.

La reducción del hiato, así en la palabra como en el grupo sintáctico, debió iniciarse en castellano desde el principio del idioma, como continuación de tendencias ya conocidas en latín. Es de creer que la sinalefa, por lo menos entre vocales inacentuadas, sería corriente en la lengua hablada del siglo XIII y asimismo en la versificación de los juglares. El hiato de los grupos inacentuados no se practicaría probablemente en las composiciones juglarescas sino en aquellos casos en que conviniera a las necesidades del canto. Al contar las sílabas literalmente, aplicando el hiato de manera sistemática, sin atenerse a la realidad de la pronunciación ordinaria, los poetas de clerecía impusieron al verso una prosodia convencional que fue motivo de vacilaciones y discrepancias y restó a las obras parte de valor representativo en este aspecto de su material lingüístico.

En otras lenguas, la versificación silábica no había requerido condición semejante. El gallegoportugués, además de reducir los grupos vocálicos por elisión y apócope con más libertad que el castellano, aplicaba en ciertos casos el hiato y en otros la sinalefa. Estos mismos recursos eran empleados conjuntamente por los poetas provenzales. El italiano, con apócope más restringida que en castellano y con tan abundantes encuentros de vocales, rechazó el hiato desde el primer momento y aplicó al verso sencillamente la elisión y la sinalefa, a la manera usual en su fonética ordinaria. Por este motivo, el endecasílabo italiano del siglo XIII no sorprende al lector moderno con la anormalidad prosódica que perturba la lectura del alejandrino castellano de esa misma fecha.

Algunas veces, por natural influencia de la lengua hablada, la sinalefa suplantaba al hiato en la cuaderna vía. Se suele rechazar la legitimidad de estos versos, más espontáneos sin embargo que los compuestos con hiato. La competencia de la sinalefa se desarrolló abiertamente en el siglo XIV. Paso a paso el sentido fonético fue ganando terreno contra el silabismo literal.

49. AMETRÍA.—El propósito de la regularidad silábica, expresado por el *Alexandre* con relación a la cuaderna vía, se aplicaba sin duda de la misma manera a los demás metros. Dos hechos que se aprecian con igual claridad son, de una parte, la presencia constante de tal propósito y, de otro, el mayor o menor margen de fluctuación con que cada uno lo ponía en práctica. Como resultado de esta competencia, la versificación de clerecía ni procedió con libertad propiamente amétrica ni se ajustó a un isosilabismo perfecto.

En muchos casos la medida correcta se deduce de la confrontación de variantes entre los manuscritos de la misma obra. A veces basta considerar con apócope determinadas palabras en que algún copista modernizador añadió las vocales finales. Otras veces basta la adición u omisión de alguna partícula de uso optativo y secundario. Después de estas operaciones queda sin embargo un resto de irregularidades que por respeto a la integridad del texto es preciso aceptar como auténticas.

En el examen crítico de varios centenares de alejandrinos correspondientes a distintos pasajes del *Libro de Buen Amor*, comprobó Lecoy la presencia entre los hemistiquios de tales versos de una cantidad de octosílabos cuya proporción variaba, en aparente relación con el carácter de cada fragmento, entre el 5 y el 20 por 100 (*Recherches*, 66-71). Nota el mismo autor que en otras partes del texto los hemistiquios de ocho sílabas predominan hasta el punto de traspasar a los de siete el papel de intrusos. Las oscilaciones métricas en varias de las cantigas del Arcipreste son notoriamente mayores que en sus cuartetos alejandrinos. En mayor o menor grado, son asimismo irreductibles a la cabal regularidad silábica los versos del *Poema de Alfonso XI*, de los *Proverbios* de Santob, del *Libro de miseria* y del *Rimado de Palacio*.

No es concebible que esta práctica careciese de precedentes entre los poemas de clerecía del siglo XIII. Nada indica que entre un siglo y otro se produjera ningún cambio radical en el concepto de la medida del verso. Se encuentran medidas irregulares en los alejandrinos, octosílabos, heptasílabos y tetrasílabos de la *Historia troyana*, aunque en menor proporción que en los textos del siglo XIV.¹⁸ El ejemplo de Berceo, particularmente discipli-

¹⁸ Los octosílabos intercalados entre los versos y hemistiquios de siete sílabas de la *Historia troyana*, según el análisis de Menéndez Pidal, pá-

nado respecto al principio silábico, no parece motivo suficiente para rechazar de sus versos hasta el más simple caso de sinalefa subrepticia, y mucho menos para suponer que los autores del *Alexandre*, *Apolonio* y *Fernán González* observaran tal precepto en todo momento con perfecta exactitud.

La mayor parte de los poemas amétricos se produjeron durante el siglo XIII. Se comprende que en este mismo tiempo se afirmase con principal fervor la doctrina culta del verso uniforme. La nueva métrica combatía la amplia libertad de medida y de rima del arte juglaresco, pero no se oponía a que de vez en cuando la asonancia se mezclase con la consonancia ni tampoco a que algún verso discrepara ligeramente de la medida regular. En las demás lenguas la métrica silábica ofrecía también ejemplos de esta oscilación. No obstante la obediencia al precepto silábico, las discrepancias debieron encontrar terreno propicio en el medio castellano, más habituado a los efectos del ritmo que a los de la medida del verso.

Las oscilaciones de la cuaderna vía no se explican, como se ha supuesto, por la dificultad que podía significar el hecho de que el alejandrino, con sus acentos fijos sobre sílabas pares, la sexta de cada hemistiquio, resultara en contradicción con los metros castellanos de ocho, seis y cuatro sílabas, con acentos fijos en las impares, séptima, quinta y tercera respectivamente.¹⁹ Baste recordar que el hemistiquio de siete sílabas es el más abundante en la versificación juglaresca del *Mío Cid* y que el verso de esa misma medida es el elemento principal en la popular seguidilla. Además, la oscilación métrica no ocurría sólo en el alejandrino, de procedencia extranjera; se producía de manera análoga en los octosílabos y hexasílabos peninsulares.

Los grupos de siete y ocho sílabas ocupan los dos grados más altos de frecuencia en la fonología española. Ambos coinciden en la disposición y modificaciones de sus elementos rítmicos. No es

gina XXX, representan el 13 por 100, frente al 19 por 100 correspondiente a los que se hallan en pasajes de extensión equivalente del *Libro de Buen Amor*. Entre 706 versos de estrofas octosílabas de la *Historia troyana*, se registran un 6 por 100 de eneasílabos, 2 por 100 de heptasílabos, 1 por 100 de decasílabos y 0,2 por 100 de hexasílabos, *Ibid.* pág. XXXIV.

¹⁹ La hipótesis de que la inadaptabilidad acentual del alejandrino pudo ser la causa de las irregularidades de su medida y de que finalmente fuera excluido y olvidado, fue sugerida por F. Lecoy, *Recherches*, 79-82.

extraño que antes que se fijase una clara preceptiva métrica, el octosílabo se mezclara con el heptasílabo en los hemistiquios del alejandrino. No debería ponerse demasiado empeño en corregir estas interferencias. Un criterio absolutamente isosilábico es sin duda inadecuado, tanto para hacer el estudio crítico de la cuaderna vía del siglo XIV como para aplicarlo a la restauración de los poemas del XIII.²⁰

50. POLIMETRÍA.—El ejemplo del *Auto de los Reyes Magos*, con su variedad de metros, se repite en las poesías de la *Historia troyana*. Como ha hecho notar Menéndez Pidal, siendo esta obra adaptación castellana del *Román de Troie*, de Benoit de Sainte Maure, se aparta tanto de su original en lo que se refiere a la versificación, que mientras el poema francés, con sus 30.000 versos sólo emplea el pareado eneasílabo, el texto español, en solos 1.300 versos se sirve de cuatro metros diferentes y de seis clases de estrofas. Se advierte además en esta variedad el propósito de acomodar a cada asunto la forma métrica más adecuada: para la descripción de una batalla se emplea la amplia estrofa de la cuaderna vía; en la lúgubre profecía de Casandra, aparece el metro corto y anhelante de la copla caudata, y para el relato de los amores de Briseida se utilizan las corrientes redondillas.²¹

La polimetría ofrece aún un cuadro más amplio en el *Libro de Buen Amor*, donde al lado del alejandrino ocupan lugar importante el octosílabo y el hexasílabo, a los cuales se añaden en ocasiones especiales el verso compuesto de 8-8, el de arte mayor, el endecasílabo y los quebrados de cinco y cuatro sílabas. En

²⁰ Desde el punto de vista rítmico puede ser perfectamente auténtico el verso del *Alexandre*, 15a, que en los dos manuscritos del poema se lee: "A cabo de pocos años el infant fue criado". No parece aconsejable rectificar el texto leyendo *siet* en vez de *pocos* para reducir a heptasílabo el primer hemistiquio. Otro caso análogo en que coinciden también los dos manuscritos es el siguiente: "Cató diestro e siniestro con su ojo bellido", 2229b. Sería alteración excesiva leer "Cató a todas partes", con el simple objeto de evitar la sinalefa entre "diestro e siniestro". Ambas enmiendas, entre otras semejantes, han sido indicadas por H. H. Arnold en *Hispania*, 1936, XIX, 249 y 252.

²¹ Ejemplo de variedad métrica son también las máximas del *Conde Lucanor*, compuestas en metros de ocho tipos distintos, desde los de siete a los de catorce sílabas. Un índice descriptivo de las 51 máximas fue hecho por F. Hanssen, "Notas a la versificación de don Juan Manuel", en *AUCH*, 1901, CIX, 539-563.

cuanto a las estrofas, además del ordinario cuarteto monorrímo, el Arcipreste utilizó el zéjel en varias cantigas; el pareado octosílabo, 1720; la sextilla alterna, ababab, 1710; la redondilla cruzada y abrazada, en la composición de diversas canciones, 1668, 1673; la sextilla simétrica, aab:aab, 1684; la copla de pie quebrado, aab:aab, 33; la copla de siete versos, abab:ccb, 959, y otras combinaciones menos corrientes, como aaaa:bbcca, 1022; AAba, 1678, y aaab:cdec:ddffb, 1661.

Sin abarcar serie tan extensa, el *Rimado de Palacio* presenta, junto al metro alejandrino, el octosílabo, el de 8-8 y el de arte mayor, y además de los cuartetos corrientes, diversidad de combinaciones de alejandrinos y octosílabos en cantigas de estribillo y en canciones de arte menor.

51. COMPLEMENTOS RÍTMICOS.—Se ha notado con motivo del alejandrino y del octosílabo la diferenciación con que sus variedades rítmicas aparecen aprovechadas en algunos casos para subrayar el efecto de los respectivos pasajes. Indican tales referencias un grado de elaboración artística del verso cuyas circunstancias no han sido aún consideradas con el detenimiento necesario. Un caso semejante es el de las rimas intencionadas, entre las cuales se ha llamado especialmente la atención respecto a las de carácter burlesco, como las de la redondilla de la *Historia troyana* en que Briseida responde a las insidias de Diomedes:

E si don Troilo faz
lo que Diomedes diz,
otórgolo e todo me plaz,
ca más que él diz yo fiz.²²

De carácter humorístico son asimismo las rimas del Arcipreste en el estribillo y vueltas del zéjel de la panadera: *luz, Cruz, duz, marfuz, aduz*, 115; las de Trotaconventos, en una de sus animadoras exhortaciones: *solo, ¿adolo? don Polo, buscólo*, 131, y las de la respuesta del diablo al ladrón: *frayle, trayle, fayle, vayle*, 1466.

Entre sus recursos de ordenación técnica, Juan Ruiz prac-

²² La intención irónica de estas rimas y la indicada correspondencia de los metros con el carácter de los asuntos fueron señaladas por R. Menéndez Pidal, *Historia troyana*, Madrid, 1934, pág. XVIII.

ticó el encadenado de las estrofas por repetición de la última palabra de cada una de ellas al principio de la siguiente en la serrana de *Riofrío*, 987-991, y por completa repetición del verso final en la cantiga de loores «Santa Virgen escogida», 1673-1677.

Hizo rimar con frecuencia, mediante consonancia o asonancia, los hemistiquios del mismo verso: «Refitorios pintados e mantelados parados», 1248c; «El primero comía primeras cherevías», 1272a; «Rogué a mi señor que me diese razón», 1298c.

La rima interior, con correspondencia de los primeros hemistiquios entre sí aparte de la consonancia de los segundos, se observa de manera regular en las dos cantigas de la Pasión y en la de loores «Quiero seguir a ti, flor de las flores», 1678-1683.

Un doble fondo rítmico que se repite en numerosos versos a lo largo de la obra consiste en la composición paralela y simétrica de los hemistiquios: «Rehazer los pesebres, limpiar los alvañares», 1277b; «Estercuela barvechos e sagude nogales», 1296b; «Escombra los restrojos e cerca los corrales», 1296d. El paralelismo se acerca a veces a la identidad: «Si poco end trabajé, muy poco end saqué», 1319d.

En otros casos el efecto resulta de la inversión de los términos entre las dos mitades del verso: «Palabrillas pintadas, fermosillos afeites», 1257b; «Con gestos amorosos, engañosos risetes», 1257c; «Escusóse de mí e de mí fue escusada», 1330b.

En varios pasajes de su libro el Arcipreste dio pruebas de estar dotado de singular sensibilidad para las impresiones del sonido y del ritmo. Recogió en sus versos el eco de ruidos callejeros y de cantos y gritos de diversos animales. En breves y expresivos rasgos caracterizó el timbre y el juego de la guitarra, del rabel, de la vihuela y de otros muchos instrumentos. El retrato del clérigo en que se supone que describió su propia figura señala la gráfica nota de su voz *tumbal*.

52. RESUMEN.—La principal empresa métrica de los poetas de clerecía consistió en la adaptación del verso alejandrino de procedencia francesa, el cual, modificando su carácter originario, se convirtió en un metro polirrítmico acomodado a los mismos tipos básicos —trocaico, dactílico y mixto— del verso octosílabo.

Otro asunto importante fue la reelaboración del mismo octosílabo como resultado de la mutua influencia entre el verso ro-

mánico de esa medida, esencialmente trocaico, y el de tradición juglaresca, de ritmo más suelto y variado. El nuevo octosílabo fue el más valioso legado métrico que el arte de clerecía transmitió al período siguiente.

El verso de siete sílabas fue tratado con gran destreza en varias poesías de la *Historia troyana* y en los *Proverbios* de Santob de Carrión. Empezó a practicarse en el *Auto de los Reyes Magos*. Recogió la experiencia del alejandrino, con cuyos hemistiquios coincidía.

El verso de arte mayor, ensayado por don Juan Manuel en algunas de sus máximas y por Juan Ruiz en su primera cantiga de la Pasión, alcanzó forma más definida, con su octava característica, en la *Danza de la muerte*, en la *Revelación de un ermitaño* y en el *Deytado del cisma de Occidente*, de López de Ayala.

El tetrasílabo, sustituido a veces por el pentasílabo, fue empleado con relativa abundancia en las coplas caudatas de la *Historia troyana* y en los pies quebrados de varias poesías del Arcipreste de Hita.

Se inició el endecasílabo en varios dísticos de don Juan Manuel y en la cantiga del Arcipreste «Quiero seguir a ti, flor de las flores», 1678-1683.

En círculo más reducido forma también parte de este cuadro el eneasílabo, usado por Alfonso el Sabio en su cantiga «Señora, por amor de Dios», y aplicado por Juan Ruiz, junto con el octosílabo, en la cantiga de gozos «Virgen del cielo reyna», 33-43.

Se introdujo el principio de la regularidad silábica, contando separadamente las vocales reunidas en el contacto sintáctico de las palabras. La práctica de este criterio dio lugar a una intensa pugna entre el isosilabismo y la ametría, de una parte, y entre el hiato y la sinalefa, de otra, cuyas consecuencias afectaron en mayor o menor grado a todas las obras de este período.

Título especial del arte de clerecía fue la afirmación y desarrollo del sentido de la estrofa, manifestado en el cuarteto monorrimo alejandrino, en las redondillas octosílabas y heptasílabas y en las coplas caudatas, de pie quebrado y de arte mayor.

A la terminación del siglo XIV, el alejandrino desapareció, arrastrado probablemente por el destierro de su arcaico e inflexible cuarteto monorrimo.

GAYA CIENCIA

53. MÉTRICA CORTESANA.—En la primera mitad del siglo XV, la corte de don Juan II de Castilla se convirtió en brillante centro de actividad literaria. Don Enrique de Aragón, experto conocedor de las reglas del arte de trovar, contribuyó al desarrollo de este movimiento bajo el patronazgo del monarca castellano. Las demostraciones poéticas, en que el mismo rey y muchos de sus caballeros tomaban parte, constituían el aspecto más brillante de la relación cultural. El ambiente de esta poesía cortesana permaneció hasta el tiempo de los Reyes Católicos. La extensión con que el verso fue cultivado se refleja en los numerosos cancioneros que se compusieron en aquellos años. Sólo el de Juan Alfonso de Baena, de 1445, contiene 576 composiciones de 89 poetas. Entre la inmensa masa de versificadores de que apenas se guarda recuerdo se destacan los nombres del diestro Villasandino, del noble Marqués de Santillana, del culto Juan de Mena y de los distinguidos Gómez y Jorge Manrique.

Como ya se indicó, el arte de trovar tuvo como tratadistas en este tiempo a don Enrique de Aragón, Pero Guillén de Segovia y Juan del Encina. Algunas referencias de Santillana en su *Prohemio* revelan su opinión respecto al origen y carácter de algunas formas métricas. Nebrija dedicó el primer estudio doctrinal a esta materia en su *Gramática castellana*, 1492. Empezó a usarse el nombre de poeta para designar al vate dotado de cultura literaria, perfección técnica y elevación de pensamientos; por debajo de este nivel, Santillana daba el nombre de trovadores y decidores a los que manejaban el verso en composiciones de ingenio, galantería o sátira, y aludía con censura a los que usaban de tal instrumento sin norma ni medida en cantares juglarescos de asunto plebeyo.¹

¹ Existían composiciones soeces de varias formas, en versificación irregular, de las cuales se conocen algunos ejemplos. A esta clase de poe-

Con el abandono del alejandrino se perdió la experiencia adquirida en el cultivo de un metro que la lengua había practicado durante cerca de doscientos años. Antes del siglo XV, el ejercicio del octosílabo en la poesía de clerecía había tenido limitado desarrollo, y el del hexasílabo había sido aún más reducido. Los poetas castellanos, familiarizados con la poesía gallega, recogieron de esta lengua varias combinaciones estróficas, aparte de las que, procedentes del mismo origen, se habían heredado del período anterior. Otros préstamos llegaron a través de Aragón y Cataluña, donde la influencia provenzal, arraigada y antigua, florecía desde el reinado de don Juan I, el amor de la gentileza (1387-1399). De otra parte, la creciente relación con Italia empezó a suscitar los primeros intentos de adaptación de las formas métricas de este país.

Del efecto de estos contactos no resultó, como hubiera podido esperarse, la adopción del endecasílabo, usado en gallegoportugués, catalán, provenzal, francés e italiano, para cubrir el lugar que el alejandrino había dejado vacante. Tampoco merecieron atención especial el eneasílabo ni el heptasílabo, los cuales además de ser cultivados en las lenguas citadas contaban con tradición antigua en el mismo castellano. El esfuerzo de los poetas del presente período se concentró en la forja del verso de arte mayor sobre precedentes aún poco elaborados de la poesía peninsular y en la depuración y desarrollo del octosílabo, profundamente arraigado en la propia tradición española.

Con la gaya ciencia el verso entraba en un terreno de poesía profesional, académica y cortesana. El arte mayor había de emplearse especialmente en poemas destinados a la lectura. El octosílabo, que hasta entonces había servido sobre todo en poemas cantados, se repartiría en adelante entre la poesía cantada y la leída. Una compleja técnica de combinaciones métricas, artificios de la rima, correlaciones de vocablos y otros recursos e invenciones se había desarrollado en la versificación trovadoresca a medida que la lírica había ido prescindiendo de la melodía musical. Eran numerosas las sollicitaciones por entre las cuales los poe-

sías se refería sin duda en su *Prohemio* el Marqués de Santillana al aludir a "aquellos que sin ningún orden, regla nin cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran", *Obras*, publ. por J. Amador de los Ríos, Madrid, 1852, pág. 7.

tas de don Juan II necesitaban acertar a abrirse su propio camino.²

ARTE MAYOR

54. ESTRUCTURA RÍTMICA.—El verso que vino a establecerse en la poesía grave con dominio que había de mantenerse durante más de un siglo fue el de arte mayor. Los primeros ensayos de este verso, anticipados en el *Libro de Buen Amor*, *Rimado de Palacio*, *Danza de la Muerte* y *Revelación de un ermitaño*, fueron continuados en la primera mitad del siglo XV por Villasandino, Ferrant Sánchez de Calavera, Francisco Imperial y Fernán Pérez de Guzmán. A través de estos y otros escritores el arte mayor fue definiendo las líneas y proporciones que alcanzó definitivamente en mano de Juan de Mena. Los siguientes datos lo describen sobre el testimonio principal del *Laberinto de Fortuna*, la obra que lo representó en el momento de su mayor esplendor.³

El metro de arte mayor consta generalmente de doce sílabas divididas en hemistiquios de 6-6. Tanto el primer hemistiquio como el segundo pueden ser llanos, agudos o esdrújulos. Uno y otro acentúan sus sílabas segunda y quinta. Admiten además la eliminación de la sílaba inicial inacentuada o la adición de otra sílaba sobre la que ordinariamente poseen. Tales modificaciones

² Fuentes principales: *Cancionero de Baena*, publ. por Eugenio de Ochoa, Madrid, 1851; *Cancionero de Palacio*, publ. por Francisca Vendrell de Millás, Barcelona, 1945; *Cancionero de Stúñiga*, publ. por el Marqués de la Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón, Madrid, 1872; *Cancionero de Upsala*, publ. por Rafael Mitjana y Jesús Bal, México, 1944; *Cancionero general de Hernando del Castillo*, publ. por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1882; *Cancionero castellano del siglo XV*, publicado por R. Foulché-Delbosc, Madrid, 1912; *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, publ. por F. Asenjo Barbieri, Madrid, 1890.

³ Entre los estudios dedicados al arte mayor se distinguen los de F. Hanssen, *El arte mayor de Juan de Mena*, Santiago de Chile, 1906; R. Foulché-Delbosc, "Étude sur le *Laberinto* de Juan de Mena", en *RHi*, 1902, IX, 75-138; J. Saavedra Molina, *El verso de arte mayor*, Santiago de Chile, 1946; Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age. Deuxième partie: Les formes*, Rennes, 1953, págs. 363-439. Joaquín Balaguer, *Apuntes para una historia prosódica de la métrica española*, Madrid, 1954.

dan lugar a que los hemistiquios puedan presentar las nueve variedades siguientes: ⁴

A	e vi despojados	o	ó	oo	óo
B	o flor de saber	o	ó	oo	ó
C	de nuestro retórico	o	ó	oo	óoo

D	dádiva santa	ó	oo	óo
E	ovo logar	ó	oo	ó
F	no gobernándome	ó	oo	óoo

G	Aristóteles cerca	oo	ó	oo	óo
H	en aquellos que son	oo	ó	oo	ó
I	e non veo los príncipes	oo	ó	oo	óoo

Permanece invariable en los nueve casos el grupo dactílico comprendido entre los dos apoyos rítmicos. Los tres primeros tipos son hexasílabos; los tres segundos, pentasílabos, y los tres últimos, heptasílabos. El número de sílabas del verso fluctúa entre diez y catorce. De este modo el verso de arte mayor posee al mismo tiempo un ritmo esencialmente uniforme y una medida variable. Altera sin embargo la uniformidad dactílica la intercalación ocasional de algún hemistiquio hexasílabo de ritmo trocaico, con apoyos en las sílabas impares:

X	fablan las estorias	óo	oo	óo
Y	menos en la lid	óo	oo	ó
Z	gente babilónica	óo	oo	óoo

Los dos hemistiquios pueden ser iguales o diferentes. Sus combinaciones afectan de manera importante a los efectos rítmicos del verso. Se observan visibles preferencias entre los autores respecto al empleo de unas u otras combinaciones. En general, los

⁴ La serie de ejemplos es la misma que figura en el artículo de Foulché-Delbosc, completada por Saavedra Molina, págs. 35-36.

hemistiquios hexasílabos ocupan indistintamente las dos partes del verso, mientras que los pentasílabos ocurren sobre todo en la primera parte y los heptasílabos en la segunda. En los poetas anteriores a Juan de Mena tales mezclas ofrecen rasgos relativamente confusos y amorfos. Juan de Mena eliminó los hemistiquios tetrasílabos y los pentasílabos de acentuación dudosa, frecuentes en Villasandino, Imperial y Pérez de Guzmán. Evitó asimismo que en el punto de enlace entre los dos hemistiquios se reunieran más de dos sílabas inacentuadas o no hubiera ninguna.⁵ En el *Laberinto* se registran 36 combinaciones de hemistiquios, pero los dos tipos básicos, A-A y D-A, representan el 80 por 100 del total. Para advertir su relieve basta indicar los cuatro tipos que figuran al frente de la serie:

A-A	Suplico me digas de dónde viniste	22,6	54 por 100
D-A	Fiz de mi duda complida palabra	57,7	26 por 100
A-B	Sus pocos plazerres según su dolor	107,6	5 por 100
D-B	Desde sentida la su proporción	22,1	3 por 100

Van indicadas a continuación las medidas registradas en la inscripción de la segunda mitad de la estrofa tercera del *Laberinto*. Las manifestaciones de la cantidad reflejan la colocación de los tiempos marcados, la coordinación de los hemistiquios mediante los períodos de enlace, la agrupación de las sílabas en la unidad de las cláusulas y la de las cláusulas en el marco de los períodos. Coinciden las notas de este ejemplo con los varios otros pasajes analizados del mismo modo. Los versos primero y cuarto corresponden al modelo A-A y el segundo y tercero a D-A:

⁵ Ejemplos de variedades eludidas por Juan de Mena: 4-6, "Quanto somos más dignos de pena", Pérez de Guzmán, *Canc. siglo XV*, número 271, estr. 122; 4-7, "Ha el omne asoluto poder", Mahomat el Xartosse, *Canc. Baena*, núm. 522, estr. 20; 6-7, "E fue engendrado por poder engendrar", Diego de Valencia, *Canc. Baena*, núm. 527, estr. 1; 7-5, "Por cima de las aguas era traído", Pablo de Santa María, *Canc. siglo XV*, número 424, estr. 1; 7-6, "Veyendo la figuera non fructificar", Pérez de Guzmán, *Canc. siglo XV*, núm. 271, estr. 125; 7-7, "De ciudades e villas grant edificador", Francisco Imperial, *Canc. Baena*, 226, estr. 15.

Le	van	te	la	fa	ma	su	voz	i	ne	fa	ble	
10	42	20	10	38	22	(15)	13	40	10	15	32	27 (28)
	42	30		60	28			40	25		59	28
	72		88			65			87			
por	que	los	fe	chos	que	so	nal	pre	sen	te		
33	14	20	36	30	(7)	14	30	28	20	35	28	(36)
	33	34		66	21			30	48		63	36
	67		87			78			99			
va	yan	de	gen	tes	sa	bi	do	sen	gen	te:		
36	30	10	42	30	(8)	16	32	16	23	38	25	(22)
	36	40		72	24			32	39		63	40
	76		96			71			103			
ol	vi	do	non	pri	ve	lo	quees	me	mo	ra	ble	
18	32	16	22	36	20	(10)	17	36	18	15	32	25 (35)
	32	38		56	27			36	33		57	35
	70		83			69			92			

Resaltan con regularidad los dos apoyos rítmicos de cada hemistiquio. Entre un hemistiquio y otro se registra una mínima pausa, menor que la que sigue a cada verso. El verso incluye, como en el caso del alejandrino, dos períodos básicos, interiores, y dos de enlace. Los períodos básicos están constituidos por una cláusula dactílica cuyas sílabas llenan todo el compás, ocupando la primera el tiempo marcado y las dos siguientes el tiempo débil. Se observa gran semejanza de duración entre todos los tiempos marcados y asimismo entre los períodos básicos o interiores. Los períodos de enlace son en general algo más largos que los demás. El compás del arte mayor muestra en las varias partes del verso medidas relativamente semejantes a las del alejandrino. Sin embargo, el efecto rítmico del arte mayor resulta más lento y grave a causa de la nota predominante de su movimiento dactílico, en el que la extensión total del período interior de cada hemistiquio se reparte entre las tres únicas sílabas de la cláusula. Los períodos

de enlace, de composición variable, rompen la uniformidad dactílica, evitando la monotonía del verso.

55. MODALIDADES IMPLÍCITAS.—El arte mayor contenía en germen otros metros futuros. El predominio del tipo A-A da lugar a la presencia en el *Laberinto* de estrofas construidas uniformemente sobre ese modelo, en las cuales puede verse el principio del dodecasílabo dactílico que más tarde se había de convertir en metro independiente. Como ejemplo de tal precedente puede señalarse la estrofa 148:

Con dos cuarentenas e más de millares
le vimos de gentes armadas a punto,
sin otro más pueblo inerme allí junto
entrar por la vega talando olivares,
tomando castillos, ganando lugares,
faciendo por miedo de tanta mesnada
con toda su tierra temblar a Granada,
temblar las arenas, fondón de los mares.

No se han hecho estudios tan minuciosos como el de Foulché-Delbosc para poder comparar la proporción de variantes del arte mayor de Juan de Mena con el de otros poetas. A simple vista puede advertirse que en las composiciones del Marqués de Santillana en esta clase de verso la intervención de hemistiquios pentasílabos es sumamente escasa, en tanto que la de hexasílabos trocaicos aparece considerablemente elevada. En la mayor parte de los casos el arte mayor de Santillana es un dodecasílabo isosilábico en que alternan libremente los hemistiquios dactílicos y trocaicos. La *Comedieta de Ponza* se puede presentar como la primera obra española compuesta con pocas excepciones en este dodecasílabo mixto o polirrítmico, destinado igualmente a desarrollarse con carácter propio en fecha posterior. Baste recordar la conocida estrofa de la loa de los oficios de la *Comedieta*, 16:

Benditos aquellos que con el azada
sustentan su vida e viven contentos,
e de cuando en cuando conocen morada
e sufren pacientes las lluvias e vientos.

Ca estos non temen los sus movimientos
 nin saben las cosas del tiempo pasado,
 nin de las presentes se fazen cuidado,
 nin las venideras dó han nascimiento.

En dirección opuesta a la de Santillana, Juan de Padilla reforzó la proporción del hemistiquio pentasílabo en la combinación 5-6 correspondiente al tipo D-A. No llegó hasta el punto de destacar esta variedad por encima de A-A, pero la hizo figurar con relieve mucho más alto que el que Juan de Mena le había concedido. No es raro encontrar en Juan de Padilla la combinación D-A en los cuatro versos de la primera mitad de algunas estrofas, como muestra el siguiente ejemplo, *Triunfo IX*, cap. I, estr. 12:

Este, primero que su compañero,
 hobo noticia de nuestro Mesías,
 quando del hijo del buen Zacarías
 fue denunciado por simple cordero.

Tomando aisladamente estos pasajes, separados del conjunto rítmico del poema a que pertenecen, es indudable que se pueden interpretar como endecasílabos dactílicos o de muíñeira, acentuados en cuarta y séptima. Son en efecto versos que en virtud de la equivalencia de sus primeros hemistiquios como verdaderos pentasílabos o como hexasílabos sin anacrusis, se pueden adaptar lo mismo a la medida simple y período único del endecasílabo que al compás binario y compuesto del dodecasílabo. En el primer caso cada cláusula se encierra en una de las cuatro partes que forman el verso mientras que en el segundo ocupa, como se ha visto, las dos partes del período respectivo. Para el autor de los *Triunfos* y para sus contemporáneos, los citados versos seguirían sin duda el segundo modelo, como corrientes versos de arte mayor.⁶

⁶ Algunos pasajes de composiciones en arte mayor de Ferrant Sánchez de Calavera insisten en la variante 5-5, en coincidencia con el dodecasílabo compuesto: "Ca sy el omne non voluntario, — mas constreñido por Dios obrase, — non meresciera ningunt salario", *Canc. Baena*, núm. 525, estr. 7. La variante 7-5, poco frecuente en otros autores, es abundante en *Las edades del mundo*, de Pablo de Santa María: "E non fallando donde su pie folgase", "Non fueron más de toda".

56. ORIGEN.—Sobre el origen del verso de arte mayor se han dado diversas opiniones. Hanssen, Carolina Michaëlis, Menéndez y Pelayo y Henríquez Ureña consideraron tal metro como resultado del verso acentual y fluctuante de las muíñeiras gallegas. Siendo el ritmo dactílico condición esencial del verso de muíñeira se hace difícil de comprender la presencia de los numerosos hemistiquios trocaicos que forman parte del arte mayor desde sus manifestaciones más antiguas. Análogo inconveniente se advierte en la explicación de Nebrija que interpretó el arte mayor como un «adónico doblado», al que se podía añadir el medio pie perdido o anacrusis. Se puede alegar en favor de esta hipótesis la frecuencia del dodecasílabo adónico compuesto en la tradición medieval representada por poesías como el *Himno a Roma*, la *Oda al mancebo* y otras semejantes, pero no puede ocultarse la objeción que suscita igualmente en este caso no sólo la referida presencia de los hemistiquios trocaicos, sino el gran predominio con que en el arte mayor figuran los hexasílabos sobre los pentasílabos.

Stengel, Morel-Fatio y Baist creyeron ver en este metro un derivado del dodecasílabo románico, con oscilaciones de medida silábica debidas al tratamiento de la pausa y de la anacrusis. También aquí es preciso insistir en la dificultad de comprender que el verso de arte mayor, en que el elemento dactílico desempeña tan importante papel, sea heredero de un metro tan característicamente trocaico como el mencionado dodecasílabo: «Noctis sub silentio, tempore brumali».⁷ En opinión de Le Gentil el arte mayor es el resultado de una lenta y laboriosa transformación del endecasílabo, a la que cooperaron, entre otros factores, el hexasílabo, la cesura épica, la cesura lírica, la procatalexis y la ley de Mussafia. El empeño se concentra en este caso en las consideraciones de la medida silábica, a la vez que, como en las hipótesis anteriores, se desatiende el problema rítmico al suponer que un verso simple como el endecasílabo, con dos solos tiempos mar-

vergüenças le cobijaron", "E después que del vino ya despertó", "Antes que los lenguajes se repartiesen", "Adonde començaron de fabricar", etc. *Canc. siglo XV*, núm. 424, estrs. 45, 47, 49, 53.

⁷ El ritmo trocaico se sostiene uniformemente en los cuartetos dodecasílabos monorrimos del extenso poema latino de la *Visión de Fulberto*, al que pertenece el ejemplo citado, así como en el *Llanto por la pérdida de Jerusalem*, en el *Canto por la tercera Cruzada* y en otros poemas antiguos registrados por E. du Méril, *Poésies populaires latines antérieures*

cados y acentuación yámbica, sirviera de base a un metro compuesto, con cuatro tiempos marcados y acentuación esencialmente dactílica.

Como indicó el Marqués de Santillana, autorizado testigo de estos hechos, el verso de arte mayor procedía de Galicia y Portugal. Una cantiga de Julyão Bolseyro, en el *Canc. Vat.* núm. 668, hecha notar por Dorothy C. Clarke, demuestra la existencia del arte mayor en la poesía gallegoportuguesa del siglo XIII. Consta esta composición de tres octavas ABAB:BCCB y de un cuarteto final ABBA. Entre sus 28 versos, 16 están formados por dos hexasílabos, 6-6; 9, por pentasílabo y hexasílabo, 5-6, y 3, por hexasílabo y pentasílabo, 6-5. De sus 44 hemistiquios hexasílabos, 26 son dactílicos y 18 trocaicos; los 9 pentasílabos son dactílicos. Varios versos repiten las combinaciones A-A y D-A desde los dos primeros: «Donna et senhor de grande vallia,—non sei se cuidastes que tenho cuidado».⁸

La cantiga de Bolseyro anticipa el modelo de la copla y metro de arte mayor que habían de recoger y cultivar con sorprendente fidelidad los poetas castellanos de los siglos XIV y XV. Su base es sin duda el dodecasílabo compuesto del latín medieval. Un tercio de sus hemistiquios responde al originario ritmo trocaico. La acentuación dactílica de los restantes y la eliminación de la anacrusis en algunos de ellos debe obedecer a la asociación de tal dodecasílabo con los ritmos y cadencias de las danzas gallegas. Los dos componentes indicados habían sido separadamente previstos en las hipótesis anteriores. A lo largo de su desarrollo, el nuevo producto acentuó la preponderancia del elemento musical, dactílico, sin prescindir del sello correspondiente a su base románica. En realidad el arte mayor, no obstante la fijeza de sus apoyos rítmicos, era por la variedad de sus hemistiquios y de sus períodos de enlace, un verso fluctuante y modelable, apto para recoger la inclinación de cada autor, ya fuera el movimiento abrupto de Pérez de Guzmán, el grave y ponderado equilibrio de Juan de Mena o la suave flexibilidad del Marqués de Santillana.

57. ESTROFAS.—La estrofa más cultivada en este metro fue la octava compuesta de dos cuartetos trabados por las rimas, proce-

dente a través de Galicia de la tradición provenzal. Entre las varias combinaciones de esta octava, alcanzó el grado más alto de frecuencia la forma de tres rimas, ABBA:ACCA, preferida por la mayor parte de los autores del *Canc. Baena* y consagrada por Santillana y Juan de Mena. Le siguió en nivel inmediato, dentro del mismo tipo de tres rimas, la variante ABAB:BCCB, anticipada por Julyão Bolseyro y repetida por Pero López de Ayala, Villasandino y otros varios autores. Fueron menos usadas las combinaciones de dos rimas. En *Canc. Baena* se halla ABAB:ABAB, números 36, 145 y 571; ABBA:ABBA, núm. 78, y ABAB:BAAB, núms. 543 y 544.

De la estrofa de siete versos con tres rimas, ABBA:CCA, ofrecen ejemplos los núms. 246, 316, 322, 353 y 521; entre éstos, la composición correspondiente al núm. 353, de Gómez Pérez Patiño, introduce una máxima en forma de pareado octosílabo después de cada estrofa de arte mayor.

Villasandino empleó en una ocasión, núm. 218, la combinación de nueve versos, ABBA:ACCAA, con repetición de las mismas rimas en todas las estrofas. La misma estrofa de nueve versos, compuesta de cuarteto y quinteto, ABBA:ACCAC, sirvió después extensamente en los *Triunfos* de Padilla. El *Ecce homo*, del Conde Oliva, y el *Loor de San Eloy*, de Nicolás Núñez, constan de estrofas de diez versos formadas por dos cuartetos y un pareado, ABBA:ABBA:CC. La del poema *Gratia Dei*, de Jerónimo de Artes, también de diez versos, resulta de la suma de dos quintetos, ABAAB:CDCCD. Cuatro sonetos de Juan de Villalpando en arte mayor, señalados entre los primeros ensayos de esta forma métrica en español, se hallan en el *Canc. Herberay*, con rimas ABAB:ABAB:CD:DCD (Gallardo, *Ensayo*, I, col. 535).

Un decir de Villasandino, *Canc. Baena*, 202, añade después de cada copla de arte mayor seis versos monorrimos de doce y seis sílabas, con la misma rima del último verso de la respectiva copla, ABAB:BAAB:BbbBBb. Entre estos ejemplos de combinaciones especiales, ahogados por la masa de composiciones en estrofas de ocho versos, aparece el zéjel en verso de arte mayor en una poesía de Pero González de Mendoza, compuesta de estribillo pareado y cuatro estrofas de mudanzas, AA:BBBA, *Canc. Baena*, 251, y en las diez coplas de una cantiga de escarnio de Diego de Valencia, núm. 500. Otro ejemplo de zéjel en este metro, con doble mudanza, es una canción del Arcediano de Toro, AA:BBB:CCCA, nú-

⁸ El texto de la cantiga de Julyão Bolseyro se halla en Dorothy Clotelle Clarke, "The copla de arte mayor", en *HR*, 1940, VIII, 202-212.

mero 315. La canción de la *Malmaridada*, del *Canc. Herberay*, se halla compuesta en estrofas de zéjel, con mudanzas en arte mayor y un hexasílabo como verso de vuelta (Gallardo, *Ensayo*, I, col. 455):

Ha que soy suya bien cinco o seis años,
que nunca de él hube camisa ni paños;
azotes, palmadas y muchos susaños
e mal gobernada.

OCTOSÍLABO

58. PAREADO.—Es frecuente el pareado octosílabo en estribillos de canciones, en máximas o proverbios intercalados en algunos decires y en motes y divisas. El pareado narrativo de la poesía juglaresca, restringido entre los poetas de clerecía, parece casi enteramente desterrado de la métrica del siglo XV. Se halla por excepción en el *Razonamiento que fizo don Alfonso Enríquez hablando con él mesmo*, contenido en el *Canc. Palacio*, núm. 154, donde después de unas redondillas iniciales, las reflexiones del autor se desarrollan en una trabada serie de pareados, de los cuales son muestra los siguientes: ⁹

No quiero más enojarte,
mas dígo te que dest' arte
los que más leal servieron
más mal gualardón ovieron,
et los traydores provados
son los bienaventurados.

59. PERQUÉ.—De la continuación del perqué, usado en el período anterior por el almirante don Diego Hurtado de Mendoza, se halla un ejemplo, atribuido a Juan de Torres, en el mismo *Canc. Palacio* en que figura como primer número de la colección el perqué del referido almirante. Sin alterar su forma métrica ni su disposición gramatical, los pareados contrapuestos

⁹ El *Razonamiento de Alfonso Enriquez*, del *Canc. Palacio*, aparece sin autor, con el título de *El vergel del pensamiento* y con numerosas variantes, en el *Canc. Stúñiga*, págs. 86-93.

en la composición de Juan de Torres cambian el modo de preguntas por el de frases explicativas. El orden inverso de las rimas no se organiza hasta el sexto pareado de los veintiséis del conjunto. Los cinco primeros presentan versos rimados y sueltos con libertad de silva. Figura en el citado cancionero con el núm. 73: «Por ver el tiempo acabarse — so puesto en tal pensamiento».

El desajuste de las rimas respecto a la unidad de las frases hizo encontrar apropiada la forma del perqué para debates de conciencia y asuntos alegóricos de enigma y misterio. Bajo tal forma de cavilación, los pareados ordinarios son sustituidos por los de perqué en algunos pasajes del *Razonamiento* de Alfonso Enríquez. Responden especialmente a este carácter dos perqués de Diego Núñez de Quirós incluidos en el *Canc. gral.*, el que empieza «Señores ¿qué me mandays?», núm. 949, y el titulado *Metáfora en metros*, núm. 950. Ambos pertenecen al mismo modo explicativo del ejemplo de Juan de Torres. El perqué se multiplica en los años de transición entre este período y el siguiente. No se encuentra en el *Canc. Baena*, aunque no es de pensar que quedara olvidado después del precedente del padre del Marqués de Santillana. ¹⁰

60. TERCETO.—Fue usado el terceto frecuentemente como estribillo de villancicos. Alguno de sus versos en estos casos solía ser quebrado. El terceto de octosílabos plenos figuró con papel independiente en emblemas y divisas. Rimaban de ordinario los versos segundo y tercero. Álvarez Gato lo usó en máximas y apotegmas como la siguiente, *Canc. siglo XV*, núm. 135:

Procuremos buenos fines,
que las vidas más loadas
por los cabos son juzgadas.

¹⁰ Dos composiciones en forma de perqué se hallan en el *Cancioneiro geral de García de Resende*, publ. por A. J. Gonçalves Guimarães, Coímbra, 1910-1917; la primera es una *falla* o palabras morales de don Johan Manuel, camarero mayor del rey don Manuel, vol. II, 24-29, y la segunda son los *arreneguos* de Gregorio Alfonso, IV, 1-11. Los *porqués* de Setubal, del mismo cancionero, IV, 339, no siguen la forma ordinaria de los pareados contrapuestos; son simples redondillas abba y abab, en las cuales los dos primeros versos encierran una pregunta y los dos segundos contienen otra.

Fernán Pérez de Guzmán llamó *trinadas* a los tercetos monorrimos de su poesía de loores a la Virgen, *Canc. siglo XV*, número 302. Son quebrados los dos primeros versos, entre los cuales los de cuatro sílabas alternan con los de cinco y a veces con los de tres. La forma monorríma y la independencia de los tercetos entre sí les diferencia de las semiestrofas de la antigua copla caudata:

Alma mía,
noche e día
loa la Virgen María.

Ésta adora,
esta honora,
desta su favor implora.

61. REDONDILLA.—Se eclipsó en su mayor parte la popularidad que la redondilla había alcanzado, especialmente bajo la forma abab, en poemas narrativos de los siglos XIII y XIV. Desarrolló en cambio su representación como elemento constitutivo en coplas compuestas, en villancicos y cantigas y en el tema inicial o en la finida de canciones y decires. Al lado de la forma abab fue creciendo gradualmente la variante abba.

No dejan de encontrarse algunos ejemplos de su antiguo papel como estrofa independiente. La poesía de Lope de Stúñiga sobre los colores está formada por seis redondillas correspondientes a seis colores distintos, cinco de ellas abab y una abba, *Canc. Stúñiga*, págs. 294-295. Testimonio más extenso ofrecen los *Proverbios* de Pérez de Guzmán, constituidos por 102 redondillas, trece de las cuales son abba, intercaladas indistintamente entre las de tipo abab, *Canc. siglo XV*, núm. 309. Una canción formada por nueve redondillas abab aparece en *Canc. Barbieri*, núm. 303. La poesía de Rodrigo de Cota sobre el contador Diegarias contiene 49 redondillas abab y 9 quintillas, *Canc. siglo XV*, núm. 967. Son muchas las redondillas sueltas que se encuentran en la sección de «Invenciones y letras de justadores» del *Canc. gral.* En varios casos fueron intercaladas entre las coplas de algunos decires. Gómez Manrique las puso en boca de algunos de los personajes de su *Representación del Nacimiento*. Una redondilla in-

dependiente se halla al fin de una canción de Juan Rodríguez del Padrón, *Canc. Baena*, núm. 470:

Pues que fustes la primera
de quien yo me cativé,
desde aquí vos do mi fe:
vos serés la postrimera.

62. QUINTILLA.—Debió formarse sobre la redondilla por simple adición de un verso. Tiene precedentes esporádicos y ocasionales anteriores al siglo XIV en los cancioneros gallegoportugueses. Se desarrolla en castellano durante el siglo XV en la construcción de las canciones y estrofas compuestas. Estrofas formadas con redondillas o quintillas o con combinaciones en que se juntan unas y otras sirven de base a la mayor parte de las composiciones octosílabas de los cancioneros de este tiempo. Dentro de este campo fue definiendo la quintilla los tipos principales con que más tarde se había de hacer independiente: 1, ababa; 2, abbab; 3, abaab; 4, aabab; 5, aabba; 6, abbaa; 7, ababb.¹¹

Su papel en los principios y terminaciones de algunas poesías contribuyó a determinar su individualidad. Se le ve actuar con valor propio alternando con las redondillas, como en la mencionada poesía de Rodrigo de Cota sobre Diegarias, o entre redondillas y otras estrofas, como en una composición de Cartagena, *Canc. siglo XV*, núm. 932. Su carácter se consolidó desde que a mediados del siglo XV se generalizó la copla real de cuatro rimas. Muchas poesías en coplas reales podrían representarse como compuestas en quintillas sin alteración métrica ni semántica. En el fondo la copla real de cuatro rimas suponía la conciencia de la unidad de la quintilla. Solía aparecer con independencia en letras y divisas, como la siguiente, *Canc. gral.*, núm. 481:

Cualquier prisión y dolor
que se sufra es justa cosa,
pues se sufre por amor
de la mayor y mejor
del mundo y la más hermosa.

¹¹ El nombre de quintilla es relativamente moderno; Rengifo usó el de redondilla de cinco versos. Por su papel en la copla real y por el relieve que después alcanzó, la quintilla ha sido considerada como "producto enteramente genuinamente castellano", por Dorothy Clotelle Clarke, "Sobre la quintilla", en *RFE*, 1933, XX, 288-295.

63. SEXTILLA.—Ocupó lugar importante la sextilla de semi-estrofas correlativas como elemento de composición de las coplas de pie quebrado. Fuera de este caso, como estrofa de octosílabos plenos, la sextilla fue escasamente usada. La combinación aab:aab, de la lamentación de Aquiles en la *Historia troyana*, tuvo un breve recuerdo en la *Misa de amor*, de Suero de Ribera, *Canc. siglo XV*, núm. 425. La de rimas alternas, ababab, de la cantiga de ciegos de Juan Ruiz, reapareció igualmente en la citada composición de Suero de Ribera, el cual añadió por su parte la variante de tres rimas abb:acc. Figuró en otros casos, bajo formas libres y asimétricas, a veces con algún quebrado, como principio o tema de composición.¹²

64. COPLA DE ARTE MENOR.—Estrofa formada por ocho octosílabos repartidos en dos grupos, 4-4, y enlazados por dos o tres rimas. Las combinaciones de las rimas coinciden con las de las coplas de arte mayor, abab:baab, abab:bccb, abba:acca, etc. Como forma más común, la copla de arte menor produjo variedades más numerosas que su grave hermana mayor. Los esquemas indicados fueron los más corrientes. Las variedades de tres rimas desempeñaron papel predominante. Fue la copla de arte menor instrumento principal en los decires de los poetas representados en el *Canc. Baena*. Su papel fue paralelo al de la copla de arte mayor en extensos poemas como los *Loores de claros varones de España*, de Fernán Pérez de Guzmán; *El sueño*, de Santillana, y las *Coplas contra los pecados mortales*, de Juan de Mena. Descendió su popularidad desde mediados de siglo, a medida que se fue extendiendo la copla castellana de cuatro rimas.

Parece indudable que la copla de arte menor, como la de arte mayor, era de procedencia gallegoportuguesa. Antes que por los poetas de don Juan II, la variedad abab:bccb había sido usada por Juan Ruiz, y su semejante abba:acca, por López de Ayala. Las dos se encuentran en los cancioneros de Galicia y Portugal.

¹² Como nota de diferenciación es de observar que de las 28 combinaciones de estrofas de seis versos usadas en la poesía francesa del siglo XV ninguna coincidía con los tipos castellanos aab:aab, abb:acc. No se usaron en castellano variantes de rimas acumuladas, abundantes en francés, como aaabbb, aaaabb, aabbbb, abbbba, aaaaab y otras registradas por Henri Chatelain, *Recherches sur le vers français au XV^e siècle*, París, 1908, págs. 120-122.

Otras combinaciones registradas entre las poesías de Villasandino y de sus contemporáneos corresponden igualmente a modelos del mismo origen. Sus precedentes más antiguos aparecen en la lírica provenzal, donde las octavas de dos y tres rimas alternaban desde antiguo con las de cuatro.¹³ Rasgos que subrayan el parentesco inmediato de las variedades castellanas respecto a las gallegoportuguesas son la regularidad con que unas y otras mantenían las formas abab y abba en la primera parte de la copla y la mayor libertad con que procedían en la combinación de las rimas en la segunda parte. El hecho de que las modificaciones de esta segunda parte fueran más numerosas y diversas en gallegoportugués obedecía probablemente al mayor apego de parte de los castellanos a la antigua tradición de la redondilla. De otra parte, el poderoso ejemplo de la copla de arte mayor, que no se servía de más de tres rimas, debió ser la causa de que durante mucho tiempo la de arte menor se mantuviera también dentro de ese límite en la poesía castellana.

65. COPLA CASTELLANA.—Consta de ocho octosílabos en dos grupos, 4-4, con cuatro rimas, como pareja de redondillas independientes. Las dos partes de la copla podían corresponder al mismo tipo de rimas cruzadas, abab:cdcd, o abrazadas, abba:cddc, o bien combinar ambas formas, abab:cddc, abba:cdcd. Al lado de las octavas de dos o tres rimas, los trovadores provenzales habían utilizado desde antiguo las de cuatro consonancias, las cuales acabaron por imponerse sobre las demás. La expansión a Castilla de la octava de cuatro rimas se produjo precisamente en los años

¹³ Información comparativa sobre las variedades gallegoportuguesas y castellanas de la copla de arte menor puede verse en Le Gentil, *Les formes*, 35-37. Como ejemplos provenzales pueden citarse una poesía de la Condesa de Dia, ca. 1160, con la combinación abab:baab, y otra de Bertrán de Born, ca. 1190, con la variedad abba:caac, ambas comentadas por M. de Riquer, *La lírica de los trovadores*, Barcelona, 1948, págs. 166 y 420. En contraste con las semejanzas indicadas, de los 22 tipos de estrofa de ocho versos usados en francés, sólo coincide con el castellano la conocida forma abab:baab, la cual debió extenderse también al norte de Francia desde Provenza; los demás tipos se distinguen esencialmente de los castellanos por su ordinaria acumulación de versos monorrimos y por su carencia de simetría, como muestran los esquemas aaabbbba, aaabbaab, aaaabaab, aabaaab, etc., registrados por Chatelain, *Recherches*, páginas 100-102.

en que se hicieron más estrechas las relaciones de este reino con el de Aragón y Cataluña.

Ningún ejemplo de octava de esta clase se registra en el *Canc. Baena*, de 1445. Santillana sólo la empleó en sus famosas coplas sobre el Condestable: «De tu resplandor, oh Luna, — te ha privado la Fortuna», *Canc. siglo XV*, núm. 166, y en un breve decir de asunto cortesano, *Ibid.* núm. 232. El esquema *abba:cddc*, con el sexto verso quebrado, sirvió al Marqués en el *Diálogo de Bías contra Fortuna* y en los *Gozos de Nuestra Señora*, *Ibid.* números 164 y 217. Tampoco Juan de Mena utilizó la citada octava sino en contadas ocasiones, *Canc. gral* núms. 61 y 63. En el *Canc. Palacio*, de hacia 1470, las coplas de esta clase representan aún poco más del tercio de la cifra correspondiente a las de arte menor. La situación se invierte en el *Canc. gral.* de 1511, donde el número de poesías en coplas de arte menor se reduce casi a la mitad de las compuestas con cuatro rimas. Llegaron éstas a ser de uso tan familiar en el siglo XVI que recibieron el nombre de coplas castellanas.

De este modo la copla de arte menor y la castellana procedían de la misma fuente provenzal. La primera llegó anticipadamente a través de la poesía gallegoportuguesa y la segunda penetró más tarde por las provincias orientales. No es de pensar que el triunfo final de ésta se debiera a su mayor sencillez técnica, ni en su país de origen, tierra de primores métricos, ni en sus nuevos dominios castellanos. La realidad es que la copla castellana venía a reavivar la latente tradición de la redondilla. Suprimido el enlace de la rima, la unión de las semiestrofas quedaba reducida a un simple efecto de representación gráfica.

66. **COPLA REAL.**—Combinación de diez octosílabos repartidos en dos semiestrofas con tres o cuatro rimas. Las manifestaciones más antiguas de esta estrofa, correspondientes a la primera mitad del siglo XV, se ajustan al orden 4-6. De las ocho poesías en estrofas de esta especie registradas en el *Canc. Baena*, la mayor parte de Villasandino, sólo una presenta dos rimas; las demás combinan tres. La primera parte de la estrofa es una redondilla *abab* o *abba* y la segunda consiste en otra cuarteta a la que se adicionan dos versos variablemente colocados: *abab:baabbb*, núm. 70; *abba:acccca*, núm. 260; *abba:acccaa*, núm. 285. En el primero de *Los siete gozos de amor*, de Rodríguez del Padrón, las estrofas constan

de cuatro rimas, *abba:cddcdd*, *Canc. Palacio*, núm. 360, y en una poesía de Santa Fe, en el mismo cancionero, núm. 265, añaden una rima más, *abba:cddee*. Se hallan en el *Canc. Baena* otros pocos casos de estrofas de diez versos con pies quebrados: *abab:baabbb*, núm. 70; la mayor parte son coplas mixtas de cuarteto y sexteto, como la de Rodríguez del Padrón antes citada: *abab:ccqbbb*, núm. 192; *abb:cccaaa*, 198; *aabaab:bccb*, núm. 210; *aabaab:ccca*, núm. 464.¹⁴

A mediados de siglo apareció la copla de semiestrofas equivalentes, 5-5 con dos rimas distintas en cada parte. En el *Canc. Baena*, sólo figura este tipo de copla en una poesía incluida entre las últimas adiciones de la colección y atribuida a Juan de Viena, número 471. Santillana, en el punto de transición de uno a otro tipo, empleó la estrofa 4-6 en la composición de su romería a Guadalupe, con la combinación *abba:acccca*, *Canc. siglo XV*, número 218, mientras que en una copla unísona con otras de Juan de Mena adoptó la forma *abaab:bcccb*, *Ibid.*, núm. 173. Juan de Mena empleó en varias ocasiones el tipo *abaab:cdccd*, *Ibid.*, números 18, 20, 26, 33, y sólo una vez *abbab:cdccd*, *Ibid.*, núm. 25; para el poema de la *Coronación* eligió la variedad *abaab:ccddc*, *Ibid.*, núm. 36. Después del ejemplo de este autor, la copla de 5-5 quedó establecida de manera general, con la cooperación de Lope de Stúñiga, Álvarez Gato, Gómez Manrique, Íñigo de Mendoza, etcétera.

La combinación de las rimas en las semiestrofas de la referida copla admitía combinaciones diferentes, de algunas de las cuales había dado muestras el mismo Juan de Mena.¹⁵ Durante algún tiempo, se hizo ensayo de toda clase de variedades, en las cuales, del mismo modo que en la copla de arte menor y en la castellana,

¹⁴ La estrofa de diez versos, 4-6 ó 6-4, como octava aumentada o como combinación de cuarteto y sexteto, con dos o tres rimas, contaba con precedentes en gallegoportugués. Se usó también al otro lado del Pirineo, pero en ningún caso las modalidades de tal estrofa coincidieron exactamente en la técnica peninsular y en la francesa, según observa Le Gentil, *Les formes*, 69.

¹⁵ Diecinueve combinaciones distintas, recogidas en el *Canc. siglo XV*, fueron notadas por Dorothy Clotelle Clarke, "The copla real", en *HR*, 1942, 163-165. La suma de variantes de ese mismo repertorio y del cancionero portugués de Resende se eleva a cuarenta tipos, según informa Le Gentil, *Les formes*, 72-74.

la segunda semiestrofa pasaba por mayor número de modificaciones que la primera. No puede ofrecer duda que la copla de 5-5 se formó sobre el antiguo modelo de la de 4-4 y que el papel que en ésta adquirió la redondilla sirvió asimismo de base para el triunfo definitivo de la quintilla en la nueva estrofa. El tipo simétrico abaab:cdccd, iniciado en el *Canc. Baena* y repetido con preferencia por Juan de Mena fue destacándose sobre las demás combinaciones hasta hacerse reconocer como representación característica de la copla real y como una de las estrofas más peculiares de la poesía castellana del siglo XV.¹⁶

67. COPLA MIXTA.—Septilla, 4-3: Consta de una redondilla seguida por un terceto que enlaza alguno de sus versos con una de las rimas anteriores. Procedía del provenzal a través del gallegoportugués. La combinación abba:cca se halla en varias poesías de Villasandino, en el *Planto de la reina doña Margarita*, de Santillana, y en varios otros casos. Una composición de Pérez de Guzmán presenta la variedad abba:ccb, *Canc. siglo XV*, número 295, y en una poesía de Macías aparece abab:cbc, *Canc. Baena*, número 310. El Arcipreste de Hita había empleado esta estrofa mixta, con dos o tres rimas, abab:abb y abab:ccb, en sus serranas del *Cornejo* y de *Malangosto*.

Novena, 4-5: Tiene también por base una redondilla a la cual sigue una quintilla. Más de veinte poesías del *Canc. Baena* están compuestas en estrofas de esta clase. Son más abundantes que las coplas de 4-6 y más antiguas que las de 5-5. Atestiguan la función de la quintilla con anterioridad a la copla real. La redondilla ocupa regularmente el primer lugar y corresponde casi sin excepción a la variante abba. La quintilla, en segundo lugar, se suele servir de toda la serie de sus variantes. Antes de 1450, la estrofa constaba generalmente de dos o tres rimas que enlazaban las partes indicadas; Villasandino daba preferencia a las combinaciones abba:accaa y abab:bccbb. En la segunda mitad del siglo, dominó en esta copla, como en la castellana y la real, el empleo

¹⁶ Al contrario que en castellano, las estrofas de diez versos, abundantes en la poesía francesa del siglo XV, dieron preferencia a las combinaciones de dos o tres rimas. Tanto la forma más corriente de la copla real castellana, abaab:cdccd, como la que le sigue en segundo lugar, abbab:cddcd, son desconocidas entre las cuarenta combinaciones francesas registradas por Chatelain, *Recherches*, 134-137.

de cuatro rimas, sin enlace entre las semiestrofas. Entre las modalidades de esta especie, la más frecuente fue abba:cdccd, de la que se sirvieron, entre otros, Santillana y Juan de Mena y en la que Rodrigo de Cota compuso su famoso *Diálogo entre el amor y un viejo*. La estrofa mixta de 4-5 era conocida desde antiguo en gallegoportugués, provenzal y francés. La combinación inversa, 5-4, se halla en poesías de Gómez Manrique, Álvarez Gato, Hernán Mexía y otros.

Oncena, 5-6: La primera semiestrofa es de ordinario una quintilla abaab; los seis octosílabos de la segunda parte se combinan de manera variable; en la mayor parte de los casos forman otra quintilla con un verso adicional. La estrofa consta generalmente de cuatro rimas. Una de sus variedades más frecuentes, abaab:cdccdd, figura en el extenso *Sermón trabado*, de Íñigo de Mendoza, *Canc. siglo XV*, núm. 2. A veces presenta dos, tres o cinco rimas. Ocurren las cinco rimas cuando la semiestrofa de seis versos se organiza en tercetos correlativos. La disposición inversa, 6-5, se halla con dos rimas en una poesía de Juan de Mena, ababba: babba, *Ibid.*, núm. 51, y con cuatro rimas en otra de Álvarez Gato, abaaab:cdccd, *Ibid.*, núm. 57. Su cultivo no prosperó hasta después de mediados de siglo.

Doble sextilla: La estrofa de doce versos fue concebida ordinariamente como una pareja de sextillas. Se empleó en pocos casos en forma de copla de versos plenos. Una pregunta a manera de madrigal de Juan de Mena, en una sola copla con seis rimas, presenta la combinación que alcanzó mayor acogida, aba:aba-def: def, *Canc. siglo XV*, núm. 30. El ejemplo fue seguido asimismo en coplas únicas de análogo carácter por Jorge Manrique y Tapia. Íñigo de Mendoza le dio aplicación más extensa en una poesía de elogio y vituperio a las mujeres, *Ibid.*, núm. 3. La variedad de elogio y vituperio a las mujeres, *Ibid.*, núm. 3. La variedad de cuatro rimas, abb:abb-cdd:cdd, figura también en una sola copla en la *Misa de amor*, de Suero de Ribera, *Ibid.*, núm. 425, y la de cinco rimas, abc:abc-dde:dde, en otra copla de Tapia, *Ibid.*, número 815.

68. COPLA DE PIE QUEBRADO.—El Arcipreste de Hita había compuesto coplas de pie quebrado de tres tipos distintos. Los poetas del siglo XV multiplicaron las combinaciones de esta clase de estrofa. En realidad, todas las estrofas de versos plenos tuvieron sus réplicas en variedades quebradas. Se desarrollaron principal-

mente estas variedades en la segunda mitad del siglo. Se encuentra menos abundancia de combinaciones quebradas en el *Canc. Baena* que en los cancioneros posteriores.¹⁷

Octava: La modalidad más corriente de octava, con semiestrofas simétricas de versos alternativamente plenos y quebrados y con cuatro rimas, *abba:cdcc*, fue usada por Santillana en las cien coplas de sus *Proverbios*. Análoga forma, con tres rimas, *abba:acca*, aparece en el poema de *Los siete salmos penitenciales*, de Pero Guillén de Segovia, *Canc. gral.*, núm. 26. Fue también frecuente la octava con sólo algún quebrado en la segunda semiestrofa; una variedad de esta especie con el verso sexto quebrado, *abab:cdcc*, sirvió a Santillana en el *Diálogo de Bías contra Fortuna*. Ejemplo excepcional de octava doble, con seis rimas y pies quebrados al fin de cada grupo, *aabc:aabc-ddef-ddef*, ofrece una poesía de Juan Tallante, *Canc. gral.*, núm. 9.¹⁸

Novena: Abundan relativamente las coplas de 4-5, con algún verso corto, generalmente en la quintilla, *abab:babaa*, Baena y Ruiz de Toro, *Canc. Baena*, núms. 397 y 398; *abab:cdccdd*, Tapia, *Canc. siglo XV*, núm. 811. Coplas de 5-4, con quintilla en octosílabos plenos y con quebrados en la redondilla, *abaab:cdcd*, aparecen en poesías de Gómez Manrique, *Ibid.*, núm. 347, y de Juan Tallante, *Canc. gral.*, núm. 15.

Décima: En las coplas quebradas de 4-6, es lo corriente que la segunda parte se subdivida en dos tercetos, con un quebrado en cada uno de ellos: *abba:cdecde*, Gómez Manrique, *Canc. siglo XV*, número 409; *abba:acdacd*, Guevara, *Ibid.*, núm. 897; *abba:cdecde*, Cartagena, *Ibid.*, núm. 831. Los quebrados pasan a la primera parte de la estrofa en la combinación 6-4: *aabaab:bccb*, Villasandino, *Canc. Baena*, núm. 210; *abcabc:deed*, Gómez Manri-

¹⁷ El pie quebrado imprime a la copla carácter propio. La suspensión que sigue al verso corto se presta a diversos efectos. Desde el punto de vista rítmico, el contraste entre una redondilla en versos plenos y otra en versos quebrados, por ejemplo, es tan significativo como la diferencia entre una redondilla y una quintilla. A pesar de la igualdad en número y disposición de los versos, conviene considerar la copla de pie quebrado aparte de la de versos plenos. Ha sido tratada por Dorothy Clotelle Clarke, "The fifteenth century copla de pie quebrado", *HR*, 1942, X, 340-343.

¹⁸ La redondilla simple de pie quebrado, *abab*, aparece en serie de siete unidades en los *Loores a la Virgen*, de Fernán Pérez de Guzmán, *Canc. siglo XV*, núm. 304. Otra variante, *abba*, se encuentra entre las coplas sueltas de Álvarez Gato, *Ibid.*, núm. 127.

que, *Canc. siglo XV*, 314. También el modelo de la copla real, 5-5, suele ser afectado por el pie quebrado, sobre todo en su segunda mitad. El esquema *abaab:cdcc*, con quebrado final, fue usado por Juan de Padilla en la terminación de su *Retablo de la vida de Cristo*, *Canc. siglo XV*, núm. 161, y con pequeñas modificaciones, *abaab:cdcc* por Íñigo de Mendoza en sus *Gozos de la Virgen* y *Coplas de la Cena de Cristo*, *Ibid.*, núms. 7 y 8. A veces el quebrado es algún verso interior de la segunda quintilla: *abbab:cddcc*, Tapia, *Ibid.*, núm. 799; en otros casos son dos o más: *abaab:cdcc*, *abbab:cdcc*, Quirós, *Ibid.*, núms. 559 y 560.

Oncena: La estrofa de once con quebrados fue más corriente que la de octosílabos plenos. Sus rasgos no se definieron con claridad hasta mediados del siglo XV. Sirvió de modelo el *Claro oscuro*, de Juan de Mena, en sus coplas octosílabas de 5-6, con cinco rimas y quebrados en los versos octavo y oncenno, *abaab:cdecde*, *Canc. gral.*, núm. 58. El ejemplo fue repetido por Álvarez Gato, Gómez Manrique, Tapia y varios otros. No llegó, sin embargo, esta estrofa a igualar la popularidad de las de ocho, diez y doce versos. Con menor frecuencia se practicó también la misma combinación indicada, en orden inverso, 6-5, con los quebrados en tercero y sexto, *abcabc:dedde*, como se ve, por ejemplo, en Álvarez Gato, *Canc. siglo XV*, núm. 71.

Doble sextilla: La copla de pie quebrado fue por antonomasia la doble sextilla de tercetos simétricos, con un verso corto interior o final. Juan Ruiz, en su primera cantiga de gozos, 33-43, había empleado la sextilla simple en su primitiva forma de quebrados finales, *aab:aab*. Los poetas del siglo XV emplearon estas coplas en parejas, como las de redondillas y quintillas. En los ejemplos comprendidos en el *Canc. Baena*, los quebrados aparecen en posición interior de cada terceto, *aab:aab-aab:aab*. Tres composiciones de Martínez de Medina, Diego del Monte y Juan Alfonso de Baena corresponden a este tipo, núms. 327, 328 y 463. En una poesía de Villasandino, el orden de las rimas se invierte entre la primera y la segunda sextilla, *aab:aab-bba:bba*, núm. 194. Bajo una u otra forma, las sextillas se ajustaban a dos únicas rimas. Juan de Mena modificó este modelo aplicando rimas distintas a cada sextilla, sin variar la posición del verso corto, *aab:aab-cdd:ccd*, *Canc. siglo XV*, núm. 49 y 50.

Hacia la mitad del siglo apareció la copla en que cada sextilla consta de tres rimas correlativas, distintas de las de su pareja, con

los versos cortos restituidos a la posición final de sus respectivos tercetos, abc:abc-def: def. Esta combinación, registrada por primera vez en una poesía de Juan de Mena, *Canc. siglo XV*, número 34, y repetida por Álvarez Gato, Guevara, Tapia, Salcedo, Tallante y otros, alcanzó fama permanente con las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre. Al apartarse esta forma de las que le habían precedido en castellano y en otras lenguas, respondía probablemente al propósito de reforzar la diferenciación y simetría de las rimas de cada sextilla, a la vez que desligaba una sextilla de otra con separación semejante a la practicada entre las redondillas de la copla castellana y las quintillas de la copla real.¹⁹

El recuerdo de las coplas de sextillas distintas con quebrados intermedios, usadas por la generación anterior, continuaba presente en paradigmas como aab:aab-cde:cde, de una poesía de Jorge Manrique, *Canc. siglo XV*, núm. 476, y como aab:aab-ccd:ede, de Juan de Dueñas, *Canc. Palacio*, núm. 105. Al mismo tiempo, las sextillas de la nueva copla abc:abc-def: def, manifiestamente individualizadas por la diferencia de sus rimas, se emanciparon en poesías de fines de este período, como la de Juan de Tapia sobre la divisa del rey don Fernando, *Canc. siglo XV*, número 852, y como el extenso *Razonamiento del monge y del caba-de Fray Gauberte*, *Ibid.*, 1121.²⁰

69. REGLA DEL PIE QUEBRADO.—La medida general del quebrado correspondiente al octosílabo fue la de cuatro sílabas, igual al hemistiquio del tipo trocaico del indicado metro. Fueron menos corrientes las medidas de tres y cinco sílabas, análogas a los

¹⁹ La estrofa abc:abc-def: def, iniciada al parecer por Juan de Mena, era una reelaboración de las coplas aab:aab, ccd:ccd, usadas en la referida cantiga, "Virgen del cielo reyna", de Juan Ruiz, estr. 33-43. No coincide con ninguno de los 28 tipos de estrofas francesas de doce versos enumeradas por Chatelain, *Recherches*, 113-125.

²⁰ Rara vez se compusieron estrofas de más de doce versos. Se encuentran de trece en poesías de Villasandino de tipo de discor, algunas en gallego, *Canc. Baena*, núms. 23, 194, 214. Suelen ser sextillas dobles con un verso de aumento, como muestra la forma aab:bba-aac:caa, usada en el *Dechado del Regimiento de Principes*, de Íñigo de Mendoza, *Canc. siglo XV*, núm. 5. Otra poesía gallega de Villasandino consta de cuatro estrofas de catorce versos, aab:aab-bbba:bbba, *Canc. Baena*, número 22. Nada se encuentra semejante a las largas y monótonas estrofas de hasta 44 versos con dos solas rimas de la poesía francesa del mismo siglo (Chatelain, *Recherches*, 150, 155, 161).

hemistiquios del octosílabo mixto, representado por versos como «De moros era cautiva», «En medio de todas ellas». En la primera estrofa de una poesía de Villasandino, *Canc. Baena*, núm. 1, figura un pie quebrado de dos sílabas a modo de eco: «De quien Lucifer se espanta: — tanta — fue la tu grand omildad». El pie trisílabo aparece en esa misma poesía y en varias otras del mismo autor, *Ibid.*, núms. 7, 10, 40, 41.²¹

Por su parte, el quebrado de cinco sílabas no ocurre en ninguna poesía de manera exclusiva, sino como forma alternativa y complementaria del tetrasílabo. En la mayor parte de los casos, la presencia del pentasílabo, condicionada por el octosílabo que le precede, requiere: a) que pueda practicarse sinalefa entre la vocal final del octosílabo y la primera del quebrado, o b) que el octosílabo tenga terminación aguda y reciba como compensación la sílaba de exceso del pentasílabo siguiente. No habían previsto estas normas ni Juan Ruiz ni Pedro de Veragüe en el siglo anterior. Debió elaborarse tal práctica entre los poetas de la corte de don Juan II, bajo la presión del precepto de la regularidad silábica. Se observó con gran uniformidad desde Villasandino a Jorge Manrique. Algunas veces aparece omitida en el *Canc. Baena*, especialmente en las poesías de Macías, núms. 307 y 311, donde se hallan quebrados pentasílabos detrás de octosílabos llanos terminados en vocal y seguidos por pentasílabo con consonante inicial: «Miémbrate de mí, señora, — por cortesía».²²

A fines del siglo, la referida regla se aplicaba con menos rigor que en los años anteriores. Las excepciones se repiten hasta en autores tan escrupulosos como Pero Guillén: «Tornando con oraciones — a ti inclinados», *Canc. gral.*, núm. 26, estr. 20. En las canciones de carácter popular, que en general daban preferencia al

²¹ El quebrado *tanta* acaso esté en lugar de *atanta*. Del de tres sílabas hay ejemplos de otros autores en el *Canc. Palacio*: "Sí juro", Guevara, 41; "Yo quiero", Torres, 63; "Mal grado", Torquemada, 116; "Senyora", Caltraviesa, 234. La poesía con quebrados de esta especie, "Por una floresta oscura, — muy acerca de una presa", presentada bajo el nombre de Villasandino en *Canc. Baena*, 41, es atribuida a Suero de Ribera en *Canc. Palacio*, núm. 79.

²² La regulación del pie quebrado fue puesta de relieve por los artículos de Aurelio M. Espinosa, "La sinalefa entre versos en la versificación española", en *RR*, 1925, XVI, 103-121; "La compensación entre versos", *Ibid.*, 306-329; "La sinalefa y la compensación en la versificación española", *Ibid.*, 1928, XIX, 289-301, y 1929, XX, 44-53.

quebrado pentasílabo, era donde menos se tenía en cuenta la sinalefa ni la compensación: «Si me llaman desposada, — con él me iré», «No lo niego ni reclamo, — suya seré», *Canc. Barbieri*, número 91.

De hecho la aplicación u omisión de tal regla era una simple cuestión técnica que no afectaba al ritmo del verso. Lo mismo si consta de cuatro sílabas que de cinco o de tres, el pie quebrado continúa y completa el período rítmico que determina el último acento prosódico del octosílabo precedente. La segunda parte de ese período puede ser ocupada por una, dos o tres sílabas del pie quebrado o puede quedar como mera pausa, cualquiera que sea la forma con que el octosílabo termine. Las diferentes circunstancias que pueden concurrir en el enlace del quebrado, concertadas dentro del marco del correspondiente período rítmico, afectan sobre todo a la cantidad de las sílabas finales del octosílabo, las cuales se alargan o abrevian según el número y condición de los elementos que se les suman. Los ejemplos del cuadro siguiente corresponden al *Canc. Baena*, núms. 1, 96, 391 y 307.

Los períodos de enlace entre los octosílabos y los quebrados presentan medidas semejantes en los cuatro ejemplos registrados, no obstante las distintas circunstancias que entre ellos se observan. El alargamiento de las sílabas, además de la pausa, nivela el desequilibrio debido a la brevedad del quebrado en el primer ejemplo; la compensación iguala los resultados entre el tercer quebrado, pentasílabo, y el segundo, tetrasílabo. La reducción de la cantidad silábica resuelve el exceso del cuarto quebrado, pentasílabo sin sinalefa ni compensación.²³

De	sa	lu	d-e	de	fol	gan	ça	—	fi	an	ça
17	10	30	16	18	20	38	25	(20)	15	36	22
27		46		38		63		35		58	
84						98					

A	los	non	me	re	ce	do	res	—	de	do	lo	res
8	18	36	11	20	12	33	20	19	16	30	25	
26		47		32		53		35		55		
79						88						

Non	vos	cum	ple	ya	lla	mar	—	An	da	lu	cí	a
20	18	30	23	20	15	30	25	20	15	30	12	
38		53		35		55		35		42		
88						90						

Miem	bra	te	de	mí,	se	ño	ra,	—	por	cor	te	sí	a
25	18	23	18	30	12	20	16	24	20	10	32	15	
43		41		42		36		54		47			
83						90							

70. COPLA CAUDATA.—La forma más corriente de la copla caudata, compuesta de dos grupos simétricos y unísonos, con dos tetrasílabos y un octosílabo final en cada uno de ellos, anticipada por Juan de Lobeira y Alfonso el Sabio y desarrollada en la *Historia troyana*, pasó por nueva reelaboración entre los poetas del *Canc. Baena*. Aparece generalmente en este tiempo como una doble sextilla dividida en cuatro tercetos semejantes con dos solas rimas. El orden de las rimas se invierte entre las dos sextillas, aab: aab-bba: bba.

Se empleó de ordinario esta clase de copla en composiciones satíricas, como las cruzadas entre Villasandino y Pedro Morrera, *Canc. Baena*, núms. 99, 100 y 101; las del debate entre Juan Alfonso de Baena y Álvaro Ruiz de Toro, que añaden un octosílabo al fin del último terceto, *Ibid.*, núms. 397-398, y la de Diego de Valencia sobre la justicia igualitaria de la muerte, *Ibid.*, número 510. Sólo en otra poesía de este mismo autor la estrofa caudata es aplicada a un tema lírico, *Ibid.*, núm. 506.

Una modificación de la copla caudata, con tres versos cortos

²³ La nivelación cuantitativa en el enlace del octosílabo y su quebrado ha sido estudiada experimentalmente por María Josefa Canellada de Zamora, "Notas de métrica: Sinalefa y compensación entre versos", en *Filología*, Buenos Aires, 1949, I, 181-186.

y uno largo en cada miembro, utilizó Villasandino en una ocasión juntándola bajo dos solas rimas con una copla de pie quebrado, *aab: aab-bbba: bbba*, *Canc. Baena*, núm. 22. La misma modificación, asociada con una redondilla, le sirvió en una sátira contra Ferrant Manuel, *abab-bbba: bbba*, *Ibid.*, núm. 256.

Ni por el empleo que de ella se hacía ni por su forma métrica se puede considerar la copla caudata como una variedad de la doble sextilla de pie quebrado. Los versos cortos en esta última podían ser uno, dos o tres en cada terceto y situarse en cualquier posición, mientras que en la primera tales versos eran regularmente dos y en ningún caso el terceto dejaba de terminar en un verso largo. La diferencia se manifiesta asimismo en el hecho de que la copla caudata dejara de usarse a mediados de siglo, al tiempo que la de pie quebrado adquiría mayor difusión.²⁴

71. CANCIÓN TROVADORESCA.—Durante la primera mitad del siglo XV, el nombre de cantiga siguió aplicándose, como en el anterior, a toda poesía compuesta para ser cantada. Desde mediados del citado siglo se empezó a sustituir el nombre de cantiga por el de canción y a limitar el sentido de esta denominación haciendo diferencia entre canciones y villancicos. Hernando del Castillo registró ambas clases de poesías separadamente en dos secciones de su *Canc. gal.* La canción del siglo XV, dedicada de manera principal a temas amorosos, fue asimismo limitando la variedad de formas que la cantiga había practicado en el siglo precedente. Su estructura métrica acabó por reducirse a la coordinación de sus tres partes, inicial, medial y final. En su forma más corriente, cada una de tales partes consistía en una redondilla; la redondilla final repetía la disposición y las rimas de la del principio; la del centro adoptaba rimas diferentes de las de los extremos, *abba: cdcd: abba* o *abab: cddc: abab*.

La primera parte, y a su semejanza la tercera, solían reducir o aumentar su extensión; no es raro que consten de tres, cinco o seis versos: el centro experimentaba menos modificaciones. Un antiguo ejemplo de la forma *abb: cdcd: abb* es una canción de

²⁴ Se puede añadir que la copla caudata constaba de dos solas rimas, al contrario que la de pie quebrado en que las rimas solían ser cuatro, cinco o seis. En realidad el terceto típico de la copla caudata, 4-4-8, se oponía exactamente al que se impuso de manera general en la de pie quebrado, 8-8-4.

Garcí Ferrández de Jerena, *Canc. Baena*, núm. 363; la combinación *abbab: cddc: abbab* se da en casos como el de Juan de Torres, *Canc. Palacio*, núm. 58. La canción podía consistir en una sola unidad o en una serie de coplas; en este segundo caso el tema figuraba al principio de la composición y las partes que se repetían eran la segunda y la tercera; la segunda cambiaba de rimas de una copla a otra, como las mudanzas del zéjel o del villancico, mientras que la tercera se ajustaba constantemente a las rimas del tema, *abba: cdcd: abba*, *efef: abba*, *ghgh: abba*. En forma simple o en serie, la canción fue una de las combinaciones métricas más cultivadas en la segunda mitad del siglo XV.

La estructura de la canción, con tema y final simétricos y con idénticas rimas, había sido practicada y definida por Alfonso el Sabio en varios números de las *Cantigas*. Al lado de los tipos de zéjel y villancico, que constituyen las principales formas métricas de este gran repertorio, el paradigma característico de lo que había de ser la futura canción cortesana de la gaya ciencia aparece anticipado en los siguientes casos: *abab: cdcd: abab*, ocho estrofas octosílabas con quebrados pentasílabos, núm. 18; *abab: cdcd: abab*, diez estrofas octosílabas, núm. 31; *abab: cdcdcd: abab*, once estrofas octosílabas con quebrados hexasílabos, núm. 94; *aba: cdcd: aba*, seis estrofas octosílabas con quebrados pentasílabos, núm. 156. Era norma regular en las *Cantigas* repetir literalmente el tema respectivo después de cada estrofa, lo cual representaba un cuarto tiempo adicional en el conjunto melódico de la copla.

Sobre este modelo compuso Alfonso XI, en la primera mitad del siglo XIV, su cantiga «En un tiempo cogí flores», en la que se debe dar por supuesta la anteposición al frente de la poesía del tema que reaparece detrás de cada copla.²⁵ El paradigma completo, *abba: cdcd: abba*, con el tema situado al principio y repetido sucesivamente, como en las *Cantigas*, sirvió a López de Ayala, en la segunda mitad del citado siglo, para una de las cantigas de su *Rimado de Palacio*, II, 887-896. En el mismo texto se halla otro ejemplo en que el cabo de la canción combina las rimas de las dos partes anteriores, *abab: cded: caca*, II, 863-867. Con los testimonios de López de Ayala enlazan las canciones de Villasan-

²⁵ El tema, repetido después de cada copla, es una cuarteta con única rima en los pares, *abcb*: «Yo con cuidado de amores»; el cuerpo de la estrofa es una redondilla, *dede*; el cabo es otra cuarteta como la del tema, *fbgb*; la canción consta de cuatro estrofas iguales.

dino, construidas sobre el modelo *abba:cdcd:abba* y registradas entre las primeras incorporaciones del *Canc. Baena*, núms. 15, 20 y 43. En las canciones de Villasandino se omite la repetición literal del tema después de las coplas, lo cual es indicio probable del aspecto literario más que musical que empezaba a considerarse con respecto a estas poesías. Después de Villasandino, la canción se divulga y multiplica en manos de Santillana, Juan de Mena y sus continuadores.²⁶

Se registran algunas canciones cuyos versos no ofrecen exacta correlación entre las rimas del cabo y las del tema: *abba:cdcd:bbdb*, Macías, *Canc. Baena*, núm. 308; *abba:cddc:eeaa*, Íñigo López, *Canc. Palacio*, núm. 5; *abba:cdcd:acca*, Martínez de Medina, *Ibid.* núm. 21. El hecho tenía también precedente en los ejemplos de Alfonso el Sabio y López de Ayala. Una modificación de mayor efecto consistió en terminar las coplas con inserción o represa de alguna parte del tema. Reflejaba este procedimiento una tendencia que estaba en la entraña misma de las cantigas, pastorelas y bailadas gallegoportuguesas. El primer testimonio conocido en que la represa aparece practicada de manera regular y definida es una cantiga del trovador gallego Pay Soares, del siglo XIII, en la cual el último verso del tema sirve de terminación a cada una de las estrofas que le siguen (Nunes, *Cantigas d'amigo*, núm. 73). Es probable que existan otros ejemplos de esta técnica en los cancioneros de la indicada procedencia.

En la cantiga de Villasandino que empieza «Desseoso con des-

²⁶ La forma métrica del *virelai* francés y de la *dansa* provenzal, cultivados en los siglos XIV y XV, coincidía esencialmente con la de la canción castellana. Se comprende que los modelos divulgados en el siglo anterior por las *Cantigas* y continuados a intervalos en Castilla por Alfonso XI y López de Ayala, hasta su florecimiento en la poesía cortesana, tuvieran también repercusión al otro lado del Pirineo. El poeta que, en la corte aragonesa de don Juan I (1387-1399), como informa A. Pagès, *La poésie française en Catalogne*, Toulouse, 1936, pág. 125, se sirvió de este tipo de canción, pudo recibir el estímulo de cualquiera de ambos lados. A diferencia de la *dansa*, que se anticipó a prescindir de la repetición adicional del tema, el *virelai*, según lo describe A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France*, París, 3a ed. 1925, pág. 426, mantuvo con más fidelidad el paradigma coincidente con el de las *Cantigas*. Indicio significativo es el hecho, notado por Le Gentil, *Les formes*, 257, de que la *dansa* ordinariamente y con frecuencia el *virelai* se compusieran, no en los versos más corrientes en provenzal y francés, sino en metro octosílabo, como la canción castellana.

seo, — deseando toda vía», *Canc. Baena*, núm. 47, el verso «deseando toda vía» se inserta al fin de cada una de las cuatro sextillas octosílabas de tipo *aba:bbb* de que consta la composición. Un decir satírico de Diego de Estúñiga contra Baena, en nueve coplas mixtas, *abba:bbbab*, repite en forma de represa en todas las coplas los últimos tres versos de la que encabeza la poesía, *Canc. Baena*, núm. 424. El mismo método siguió Baena en su réplica por arte de maestría mayor contra Diego de Estella, *Ibid.* núm. 425. Una canción de Juan Rodríguez del Padrón inserta como final los tres últimos versos del tema, *Ibid.* núm. 470, y otra de don Juan II termina repitiendo íntegramente los cinco versos del principio, *Ibid.* pág. LXXXI. La práctica de la canción con represa se hace frecuente a partir de mediados de siglo. Ejemplo famoso de canción en serie con represa del último verso del tema es la *Serranilla de la Finojosa*, de Santillana.

72. RONDEL.—Las noticias y ejemplos referentes al rondel son relativamente escasos. Santillana, en la descripción de la batalla entre Diana y Venus, debió pensar en la poesía francesa al aludir a «las baladas e canciones — e rondeles que fazían», *El sueño*, estr. 54. Una cita de Nebrija recoge una redondilla hexasílabo, que según el autor pertenecía a un rondel antiguo: «Despide plazer — y pone tristura, — crece en querer — vuestra hermosura», *Gram.* II, 9. Sigue líneas semejantes a las de la canción un rondel de Fernando de la Torre, dentro de un número de rimas más limitado y repetido, *ababcbc:cbb:ababcbc*, tornada: *cbbb*. El metro, hexasílabo, pertenece uniformemente al tipo dactílico.

La coincidencia con el *rondeau* francés se manifiesta en la repetición armoniosa de conceptos y rimas y en la intervención ordinaria de los grupos de tercetos, pero el *rondeau* era en general una composición más corta que el ejemplo citado y no requería correlación exacta entre los versos de las partes inicial y final. Otras cuatro composiciones de Fernando de la Torre, consignadas también con el nombre de rondeles, emplean mayor número de rimas y se acercan más al tipo de la canción. Dos de ellas se ajustan al esquema *abbacac:dede:abbacac*, más tornada; otras dos corresponden a esta variante: *ababcbc:dede:ababcbc*, tornada: *cbbb*. También en estos ejemplos el metro es hexasílabo, con predominio de la variedad dactílica y con mezcla de algunos pentasílabos, como «m'an de traer», «dexo que tengo», «ira tan fuerte»,

todo lo cual concuerda con la redondilla del rondel antiguo recordado por Nebrija. A juzgar por estos indicios el rondel era una composición en hexasílabos de arte mayor que combinaba rasgos de la canción cortesana y del *rondeau* francés.²⁷

73. DECIR.—A diferencia de la cantiga o canción, el decir del siglo XV trataba principalmente de asuntos de carácter didáctico, político o cortesano más que de temas amorosos. Era heredero y continuador de los dictados históricos, morales y religiosos contenidos en la *Historia troyana*, *Libro de Buen Amor* y *Rimado de Palacio* y representados asimismo por composiciones como la *Danza de la muerte* y la *Revelación de un ermitaño*. La forma típica del decir consistía en una serie más o menos extensa de coplas octosílabas de arte menor, reales, castellanicas o mixtas. Se componía también, sin embargo, en coplas de pie quebrado y en metro hexasílabo y de arte mayor. Los decires de arte mayor son relativamente abundantes, más en el repertorio de Baena que en las demás colecciones; los hexasílabos son escasos, *Canc. Baena*, núms. 148, 393, 394, 395.

Entre las composiciones de esta especie registradas al principio del *Canc. Baena*, el nombre de decir solamente se aplica a seis o siete poesías en coplas de arte mayor. Las composiciones octosílabas correspondientes al mismo tipo son llamadas uniformemente cantigas. El primer ejemplo en que una composición octosílabo figura con el nombre de decir corresponde a una poesía de Villasandino formada por cinco coplas mixtas de 4-5, relativa a la tumba de Enrique III, *Ibid.* núm. 52. Desde este punto de la colección, en que el número de decires aumenta a la vez que disminuye el de cantigas, bajo el cual se incluyen zéjeles, villancicos y canciones, se hace distinción regular entre ambos nombres, con excepción de un villancico de Diego de Valencia, núm. 501, que lleva el nombre de decir en lugar del de cantiga.

Parece que a principios del siglo XV el concepto del decir no se diferenciaba con claridad del de la cantiga. Las primeras veinte poesías de Villasandino con forma de decir y nombre de cantiga, registradas por Baena, se refieren a temas amorosos como las

²⁷ Fernando de la Torre, *Cancionero y obras en prosa*, publ. por A. Paz y Melia, en *Gesellschaft für romanische Literatur*, 1907, XVI; el primer rondel se halla en la pág. 122 y los siguientes en las págs. 150-151.

mismas cantigas y sin duda estaban también destinadas al canto. En igual caso se encuentran las cuatro poesías en forma de decir compuestas por Villasandino en loor de Sevilla y precedidas de la indicación de haber sido cantadas por juglares ante el concejo de la ciudad, el cual gratificó al autor con cien doblas de oro por cada una de ellas, *Canc. Baena*, núms. 28-31.

A la vez que el decir definía su propio papel, se fue introduciendo la costumbre de terminarlo con la adición de un breve apéndice ligado por la rima a la última copla. Por el número y disposición de sus versos, tal adición equivalía en general a la mitad del tipo de estrofa usado en la misma composición, es decir, a una redondilla o quintilla en los decires octosílabos y a un cuarteto en los de arte mayor. En algunos casos se le hacía consistir en no más de dos o tres versos o se le sustituía simplemente dando su nombre a la estrofa final. Su sentido era el de una mera conclusión, sin carácter de invocación ni de envío. Entre las poesías del *Canc. Baena*, esta parte del decir, apenas presente hasta después de los primeros sesenta números de la colección, es designada con el nombre gallegoportugués de *finida*, nombre que en los cancioneros posteriores de *Palacio* y *Stúñiga* es sustituido por el de *fin* y en el *Canc. gral.* por los de *fin* y *cabo*. Al lado de *fin* se encuentra también la denominación provenzal de *tornada* en tres poesías del *Canc. Palacio*, una de ellas en catalán, número 143, y sólo una vez el de *finida*. En todo caso, la *finida*, *fin* o *cabo* no pasó de ser un complemento accesorio y voluntario. Los decires que carecen de tal terminación son tan numerosos como los que la poseen.

Por influencia de la canción, se compusieron también decires con tema inicial. Un ejemplo del *Canc. Baena*, núm. 230, consta de una redondilla como tema y de tres coplas de arte menor. En el *Canc. Palacio*, núm. 125, aparece otro decir, de Juan Agraz, con una redondilla inicial abab, veintidós coplas cddc:eeec y una redondilla monorríma final, con la última consonancia de la copla anterior. Un caso más en el mismo repertorio es el del núm. 278, de Santa Fe, con una redondilla al principio, seguida de cuatro coplas castellana y otra redondilla al fin.

Las estrofas del decir solían además trabarse entre sí por la unisonancia plena, que consistía en sujetar todas las estrofas a las mismas rimas de la primera o con unisonancia media en que sólo se repetían las rimas de los primeros y últimos versos de las

solitaria va expresando en las redondillas intercaladas entre las coplas, *Canc. Stúñiga*, pág. 44. Composiciones análogas se encuentran de García de Pedraza, Juan de Dueñas, Gonzalo de Torquemada y otros en el *Canc. Palacio*, núms. 22, 118, 279, etc. Al mismo tiempo la idea de la glosa se manifestaba en poesías cuyas estrofas, no obstante su asunto cortesano, se ordenaban bajo invocaciones litúrgicas, como en las misas de amor de Suero de Ribera y Nicolás Núñez, *Canc. siglo XV*, 425 y 871; o bien llevaban al frente textos religiosos en latín, como el decir de Francisco Villalpando en que a cada copla precede una frase del Miserere, *Canc. Palacio*, núm. 91, o como el *Salve Regina*, de Tapia, en que las frases de oración se insertan, con propósito devoto en este caso, al principio de las estrofas, *Canc. gral.* núm. 42.

A esta corriente de asociación de conceptos respondían asimismo las poesías en que se incluían versos de otros autores, como la alegoría de Costana sobre la afición y la esperanza, *Canc. gral.* núm. 131; o se comentaban lemas y motes de torneos, como la composición de Guevara sobre Alfonso V y varios caballeros de su corte, *Ibid.* núm. 233; o se combinaban determinadas referencias, como se ve en el «juego trovado», de Pinar, en que cada copla contiene la mención de una planta, un ave, una canción y un refrán, *Canc. siglo XV*, núm. 952.

La primera glosa conocida, compuesta expresamente como paráfrasis de otra poesía, es la del Comendador Román sobre una canción del Duque de Alba que empezaba con el verso «Nunca fue pena mayor». La reina doña Juana, esposa de Enrique IV, había mostrado deseo de que alguien glosara la canción del Duque. En la presentación de su obra a la reina el glosador manifestaba haber sabido «que habéis pedido la glosa — y que nunca os la han glosado». Las seis coplas reales de Román deben ser la versión amplificada de la referida canción, de la cual sólo se menciona su primer verso, *Canc. gral.* núm. 248.

Las tres poesías registradas con el nombre de glosas en el *Canc. Stúñiga* son distintas entre sí. La primera es una simple copla, de Juan de Tapia, a manera de esparza, pág. 221. La segunda, que lleva el epígrafe de «Glosa de 'Si pensáis que soy mudable' que hizo Diego de Saldaña, a Carvajal», consta de ocho coplas castellanas en forma de decir, pág. 356. La tercera se compone de tres coplas y una terminación en forma de zéjel, pág. 384. En los tres casos, como en el del Comendador Román, se trata de glosas li-

bres, sin inserción de los textos a que se refieren. La mención del primer verso, como en los ejemplos de Román y Saldaña, se repite en una glosa de Lope de Stúñiga, *Canc. gral.*, núm. 86, y en otra de Tapia, *Canc. siglo XV*, núm. 825.

Finalmente, la organización de la glosa mediante la represa de los versos del texto original se hace frecuente hacia el último tercio del siglo. Las canciones que sirven de base son generalmente del tipo abab:cddc:abab; las glosas se desarrollan de ordinario en coplas reales, castellanas o mixtas; la inserción de los versos de la canción se hace de diversas maneras. La primera de este tipo parece ser la de Gómez Manrique, formada por tres coplas de arte menor con represa en cada semiestrofa de dos versos de la canción glosada.³⁰ Otra glosa de Quirós de tres solas coplas inserta también en cada una cuatro versos del texto, dos al principio de la copla y dos al fin, *Canc. siglo XV*, núm. 594. Otras veces los doce versos de la canción glosada se reparten en seis coplas, situando un verso al fin de cada semiestrofa, como muestran ejemplos de Tapia, *Canc. Palacio*, núm. 41, y de Costana, *Canc. gral.*, núm. 132, o bien insertando los dos versos al fin de cada copla, según se ve en Megía, *Canc. gral.*, núm. 119. Los dieciséis versos de una canción de Rodríguez del Padrón aparecen glosados por Tapia en seis coplas, con represa de uno o dos versos en cada semiestrofa, *Canc. gral.*, núms. 20-30.³¹

Por los mismos años empezaron las glosas de romances y motes. Los versos del romance se incluían por parejas al fin de las coplas de la glosa. El *Canc. gral.* recogió las glosas del *Conde Claros*, *Rosafresca*, *Fontefrida*, *Moraima*, *Durandarte* y otros romances. La glosa del mote comprendía regularmente tres partes; en primer lugar el mote, en un solo verso; después una breve paráfrasis reducida a una redondilla o quintilla que terminaba con el

³⁰ *Cancionero de Gómez Manrique*, publ. por A. Paz y Melia, en *Colectión de Escritores Castellanos*, Madrid, 1885, núm. 103.

³¹ La glosa, como paráfrasis sucesiva de las partes de un texto, no fijó su forma definitiva hasta el Siglo de Oro. Ha sido considerada como creación característica de la poesía española por Hans Janner, «La glosa española: Estudio histórico de su métrica y de sus temas», en *RFE*, 1943, XXVII, 181-232. Las canciones de proverbios, citas y estribillos se usaron también en francés. Eran diferentes de la glosa española propiamente dicha el *fatras*, las *ballades* y *rondeaux* sobre pies forzados y los demás géneros de paráfrasis conocidos en la poesía francesa, como puede verse en el comentario de Le Gentil, *Les formes*, 296-304.

verso indicado, y por último una copla castellana o real que ampliaba el comentario y se ceñaba también con el verso del mote. Se hallan varias glosas de motes, de Jorge Manrique, Soria, Quirós, Puertocarrero y Cardona, en el *Canc. siglo XV*, núms. 493, 546, 587, etc.

77. SILVA OCTOSÍLABA.—Como primer ensayo de composición octosílaba en serie libre puede considerarse la poesía titulada *Consideración*, de Rodrigo de Torres, *Canc. Palacio*, núm. 108. Empieza por cuatro versos en forma de redondilla, abab; siguen otros cuatro versos que podrían ser también una redondilla si no llevaran en medio un quebrado suelto con terminación aguda, cdédc; domina a continuación la tendencia a agrupar los versos en tercetos ligados por la misma rima final, ffc ggc hhc; pero en varios casos los versos correspondientes al tercer lugar son sustituidos por quebrados sueltos y agudos y alguna vez se suceden tres o cuatro versos sin rima alguna. La disposición de los versos parece obedecer principalmente al proceso de la reflexión cavilosa y trabada. Se aprecia efecto semejante en la composición de Gonzalo de Torquemada del mismo *Canc. Palacio*, núm. 118, la cual, aunque organizada a base de redondillas, con alguna excepción, muestra una libertad ajena a toda norma en la disposición de las rimas y en el enlace de las redondillas entre sí.

78. VERSOS DE CABO ROTO.—Una estrofa de Álvarez Gato, cuyos versos aparecen con las terminaciones cortadas, ha sido considerada como precedente de los versos de cabo roto. El número de sílabas omitidas no es el mismo en todos los versos; en unos son dos y en otros tres, cuatro o cinco. En algunos casos el corte no ocurre entre sílabas, sino entre los sonidos de una misma sílaba. Sólo en dos o tres casos cabe identificar el sentido de las sílabas que faltan; en conjunto la estrofa resulta ininteligible. Los versos no muestran relación con ningún sistema de división de las palabras finales ni con el cabo roto uniforme y rimado del Siglo de Oro. Se trata de un simple fragmento de una poesía accidentalmente mutilada, en la que el autor no intentó emplear el artificio que se le ha atribuido.³²

³² La mutilación de la poesía de Álvarez Gato alcanza a otros versos de la primera estrofa y a las líneas...

79. EVOLUCIÓN DEL OCTOSÍLABO.—El siglo XV es el período en que se produce la fusión definitiva de las corrientes popular y trovadoresca del octosílabo castellano. Se fue reduciendo la frecuencia de la fluctuación métrica por la cual este verso había pasado en los siglos anteriores, al mismo tiempo que fueron señalando su propio carácter sus distintas modalidades rítmicas. Pueden observarse diversas tendencias entre unos autores y otros en lo que se refiere a la combinación de tales modalidades. Algunos poetas parecen apreciar el valor de este recurso, inclinándose más o menos hacia una u otra modalidad según el carácter de las poesías. Dio principio en realidad para este verso el verdadero ciclo de su elaboración artística.

En las poesías de Baena, Ruy Páez de Rivera y Diego de Valencia se advierte señalada inclinación por el octosílabo trocaico, más conforme que las demás variantes a la tradición trovadoresca. La representación de tal tipo rítmico es superior al 80 por 100 en las composiciones de los referidos autores correspondientes a los números 295, 357, 457 y 514 del *Can. Baena*. En los decires de Villasandino, Pérez de Guzmán, Imperial, Santillana y Juan de Mena, el tipo trocaico desciende a un nivel variable entre 50-70 por 100. Ninguna diferencia se advierte a este respecto como norma regular y definida entre los decires y los demás géneros de poesías octosílabas. Sin embargo, en la mayor parte de las composiciones más propiamente líricas, es decir, en los zéjeles, villancicos y canciones, la variedad trocaica suele intervenir en proporción más alta que en los razonamientos y disertaciones de los decires. Los villancicos y zéjeles de Villasandino que figuran al principio del *Canc*

tor del *Cancionero de Álvarez Gato*, Madrid, 1901, señala con puntos suspensivos las mutilaciones de la poesía, primera de la colección, advirtiendo que está roto el manuscrito. Estas indicaciones no fueron tenidas en cuenta por H. R. Lang al presentar tal composición como auténtico ejemplo de versos de cabo roto, "Contributions to the Spanish literature", en *RHi*, 1906, XV, 92-97. En las *Obras completas de Juan Álvarez Gato*, publicadas en *Clásicos olvidados*, Madrid, 1928, el editor, Jenaro Artiles, vuelve a hacer notar que los puntos que siguen a los versos incompletos indican rotura del papel, del mismo modo que en otra poesía del mismo autor, correspondiente al núm. 131 del *Canc. siglo XV*. A pesar de esto, Le Gentil insiste en la idea de Lang y hasta sugiere la posibilidad de que haya en el asunto alguna influencia de los Grand Rhétoriciens, *Les formes*, 142. Error tan obstinado fue advertido por Homero Serís, *Symposium*, 1955, III, 151.

Baena muestran una proporción media del 67 por 100 de octosílabos trocaicos, frente a la del 58 por 100 corriente en los decires del mismo autor. En la cuarta cantiga del mismo Villasandino en loor de Sevilla, *Canc. Baena*, núm. 31, la primera parte, formada por cinco coplas a manera de decir, reparte los octosílabos en 66,6 por 100 trocaicos, 15,6 dactílicos y 17,6 mixtos; la segunda, formada por un villancico con estribillo y cinco estrofas de mudanzas, distribuye sus versos en 84,2 trocaicos, 2,4 dactílicos y 13,4 mixtos. De modo semejante, mientras el romance de Carvajales sobre la reina doña Juana de Aragón, *Canc. Stúñiga*, págs. 321-325, presenta un 63 por 100 de trocaicos, algunas canciones del mismo Carvajales apenas contienen uno o dos versos que no correspondan a tal tipo rítmico.

En esta relación entre las variedades del octosílabo y el tono de las poesías, el campo se repartía especialmente entre los tipos trocaico y mixto. A veces alternan esas dos solas formas con exclusión de la dactílica, como se ve en un villancico de Villasandino, *Canc. Baena*, núm. 5; en el perqué de don Diego Hurtado de Mendoza, *Canc. Palacio*, núm. 1, y en varias canciones de Carvajales, *Canc. Stúñiga*, págs. 302, 309, 312, etc. En otros casos, el tipo dactílico interviene escasamente, con participación inferior al 5 por 100, como muestran poesías de Ruy Páez de Rivera, *Canc. Baena*, núm. 297; Pero Ferrús, *Ibid.* núms. 304, 305 y Carvajales, *Canc. Stúñiga*, pág. 315. La proporción del tipo dactílico aumenta cuando el decir amplifica el cuadro de sus temas y los recursos léxicos y gramaticales de su estilo. Alcanza cerca del 14 por 100 en poesías de Imperial, *Canc. Baena*, núms. 234, 245 y 247, y el 17 por 100 en Juan de Mena, *Canc. Stúñiga*, págs. 9-21. Santillana reforzó con esta clase de octosílabos el efecto de algunos pasajes de su *Doctrinal de privados*; una vez, en uno de los momentos más dramáticos de la declaración de don Álvaro, donde al énfasis del ritmo del verso se suma el del encabalgamiento: «Ciertamente tantos males — hice, que sólo pensarlos — muero, ¿qué será perogad a Dios por mí, — gentes de todos estados».

En las poesías de Juan Agraz, Juan de Dueñas y otros poetas de los cancioneros de *Stúñiga* y *Palacio*, la variante trocaica muestra mayor predominio que en las de Santillana y Juan de Mena. Con relieve considerable se destaca también en *Los siete salmos penitenciales* de Pero Guillén de Segovia y en el *Diálogo entre*

el Amor y un Viejo, de Rodrigo de Cota. En el *Planto de las Virtudes* de Gómez Manrique y en *Vita Christi* de Íñigo de Mendoza, la suma de dactílicos y mixtos iguala a los trocaicos, y en las *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorjue Manrique, los trocaicos quedan en minoría respecto al conjunto de los otros dos tipos. Al elevar la representación de las variedades dactílica y mixta, el octosílabo venía a reafirmar los rasgos que al parecer constituían el fondo de su propia tradición, a juzgar por sus más antiguas manifestaciones juglarescas.

METROS DIVERSOS

80. DODECASÍLABO DE 8-4.—Nebrija registró como verso usado en su tiempo un dodecasílabo formado por la suma de un octosílabo y un tetrasílabo, del cual sólo se conoce la estrofa ABBA: ACCA citada por el mismo gramático: «Pues tantos son los que siguen la pasión», *Gram.* II, 8. Repert. 44.

81. ENDECASÍLABO.—Al mismo tiempo que cultivaban el arte mayor como instrumento general de la poesía grave, Francisco Imperial y el Marqués de Santillana trataron de adaptar al español el endecasílabo italiano. Imperial puso en práctica su intento con gran esfuerzo en las 58 octavas ABAB:BCCB de su *Decir a las siete virtudes*, incluido en el *Canc. Baena*, núm. 250. El tipo de endecasílabo que Imperial empleó con mayor seguridad y frecuencia fue el sáfico, con acento principal en cuarta sobre palabra llana y acentos secundarios en octava o sexta y a veces en las dos: «Cerca la ora qu'el planeta enclara — al oriente, que es llamada aurora, — fueme a una fuente por lavar la cara», 2,1-3. De vez en cuando el acento prosódico queda reducido a la sílaba cuarta: «Mas contemplando la mi fantasía», 2,7. Más de un tercio de los versos de la composición corresponden al sáfico en sus distintas variedades.

La modalidad dactílica, con acentuación plena en primera, cuarta y séptima o sólo con los acentos básicos de cuarta y séptima, admitida corrientemente entre las demás formas del endecasílabo en la poesía italiana, es también frecuente en la composición de Imperial: «Harpa, duçayna, vihuela de arco», 9,6. Des-

pués del sáfico, el endecasílabo dactílico es el tipo de verso más abundante en el *Decir a las siete virtudes*. Es menor la representación de las variedades dependientes del acento en sexta, si bien aparece en número apreciable el tipo trocaico con primer apoyo sobre la segunda: «Que todo a la redonda lo cercaba», 9,4.

Con los endecasílabos indicados alternan en el *Decir* versos de arte mayor de varias clases. En unos casos se trata de la variante A-A: «E do te, mi hijo, respuesta muy biva», 53,2; otras veces de B-A: «Ayúdame tú con suma sapiencia», 3,2. Se repite en varias ocasiones la combinación E-A: «Puede mostrar al pueblo presente», 4,6. Otros ejemplos corresponden a los tipos A-X: «Por ende, mi hijo, si parares mientes», 37,4; X-A: «De la adolescencia del niño moçuelo», 48,7; X-X: «Con el santo árbol de las doce ramas», 28,2. Figuran además versos con hemistiquios de 5-7: «Estas son fijas, en obras non son vanas», 32,8, y con esas mismas medidas invertidas, 7-5: «Que te tien ocupado muy sin medida», 36,4. Se registra también el dodecasílabo ternario, 4-4-4: «Non en tanto, nin en quanto, nin en commo», 1,5. Aparte de estas combinaciones, se hallan, entre otras medidas, el decasílabo dactílico: «E por muro muy alto jazmín», 9-3: «De poeta de grant excelencia», 14,2, y el tridecasílabo: «Oh, sol que sanas toda vista tribulada», 55,1.

No debió proponerse Imperial una estricta sujeción a la medida endecasílabo. Aunque tal metro careciera de tradición propia en castellano, la condición de su regularidad silábica no podía significar obstáculo importante para un poeta que poseía tanta experiencia literaria y tan cabal dominio de la lengua. A juzgar por el sentido y la forma gramatical, tampoco cabe suponer que sus textos fueran especialmente deteriorados por las copias. Dentro del mismo carácter y estilo, sus poesías octosílabas están compuestas en medida regular. Imperial se sirvió del arte mayor en otras composiciones, sobre todo en otro decir alegórico concerniente al nacimiento del rey don Juan II, de extensión semejante al de las *Siete virtudes* y en la misma clase de estrofas. En el arte mayor, Imperial procedió también con particular libertad en lo que se refiere a la combinación de hemistiquios distintos, al tratamiento de los grupos vocálicos y a la fluctuación de los versos. Es probable que al intentar la introducción del endecasílabo, tratara Imperial de hacerlo parecer no menos flexible y acomodabile que el verso castellano, de lo cual es indicio asimismo el hecho

de haber adoptado para presentarlo la misma copla característica de este último metro.^{32 bis}

Los ensayos de Santillana dieron por resultado cuarenta y dos sonetos a la manera petrarquista. El propósito declarado en su título de *Sonetos fechos al itálico modo* significaba en primer lugar la obediencia a la regularidad silábica del verso. Está lejos la forma de estas poesías de la oscilación métrica del decir de Imperial. Entre todas ellas sólo parecen haberse deslizado tres versos de arte mayor, 21,11; 28,1 y 31,10. Constituyen tales sonetos la primera representación amplia, elaborada y normal del endecasílabo en lengua española. En su composición intervienen todas las variedades rítmicas de este metro. Se destaca con gran mayoría el tipo sáfico, el cual aparece casi sin excepción en los sonetos 12, 14, 19 y 28. Figura también con elevada proporción el tipo dactílico con acentuación más o menos plena; casi la mitad de los versos son dactílicos en los sonetos 3, 5 y 9. Aparece en tercer lugar, con líneas claras y definidas, la modalidad trocaica, acentuada en segunda y sexta: «La muerte me persigue sin pereça», 18,8. Dispone asimismo de representación relativamente abundante la variante caracterizada por los acentos en tercera y sexta: «E me fallo cansado e peregrino», 1,14; «En los frescos jardines de Florencia», 3,6. Ejemplos repartidos en más de diez sonetos subrayan la peculiar fisonomía del endecasílabo, que recibe el primer tiempo marcado sobre su sílaba inicial: «Sólo Guadalquivir tiene poder», 18,13; «Tiene la encantación de los egicios», XXIV,2; «Cuéntase que esforçaba Thimoteo», XXVI,1.

En los cuartetos, la disposición de las rimas responde en la mayor parte de los casos al orden alterno, ABAB:ABAB. Se hallan también en algunos sonetos las combinaciones ABBA-ACCA y ABAB:BCCB. La forma ABBA:ABBA, que después prevaleció,

^{32 bis} Sobre la base comparativa de los varios tipos de endecasílabo de las lenguas romances, el examen del verso del *Decir a las siete virtudes* demuestra la especial influencia del arte mayor y del endecasílabo dactílico de muiñeira respecto al paradigma italiano seguido por Imperial, como se ve en el detenido y metódico estudio realizado por Rafael Lapesa, «Los endecasílabos de Imperial», en *Miscelánea filológica*, dedicada a Mons. A. Griera, San Cugat del Vallés, Barcelona, 1960, II, 25-47. El mismo autor ha hecho notar una composición semejante en el endecasílabo del Marqués de Santillana con mayor aproximación al modelo italiano, según puede verse en «El endecasílabo en los sonetos de Santillana», en *Rom. Phil.*, 1957, X, 180-185.

sólo fue usada por Santillana en el soneto núm. 16. En los tercetos empleó las dos combinaciones que en general han predominado: en 27 casos, CDC:DCD, y en 14, CDE:CDE. Sólo en un soneto aplicó la forma CDE:ECE. Tal variedad de maneras, en cuartetos y tercetos, procedía del ejemplo de los poetas italianos. En la reducción del hiato y en el equilibrio de los acentos, Santillana evitó en gran parte el trabajoso movimiento de los endecasílabos de Imperial, desarrollando con notoria destreza una iniciativa que se anticipó en poco menos de un siglo a la empresa llevada a cabo por Boscán y Garcilaso.

82. DECASÍLABO COMPUESTO.—El metro compuesto de dos pentasílabos se hallaba prácticamente comprendido entre las variedades de arte mayor. En el *Laberinto* suman unos cuarenta ejemplos las combinaciones D-D, «Unos tastados, otros raydos», 154,4; D-E, «Rey ecelente, muy gran señor», 81,2; F-D, «Bien como médico mucho famoso», 178,1, y F-E, «Quando las áncoras quis levantar», 165,2. Juan de Mena practicó con regularidad en estas combinaciones la acentuación dactílica, observada también por Imperial, «Nin los beatos nin los dañados», *Canc. Baena*, núm. 521,4, y por Fernán Pérez de Guzmán, «Por la attora nin por demanda», *Ibid.*, 232,8. En otros casos concurren hemistiquios dactílicos y trocaicos, como se ve en poesías de Nicolás de Valencia, «Nunca me quiso hablar nin ver», *Canc. Baena*, núm. 488,2, y de Mahomat el Xartosse, «Non es por omne aquí fallado», «Nin testo donde ello bien cabe», *Ibid.*, núm. 522, 19 y 20.

Una poesía de Lope del Monte, *Canc. Baena*, núm. 345, presenta el decasílabo compuesto como metro emancipado e independiente. Consta tal poesía de tres octavas ABBA:ACCA y una finida de tres versos enlazada con la rima final de la última estrofa. En la mayor parte de los versos el primer hemistiquio es dactílico y el segundo trocaico; otras veces los dos hemistiquios son uniformemente trocaicos o dactílicos:

El sol eclipsi, la luna llena
non lo entiende astronomía.
De algund sabio oyr querría
en donde nasce dolor sin pena,
e correr sangre e non de vena,
salir fumo e non de fuego,

dança en plaça e non ser juego,
comer al vèspere e non ser cena.³³

83. ENEASÍLABO.—Numerosos testimonios del enneasílabo se registran en el siglo XV, sobre todo en poesías cantadas de carácter popular, aparte de la accidental y dispersa presencia de este metro como complemento del octosílabo fluctuante. En el *Canc. Baena* se hallan cinco poesías enneasílabas, compuestas en el gallego convencional que aún empleaban en este tiempo de vez en cuando algunos poetas castellanos. Tres de tales poesías son de Villasandino, núms. 19, 43 y 45. El tipo de enneasílabo que en ellas predomina es el trocaico, con acentos en cuarta y octava, usado también preferentemente en la antigua lírica gallega. Esto mismo se observa en la composición del Arcediano de Toro, «A Deus, amor; a Deus, el rey», núm. 314, y en la de Garcí Ferrández de Jerena, «Muyto tenno que agradecer», núm. 566, si bien en éstas la proporción de las variedades dactílica y mixta es mayor que en las poesías de Villasandino.

Al oriente de la Península, el recuerdo del enneasílabo estaba sin duda apoyado por la comunicación con Gasconia y Provenza. Una composición del bachiller aragonés Pedro de Santa Fe, *Canc. Palacio*, núm. 103, escrita en castellano con visibles rasgos dialectales, consta de tres estrofas enneasílabas como la siguiente, precedidas de una quintilla octosílabo con el quinto verso quebrado y seguidas de otra quintilla análoga como tornada:

Forçada soy de maldezir
mi esperança que d'oy más
pues m'a traydo d'oy en cras,
te emendarás
fasta que m'a fecha venir.

³³ La novedad del ensayo de Lope del Monte aparece subrayada por el hecho de que el hábil versificador Villasandino, a quien la poesía iba dirigida, compuso su réplica en arte mayor en lugar de ajustarse, como era corriente, al modelo de la ruesta. El metro de Lope del Monte reflejaba el asclepiádeo latino, continuado en la poesía medieval en poemas como el *Canto a Roma*: «O Roma nobilis, orbis et domina», y la *Oda al mancebo*: «O admirabile Veneris idolum». E. du Méril, *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, París, 1843, 239-240.

Cuytada, ¿dónde fallaré
quien sía mi defendedor?
La mi bondat, la mi honor,
¡si los veré!
car viéenne miedo e temor
e me dizen que yo morré.

En la parte final del *Canc. Barbieri*, entre otras canciones burlescas con imitación deformada del vasco, gascón, italiano y catalán, figura la composición satírica del fraile maligno, núm. 435, en verso fluctuante entre ocho y doce sílabas sobre base eneasilábica y en estrofas de zéjel:

Tiene tan alto el pensamiento,
los cascos tan llenos de viento,
que él quedará sin nengún tiento
si no le atajan el camino.

Tanto en este caso como en la canción de burdel núm. 412, el tipo predominante entre los eneasílabos es el trocaico: «Una moçuela de Logroño», «Otra moçuela de buen rejo», «Otra moçuela, Teresica». De la misma clase es la variante que predomina en canciones afrancesadas, como la del núm. 429: «Ay, de la fille de Roldón, — partir me fase mon rasón».

Se aprecia mayor variedad rítmica entre los eneasílabos que se encuentran en cosantes y estribillos castellanos. La modalidad dactílica, acentuada en segunda y quinta, se repite en el cosante de «Al alba venid, buen amigo». Las variantes mixtas, con acentos en tercera y quinta o en tercera y sexta, se hallan en numerosos estribillos: «Mano a mano los dos amores», «El amor que me bien quería». Hasta la variante mixta menos frecuente, acentuada en segunda y sexta, aparece en el estribillo de un villancico de Álvarez Gato: «Solíades venir, amor, — agora no venides, non». A veces se juntan distintas variedades en el mismo estribillo: «La moza guardaba la viña, — el mozo por ahí venía; — mozo venía de Monzón», *Canc. Barbieri*, núm. 403.

84. HEPTASÍLABO.—La práctica regular del heptasílabo quedó interrumpida después de los *Proverbios* del rabí Santob. Su desaparición acompañó a la del alejandrino.

coincidía. Ocurre de manera ocasional, al lado del hexasílabo, en las endechas y discoros. Se halla asimismo con cierta frecuencia como elemento subsidiario del octosílabo fluctuante. Se definió su papel en la seguidilla desde que empezó a regularizarse la forma de esta copla. En los cancioneros del siglo XV apenas existe como metro independiente. Los dos ejemplos siguientes revelan sin embargo que tal verso, aunque ausente de la poesía cortesana, se mantenía con clara individualidad en la tradición popular. Uno de los dos ejemplos, registrado en el *Canc. Upsala*, núm. 29, se caracteriza por el predominio rítmico de la variedad trocaica:

¿Con qué la lavaré
la flor de la mi cara?
¿Con qué la lavaré
que vivo mal penada?
Lávanse las casadas
con agua de limones;
lávome yo, cuitada,
con penas y dolores.

El aire de cosante de esta cancioncilla puede sugerir como explicación de su metro heptasílabo la influencia gallegoportuguesa. El segundo ejemplo, del *Canc. Barbieri*, núm. 259, con su forma de zéjel en el que las mudanzas heptasílabas se combinan con el estribillo octosílabo y las vueltas hexasílabas, reúne todas las circunstancias de un producto propiamente castellano. Con igual predominio que en el caso anterior, los heptasílabos responden al tipo trocaico:

Allá se me ponga el sol
donde tengo el amor.

Allá se me pusiese
do mis amores viese
antes que me muriese
con este dolor.

Allá se me aballase
do mi amor topase

85. HEXASÍLABO.—Después del octosílabo y del arte mayor, el metro más usado en el siglo XV fue el hexasílabo. Desempeñó papel principal en serranillas, villancicos y poesías satíricas. Su medida ofrece en muchos casos una regularidad silábica más uniforme que en las cantigas de Juan Ruiz correspondientes a esta clase de verso. Dentro de la ordinaria mezcla de las variantes dactílica y trocaica, parecen manifestarse distintas tendencias entre unos autores y otros. Los decires satíricos de Juan Alfonso de Baena y Álvaro Ruiz de Toro, en octavillas aab: aab, *Canc. Baena*, núms. 393-395, elevan casi al 90 por 100 la proporción de la forma dactílica. Por el contrario, el villancico de Diego de Valencia, *Ibid.* núm. 502, y el de Garcí Ferrández de Jerena, *Ibid.* núm. 565, muestran señalada preferencia por la modalidad trocaica. El villancico de Villasandino, «Visso enamorado, —duélete de mí», *Ibid.* núm. 44, reparte por igual ambas variantes. En la serranilla de la *Finojosa*, de Santillana, se observa aproximadamente este mismo equilibrio.³⁴

Junto al hexasílabo de ritmo mezclado, de tradición románica, se usaba otra variedad de este verso derivada al parecer del arte mayor, en la cual, además del dominio general del ritmo dactílico, interviene en mayor o menor proporción la medida pentasílaba. A esta clase de hexasílabo corresponde a primera vista la canción de la *Malmaridada*, según aparece en *Canc. Herberay* (Gallardo, *Ensayo*, I, col. 455), en la que se cuentan 50 hexasílabos dactílicos, cinco hexasílabos trocaicos, cinco pentasílabos y un heptasílabo. El orden de las rimas y estrofas indica, sin embargo, que se trata en realidad de versos de arte mayor combinados en forma de zéjel, aunque representados en hemistiquios separados. Carecen de rima los hexasílabos impares, correspondientes a los primeros hemistiquios. El esquema hexasílabo de tema y copla, AbAb:cdcd-cdb, se reduce en arte mayor a AbAb:DDDdb. Aparece el hexasílabo referido con su forma y valor propios en una canción de Álvarez Gato, *Canc. siglo XV*, núm. 88, a la cual pertenece el siguiente fragmento:

³⁴ Son numerosas las variedades de hexasílabos de distinta acentuación prosódica. Sólo en las serranillas de Santillana se cuentan nueve combinaciones diferentes. Todas ellas se reducen desde el punto de vista rítmico a los dos solos tipos dactílico y trocaico. A estos mismos tipos corresponden los ejemplos citados por J. Saavedra Molina, *El verso de arte mayor*, Santiago de Chile, 1946, pág. 44.

Muero viviendo,
que soys al revés;
sirvo y sirviendo
peor me querés.

Es vuestro plazer
doblarne los hierros
y nunca querer
de mí adoleceros.³⁵

Debe notarse en tercer lugar el hexasílabo fluctuante en que la medida básica admite la intervención de versos de extensión variable entre cinco y ocho sílabas, sin definida inclinación rítmica. Entre los cuarenta versos del romancillo de la *Serranilla de la Zarzuela* se cuentan 32 hexasílabos, 7 heptasílabos y 1 octosílabo, adscritos en proporciones análogas a los tipos trocaico y dactílico. Esta misma clase de verso figura en la canción de los *Comendadores*, aunque la correspondencia de sus partes demuestre, como en la *Malmaridada*, que se trata de una combinación zejelesca en versos compuestos, cuyas mudanzas constan de un cuarteto monorrímo, BB:DDDDb, *Rivad.* XVI, 697. Vistos como hemistiquios o como versos simples, los de los *Comendadores* oscilan fundamentalmente entre seis y cinco sílabas; los primeros dominan casi por entero en los versos impares; los segundos se intercalan entre los versos pares en proporción aproximada al 35 por 100, lo cual imprime al ritmo de la composición cierta semejanza con el movimiento de la seguidilla.

Los Comendadores—por mi mal os vi;
yo vi a vosotros,—vosotros a mí.

Al comienzo malo—de mis amores
convidió Fernando—los Comendadores
a buenas gallinas,—capones mejores.
Púsome a la mesa—con los señores;

³⁵ Análogo al hexasílabo de la canción de Álvarez Gato es el de los rondeles de Fernando de la Torre, en los cuales la medida de seis sílabas alterna con pentasílabos como "m'an de traer", "dexo que tengo", "ira tan fuerte". F. de la Torre, *Cancionero*, pub. por A. Paz y Melia, en *Gesellschaft für romanische Literatur*, 1907, XVI, 150-151.

Jorge nunca tira—los ojos de mí:

Los Comendadores—por mi mal os vi.³⁶

86. LAY.—El tono suave y ligado del lay se servía ordinariamente del metro hexasílabo. En castellano, esta clase de canción fue menos cultivada que en francés. Su estrofa usual era la sextilla simétrica con dos rimas, aab:aab. El lay de don Álvaro de Luna, *Canc. Palacio*, núm. 3, se distingue por su ritmo trocaico y por sus rimas agudas:

Porque de llorar
e de sospirar
ya non cesaré;
pues que por loar
a quien fui amar
yo nunca cobré.

Otro lay de Juan de Torres, en el citado cancionero, núm. 86, está compuesto en el mismo metro y estrofa, insiste en análogas rimas agudas y muestra flexibilidad semejante en su trabada construcción gramatical, si bien procede con menos uniformidad en cuanto al tipo rítmico del verso:

Ay, triste de mí,
¿por qué padescí
sin lo merescer?
pues siempre serví
leal fasta aquí
a mi entender.

87. DESFECHA.—En su sentido más corriente, el nombre de *desfecha* parece haber designado una canción que se inspiraba en el mismo asunto de otra poesía, del cual presentaba una versión más condensada y lírica. Demuestran especialmente este carácter las *desfechas* que siguen a varios de los romances del *Canc. gral*

³⁶ Otro ejemplo característico de hexasílabo fluctuante, con mezcla de medidas de seis, siete y ocho sílabas, es una poesía del *Canc. Herberay* "Vos soys la morada—infante excelente—donde es aposentada—la virtud ciertamente,—y por ser tanto apacible—y tanto galana..." (Gallardo, *Ensayo*, I, 453).

Desde fines del siglo XV, el nombre solía aparecer en castellano bajo las formas fonéticas de *deshecha* y *dessecha*. La disposición estrófica de la *desfecha* era corrientemente la del villancico o de la canción. Alguna de las del *Canc. gral.* lleva la denominación de «villancico por *desfecha*». Se componía en metro hexasílabo u octosílabo, más generalmente en el primero. El hecho de que acompañara a la poesía que le servía de base hizo que la *desfecha* fuera considerada en algunos casos como equivalente a la *finida*. En el fondo la *desfecha* es en efecto un original desarrollo castellano de la *finida* trovadoresca.³⁷

La unidad métrica de la *desfecha* dio lugar a que algunas de estas composiciones adquirieran vida independiente. Como tal puede señalarse la «cantiga por *desfecha*», en metro hexasílabo, de Garci Ferrández de Jerena, *Canc. Baena*, núm. 560, con forma de villancico: «Virgen, flor d'espina,—siempre te serví». Con el nombre aragonés de *desfeyta*, se hallan en el *Canc. Palacio*, números 90, 178 y 180, tres cancioncillas hexasílabas de estilo cortesano, asimismo emancipadas de sus respectivas bases. La última de las canciones citadas, atribuida a Santillana, empieza: «De vos bien servir—en toda sazón,—el mi corazón—no se ha de partir».

88. PENTASÍLABO.—El pentasílabo, sólo usado hasta ahora accidentalmente en el pie quebrado del octosílabo y entre las variedades del hemistiquio del verso de arte mayor, aparece como metro independiente en la *endecha* que se cantaba hacia 1443 por la muerte del sevillano Guillén Peraza. Contra la ordinaria inclinación dactílica de este verso, el romancillo citado, con su insistente acentuación en la segunda sílaba de cada verso da al período rítmico un grave compás trocaico, subrayado por el tono de letanía que resulta de la repetición monorríma de la asonancia en gran parte de la composición. Repert. 4.³⁸

³⁷ La relación entre *desfecha* y *finida* fue discutida por H. R. Lang en *Scritti in onore di Rodolfo Renier*, Turín, 1812; en *Romania*, 1918-1919. XLV, 397-421, y en *Estudios "in memoriam" de Adolfo Bonilla y San Martín*, Madrid, 1927, 485-523. El mismo asunto ha sido tratado por Le Gentil, *Les formes*, 174-179.

³⁸ La *endecha* de Guillén Peraza, recogida en la *Historia de la conquista de la Gran Canaria* de Juan Abreu Galindo, 1632, fue reproducida

89. TETRASÍLABO.—Aunque el tetrasílabo no se cultivara como verso independiente, su papel adquirió señalado relieve, no tanto por las múltiples combinaciones del pie quebrado como por las coplas caudatas y los discotes en que tal metro intervenía como elemento principal. Aparece en parejas en las semiestrofas de las citadas coplas y entra en series de tres o cuatro versos seguidos en poesías de loor como la de Diego de Valencia, *Canc. Baena*, número 504; en el debate satírico entre Juan Alfonso de Baena y Juan García de Vinuesa, *Ibid.* núms. 382-387, y en el discor de Baena, *Ibid.* núm. 452.

Predomina la regularidad tetrasílabo: «E responde — Juan Visconde — non sé donde — libré al conde», *Ibid.* núm. 452,5; pero no se adscribe estricto rigor a tal medida. Se practica con frecuencia la sinalefa y la compensación entre los versos: «Tu apellido — es abatido — por tus esquivas fazañas», *Ibid.* número 100,3; «De Milán, — con grant afán, — viene agora Sancho el Page», *Ibid.* núm. 99,1. La compensación se realiza a veces entre un verso de tres sílabas y otro de cinco: «Estrella — de norte bella — e mi vida,» *Ibid.* núm. 504,2. Otras veces los de tres y cuatro sílabas alternan sin igualación: «Mas llanto — e quebranto — en planto — faré canto», *Ibid.* núm. 452,1.

90. DISCOR.—El discor es una canción en que se combinan varios metros, predominantemente breves, en estrofas formadas al arbitrio del poeta, si bien con uniformidad de las mismas dentro de la composición. Entre las rimas, escasas y sostenidas, ocupan lugar principal las de acentuación aguda. El nombre de discor, prov. *descort*, desacuerdo, parece aludir, tanto a la mezcla de metros como a la turbación de los sentimientos que estas poesías suelen expresar.³⁹

La variedad de formas del discor se muestra especialmente

X, 231. Ritmo y rimas hacen evocar el recuerdo de la antigua *estampida* de Raimbaut de Vaqueiras: «Kalenda maya — ni fulhs de faya». C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig, 1912, núm. 52.

³⁹ En relación con el nombre y sentido del discor puede considerarse el título de *Discordia* de una poesía, al parecer de Carvajales, en *Canc. Stú-niga*, pág. 350. Su asunto refleja un estado de ánimo fuertemente turbado, pero la forma métrica, una copla de arte mayor, ABBA: ACCA, no corresponde a la del discor ordinario.

entre los ejemplos de Villasandino recogidos con nombre de cantigas o decires en el *Canc. Baena*. El que empieza «Amigos, tal — coyta mortal — nunca pensé que habría», núm. 6, en que el autor se lamenta de su matrimonio, es sólo conocido por sus dos primeras estrofas. Debió ser una poesía extensa, notada por Baena como cantiga grande y bien formada. Cada estrofa consta de catorce versos según el siguiente esquema: *ááb:ááb:áááába:cc*. Los ocho versos cortos son pentasílabos agudos y los seis largos octosílabos llanos, fluctuantes; uno de éstos sólo cuenta con siete sílabas y dos con nueve; los dos últimos contienen un refrán.

Análoga complejidad métrica se advierte en el discor en gallego del mismo Villasandino, sobre quejas de amor: «Sin fallya — me conquiso», *Canc. Baena*, núm. 23. La forma métrica sigue las líneas de la cantiga de estribillo o villancico, con tema de seis versos cortos a excepción del último, octosílabo, *abbcbc*, y cuatro estrofas de trece versos cada una: *defg:defg:ghhgc*. Bajo el mismo orden de rimas, las cuatro coplas difieren entre sí en cuanto a la combinación de sus versos, de medidas variables desde cuatro a ocho sílabas.

Otros dos discotes gallegos del mismo autor, registrados con el nombre general de cantigas, responden al citado principio de variedad de composición. Ambos son también de asunto amoroso y utilizan conceptos semejantes: «Poys me non val — servir nin al, — boa señor», *Canc. Baena*, núm. 13, y «Poys me non val, — boa señor, por vos servir,» *Ibid.* núm. 27. La construcción de uno y otro tiene de común el empleo predominante de pentasílabos y octosílabos agudos y la diversidad de las rimas. Difieren de manera especial en la forma de las estrofas.

De disposición semejante al primer discor de Villasandino, aunque en diferentes metros, es el que Baena dirigió al rey en súplica de protección: «Muy alto señor, — non visto aduay — nin visto color — de buen verdegay», *Canc. Baena*, núm. 452. Consiste en seis estrofas formadas por ocho hexasílabos de la clase de los hemistiquios de arte mayor, con dos rimas alternas, a los cuales siguen cuatro tetrasílabos y un octosílabo monorrimos, más un pareado octosílabo a manera de proverbio: *abababab:cccc:dd*. Rasgo saliente es la repetición de la exclamación «jay ay ay!» en todas las estrofas al principio del octo-

elementos es particularmente notorio en el ejemplo de Montoro, *Canc. Palacio*, núm. 4, formado por sextillas de hexasílabos y heptasílabos entre cuyas semiestrofas se sitúa un dístico enesílabo:

Amor que yo vi
por mi pesar
quiero olvidar.
Mi corazón se fue perder
amando a quien no pudo aver.
Si lo perdí
por mal buscar,
¿dónde lo iré fallar?

A pesar de la variedad de los testimonios indicados, se observa que en general los discoros castellanos, en lo que se refiere a la disposición de metros y estrofas, se sirvieron de formas métricas más simples y regulares que las usadas en francés, provenzal y gallegoportugués en este género de poesías. La tendencia a la simplificación se manifiesta de manera especial hasta en ejemplos gallegos de Villasandino: «Triste ando no convento—e non sento—que me posa amparar», *Canc. Baena*, núm. 22. Las estrofas en este caso resultan de la mera suma de una copla de pie quebrado y otra copla caudata con dos solas rimas: *aaé:aaé:éééa:éééa*. De técnica aun más sencilla es otro ejemplo en castellano del mismo autor en el que las estrofas son octavillas hexasílabas con dos solas rimas cuya disposición cambia alternativamente: *aaab:aaab:bbba:bbba*, *Canc. Baena*, núm. 118. La misma octavilla, emancipada del orden alterno, sirve como unidad independiente en el debate entre Juan Alfonso de Baena y Alvar Ruiz de Toro, compuesto en «decires a manera de discor», según el título con que aparece registrado en *Canc. Baena*, núms. 393, 394 y 395.⁴⁰

⁴⁰ No obstante la limitada variedad métrica de los discoros castellanos, es fácil advertir las líneas que les caracterizan frente a la sencilla uniformidad de los *lais* antes citados. El empleo del discor no sólo en temas amorosos, sino en composiciones satíricas, ajenas al carácter del *lay*, contribuía a diferenciar la significación de estos nombres que en francés se aplicaban indistintamente a las mismas poesías, según A. Jeanroy, *Lais et descorts français du XIII siècle*, París, 1901, pág. VI. Otras indicaciones comparativas pueden verse en H. R. Lang, "The descort in old Portuguese and Spanish poetry", en *Beiträge zur romanischen Philologie*, Halle, 1899, págs. 484-506, y en Le Gentil, *Les formes*, 193-197.

FORMAS TRADICIONALES

91. COSANTE.—Como forma esencialmente propia de la lírica popular, el cosante no halló acogida en las colecciones de poesía cortesana del siglo XV. Varios ejemplos del *Canc. Barbieri* indican, sin embargo, la difusión de tal clase de canción por Castilla, aunque en esa parte de la Península no fuera tan cultivada como en Galicia y Portugal. El más famoso de los ejemplos de este tiempo es el de «Al alba venid, buen amigo», *Canc. Barbieri*, número 6. Los cuatro dísticos en que se desarrolla el sentido del estribillo, contienen versos de seis, siete, ocho y nueve sílabas, la mayoría de ellos de ritmo dactílico. Como en el cosante de don Diego Hurtado de Mendoza, coinciden en una misma rima los dísticos pares y en otra los impares.

De igual tipo son otras tres canciones del mismo cancionero. La primera, de cuatro dísticos hexasílabos más el estribillo: «Por vos mal me viene, — niña, y atendedme», núm. 245; los dos primeros dísticos responden a una rima y los dos siguientes se ajustan a otra. La segunda, de siete dísticos hexasílabos más el estribillo, utiliza también una misma asonancia en los cuatro primeros y otra en los tres últimos: «Serviros ya y no oso, — so mozo», número 263. La tercera, de cinco dísticos octosílabos, agrupa tres en una rima y dos en otra: «Si habrá en este baldrés — mangas para todos tres», núm. 415.

La canción de «Yo con vos, señora, — yo con vos», *Canc. Barbieri*, núm. 279, presenta la forma de un cosante en que cada dístico va precedido de un verso suelto. Otros números del citado repertorio parecen ser cosantes cuyos textos no se han conservado de manera completa: «Mano a mano los dos amores, — mano a mano», núm. 53; «El amor que me bien quiere — agora viene», número 98; «Mi ventura, el caballero, — mi ventura», núm. 103; «Perdí la mi rueca — y el huso non hallo,» núm. 434.⁴¹

⁴¹ Una extensa colección de cosantes completos y fragmentarios reúne J. Romeu Figueras, "El cosante en la lírica de los cancioneros musicales de los siglos XV y XVI", en *Anuario musical*, 1950, V, 15-61. Varias composiciones de Fernando de la Torre en las formas básicas de la canción cortesana, con pies quebrados, represas y tornadas, no son cosantes como se ha creído, sino letras que debieron servir para la danza llamada *cosaute*, como ha aclarado Eugenio Asensio, "Cantos paralelísticos castellanos", en *RFE*, 1953, XXXVIII, 146-151.

92. ZÉJEL.—En el *Canc. Baena* se hallan nueve zéjeles de Villasandino en verso octosílabo y dos de Pero González de Mendoza y Diego de Valencia en arte mayor. Seis de los de Villasandino y los dos en arte mayor se ajustan a la forma típica aa:bbba; los restantes de Villasandino introducen modificaciones en el estribillo y en la vuelta: aba:cccba, núm. 7; aba:cccba, núm. 8, y aäba:cccaca, núm. 50. El zéjel de Diego de Valencia lleva señalada como finida su última copla, la cual se cantaba sin duda como las anteriores. Los núms. 203 y 219, de Villasandino, llevan también una finida que consiste en un pareado con la misma rima del estribillo, al que sin duda sustituía al cantar la última estrofa.

Del mismo modo que el cosante, el zéjel tenía su campo fuera de los dominios de la poesía cortesana. No parece que lo cultivaran poetas como Pérez de Guzmán, Santillana, Imperial o Juan de Mena. Se nota su ausencia en los cancioneros de Ramón de Llavía y Fernando de la Torre. Hay un solo ejemplo en el *Canc. Stúñiga*, pág. 372, del poeta Carvajales, y otro en el *Canc. de Gómez Manrique*, I, 206. Los únicos casos del extenso *Canc. general* son el de Juan Tallante, núm. 11, y otro, anónimo, núm. 447. Se cuentan varios ejemplos en el *Canc. Palacio*, entre los cuales corresponden uno a Montoro, núm. 71; otro más a Tañedor, 171; uno a don Juan II, 332, y tres a Santa Fe, 335, 336 y 353. De Álvarez Gato se registran otros cuatro, *Canc. siglo XV*, núms. 111, 118, 119 y 122. En el *Canc. Upsala* el zéjel está representado por ocho canciones. Figura con especial abundancia entre la masa de letras anónimas del *Canc. Barbieri*, donde se hallan unas cincuenta composiciones de esta clase.

Mantiene su predominio con gran mayoría la primitiva forma aa:bbba, a la cual se ajustan tres de los cuatro ejemplos de Álvarez Gato, cinco de los ocho del *Canc. Upsala*, seis de los siete del *Canc. Palacio* y unos cuarenta del *Canc. Barbieri*. Las demás variedades afectan especialmente al estribillo, cuya forma consiste a veces en dos versos no rimados entre sí, el segundo con frecuencia agudo; otras veces consta de tres versos con dos rimas, aba o abb, siendo corriente en este último caso que el verso interior sea quebrado y que su rima y la del siguiente sea aguda, como se ve en el conocido ejemplo siguiente: «Tres morillas me enamoran — en Jaén, — Axa, Fátima y Marién», *Canc. Barbieri*, número 17. Por lo general la vuelta se limita en estas variantes a repetir la rima del último verso del estribillo; sólo en algunos ca-

sos es represa parcial del estribillo mismo, como sucede en la citada canción de las *Tres morillas*.

Los datos del *Canc. Baena* revelan que el zéjel no sólo se componía en octosílabos, sino también en verso de arte mayor. En sus manifestaciones posteriores se le encuentra asimismo en hexasílabos en uno de los ejemplos del *Canc. Palacio*, núm. 163; en otro de Álvarez Gato, *Canc. siglo XV*, núm. 122; en el de Gómez Manrique, y en varios del *Canc. Barbieri*, núms. 127, 171, 234, etcétera. En este mismo cancionero aparece el zéjel compuesto en heptasílabos en la canción «Allá se me pusiese — do mis amores viesse», núm. 259, y en eneasílabos en *Canc. Palacio*, núm. 353 y *Canc. Barbieri*, núm. 435. Además de su empleo ordinario en poesías independientes, el zéjel se aplicaba, como la canción y el villancico, a la composición de las desfechas. Dos de los ejemplos de Villasandino están descritos como desfechas de una cantiga y de un decir, *Canc. Baena*, núms. 51 y 203; los del *Canc. gral.* números 11 y 477 son desfechas de romances. En cuanto al asunto, el 70 por 100, aproximadamente, de las composiciones mencionadas son poesías amorosas; el resto se reparte por igual entre las de carácter satírico y las de sentimiento devoto.

Dos poesías satíricas de Villasandino, en metro octosílabo y en forma de zéjel, fueron citadas concretamente por Baena asignándoles el nombre de *estribotes*: «Alfonso, capón corrido, — tajar te quiero un vestido», *Canc. Baena*, núm. 141, y «Gentil, de grant coraçón, — reyde con tal repullón», *Ibid.* 196. Otra poesía en que Villasandino solicitaba mercedes entre alabanzas y burlas, en igual estrofa de zéjel octosílabo, es presentada como «dezir d'estribot»: «Señores, para el camino, — dat al de Villasandino», *Ibid.* número 219. El concepto de estribote incluía sin duda en este caso, como en los anteriores, el carácter de la composición y su peculiar forma métrica. Una ocasión en que tal concepto se refiere sólo a la forma es la poesía del mismo autor a Santa María, descrita como «cantiga de desfecha por arte d'estribote»: «Virgen digna de alabança, — en ti es mi esperança», *Ibid.* núm. 2.

En la presentación de otras composiciones de Villasandino, análogas a las citadas, Baena omitió toda alusión al estribote. Una de ellas, del mismo tono satírico y de igual forma que las de los números 196 y 219, está registrada como decir por desfecha de otro decir mayor, núm. 203. Otra de asunto amoroso y de la misma forma, aa:bbba, figura como desfecha de otra cantiga, núm. 51.

Las señaladas con los núms. 8 y 50, correspondientes a las variantes aba:cccab, llevan el nombre de simples cantigas, y las del *Canc. gral.* núms. 11 y 447, desfechas de romances, ajustadas a los tipos abb:cccbb y aa:bbba, respectivamente, son llamadas villancicos. Como cantigas figuran también las dos composiciones en zéjel de arte mayor, AA:BBBA, del *Canc. Baena*, una de asunto amoroso, de Pero González de Mendoza, núm. 251, y otra, satírica, de Diego de Valencia, núm. 500.

La forma aa:bbba se encuentra, pues, indistintamente, bajo los nombres de estribote, cantiga, decir y villancico, lo cual significa que la estrofa de zéjel abarcaba un campo más ancho que el del estribote satírico, aun cuando por otra parte el papel de este último, poco frecuente en los cancioneros, fuera sin duda reconocido como la manifestación más antigua, popular y característica de la referida estrofa. De las alusiones indicadas se deduce que el nombre de estribote correspondía concretamente a la poesía satírica en forma de zéjel octosílabo y que en alguna ocasión servía para designar la estrofa en sí misma, aparte del sentido de la poesía, pero su aplicación en este segundo caso de propio valor métrico no parece que llegara a adquirir carácter definitivo y general. Es posible que el empleo del estribote en composiciones tan libres y procaces como algunas de las recogidas en el *Cancionero Barbieri* fuera la causa de que se eludiera su mención en las colecciones literarias y de que acabara por desaparecer de la terminología poética.⁴²

Ya se ha visto que la estructura básica del zéjel fue sometida a veces a determinadas modificaciones. Una variante en que las mudanzas constan de dos versos monorrimos en lugar del tríptico ordinario, aparece en la canción de burdel «Dale si le das, — mo-

⁴² El nombre árabe con que Mucáddam de Cabra, inventor del zéjel, designó los primeros versos, repetidos después de cada estrofa, fue el de *markaz*, que significa apoyo o estribo. En relación con este nombre parece el antiguo *estribote*, documentado desde Berceo a Baena, y el *estribillo*, usado después. La discusión de este punto y del parentesco con el prov. *estribo* e ital. *stramboto* ha sido ilustrada por Juan Corominas en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1950, I, 30-39. El nombre de *repullón*, usado por Villasandino en uno de sus zéjeles, *Canc. Baena*, núm. 196, se aplicaba a la composición satírica breve de cualquier forma métrica. Los repullones de Fernando de la Torre consistían, como ya se ha indicado, en una simple redondilla, quintilla, copla castellana, etc. (*Cancionero*, ed. Paz y Melia, pág. 155).

çuela de Carasa», formada por un estribillo abab y ocho mudanzas, ccb, ddb, eeb, etc., *Canc. Barbieri*, núm. 412; en otra canción de una sola estrofa, en la que después de la vuelta no se repite más que el último verso del estribillo, aa:bbba:a, *Ibid.* número 177, y en la poesía de Antonio de Velasco para juego de estrado de las damas de la reina, compuesta de ocho estrofas como la siguiente, *Canc. gral.* Apéndice, núm. 216:

—Toma, bivo te lo dó.

—¿Para dó?

—Para ver a doña Juana.

—Vamos de muy buena gana,
que muy bien me pareció.⁴³

93. VILLANCICO.—La cantiga de estribillo del período precedente se convirtió en el villancico del siglo XV. Hasta fines de este siglo, el nombre de villancico no parece haber sido corriente para designar la forma métrica a que desde entonces se ha venido aplicando. Si se dio tal nombre a la poesía compuesta por Santillana para que la cantaran sus hijas, no se hizo en relación con su forma métrica, que es, como se ha indicado, la de un simple decir de estribillos, sino teniendo en cuenta el carácter popular de los estribillos mismos. Análoga correspondencia con el asunto se observa en el nombre de villancete dado a otra poesía del *Cancionero Stúñiga*, pág. 312, la cual no es sino una serranilla en la forma propia de la canción en serie, abba:cdcd:abba, efef:abba, etc. Los villancicos se hallan registrados con el nombre común de cantigas en el *Canc. Baena* y con el de canciones en el *Canc. Palacio*. La denominación de villancico con sentido propiamente métrico no aparece de manera regular hasta el *Canc. gral.*

En los repertorios de poesía cortesana los villancicos son más abundantes que los zéjeles y menos que las canciones y decires.

⁴³ Entre las variedades del zéjel se pueden añadir la de mudanzas unísonas en todas las coplas, usada por Villasandino, *Canc. Baena*, núm. 196; la de mudanzas asonantes del *Canc. Upsala*, núm. 27, y la de los *Comendadores de Córdoba*, en versos compuestos de hexasílabos fluctuantes sin rima interior y con mudanzas de cuatro versos, BB:EEEEB, *Rivad.* XVI, 697. Otras variedades han sido indicadas por R. Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*, Buenos Aires, 1943, 2 ed., páginas 43-45.

Entre los varios centenares de poesías del *Canc. Baena*, los villancicos no llegan a veinte y en el de *Stúñiga* no pasan de cinco. Son más abundantes en el *Canc. Palacio* y en el *Canc. gral.*, pero donde figuran con representación más variada y rica es en la colección musical del *Canc. Barbieri*. Los villancicos del *Canc. Baena* corresponden en su mayor parte a Villansadino y se encuentran entre los primeros números de la colección, los cuales representan probablemente las composiciones más antiguas del indicado poeta.

La forma del villancico continúa ajustada fundamentalmente a los modelos practicados por Alfonso el Sabio en las *Cantigas* y seguidos por Juan Ruiz y López de Ayala en sus respectivos poemas. Desde el *Canc. Baena* al de *Palacio*, la primera parte, tema o estribillo del villancico, consta en general de cuatro versos en orden de redondilla abba, rara vez abab. Sólo tres villancicos aparecen con estribillos de tres versos, abb y aba, en *Canc. Baena*, números 9, 31 y 251, y no más de uno empieza con estribillo pareado, *Ibid.* núm. 74. En los cancioneros de *Stúñiga* y *Palacio*, los estribillos de menos de cuatro versos son igualmente escasos. Debíó cambiar esta práctica en la última parte del presente período, a juzgar por lo que se observa en el *Canc. gral.* y en el de *Barbieri*. En uno y otro predominan los estribillos de tres versos y especialmente la combinación abb con rima aguda y en muchos casos con el segundo verso quebrado: «Estas noches atan largas — para mí, — no solían ser así», *Canc. Barbieri*, núm. 258. Sin desaparecer por completo, los de cuatro versos quedan reducidos en este tiempo a ejemplos relativamente escasos. El estribillo de dos versos, característico del zéjel en las *Cantigas* y en el *Libro de Buen Amor*, mantuvo esa misma forma en los cancioneros del siglo XV. Su uso en el villancico es excepcional en el *Canc. Baena* y muy poco frecuente en los cancioneros posteriores. Los estribillos de dos y tres versos recogidos por Santillana en su llamado villancico procedían probablemente de zéjeles antiguos.

La segunda parte, centro o mudanza del villancico, conservó la antigua forma de redondilla cdcd, en contraste con la variante cddc del tema, de la misma manera que en la canción. Pocas veces la combinación cdcd es sustituida por cddc en los villancicos del *Cancionero Baena*. Los cancioneros posteriores muestran menos regularidad en lo que se refiere a la distinta disposición de las rimas entre las dos partes indicadas. Ejemplos en que tales partes presentan la misma disposición, abba:cddc, se encuentran princi-

palmente en el *Canc. Palacio*, núms. 124, 129, 191, etc. Son excepción las composiciones de esta especie en que la mudanza consta de más de cuatro versos. El caso en que tal parte de la canción se halla formada por seis versos en dos grupos correlativos, cde:cde, aparece en una poesía de Macías, *Canc. Baena*, núm. 307, y en otra de Rodríguez del Padrón, *Canc. Stúñiga*, pág. 42.

En la disposición de su tercera parte, formada por los versos de enlace y vuelta, el villancico ofrece mayor variedad de combinaciones que en las partes anteriores. El modelo frecuente en las *Cantigas* en que intervienen cuatro versos, alguno de los cuales rima con la mudanza y otros son sueltos o riman entre sí, quedando el último como vuelta al tema inicial, se da en la mayor parte de los villancicos de *Canc. Baena* y *Canc. Palacio*. En la primera de estas colecciones, ejemplos de Villansadino, Arcediano de Toro, Diego de Valencia y Garcí Ferrández de Jerena responden regularmente a los esquemas abba:cdcd:deea y abab:cdcd:deeb, núms. 24, 313, 499, 560, etc. Ejemplos análogos de Montoro, Pero Cuello, Suero de Ribera, Santa Fe y otros abundan en *Canc. Palacio*, núms. 129, 161, 191, 251, etc. El tipo abba:cdcd:deea se halla también en *Canc. Barbieri*, núm. 188.

Existía una armonía entre la terminación y el principio del villancico. Cuando el tema se reducía a menos de cuatro versos, el final experimentaba la misma abreviación. El final de tres versos hacía rimar dos con la mudanza y uno con el tema, abb:cdcd:cdb, *Canc. Baena*, 9, o bien uno con la mudanza y dos con el tema, aba:cdcd:cba, *Ibid.* núm. 31. En *Canc. Barbieri* y *Cancionero gral.*, donde predominan los villancicos con tema de tres versos, de los cuales el primero es suelto y los restantes pareados, la terminación dedica ordinariamente su primer verso a enlazar con la mudanza y los dos siguientes a concertar con el tema, abb:cddc:cbb, *Canc. Barbieri*, núms. 82, 89, 130. Cuando el tema era un estribillo pareado, uno de los dos versos finales enlazaba con la mudanza y otro servía de vuelta al estribillo, aa:bccb:ba, *Ibid.* números 255, 363, 373.

Al lado de estas normas se encuentran ejemplos que se desvían más o menos del orden indicado. Un villancico de Villansadino hace figurar en la terminación, delante de la vuelta, tres versos monorrimos, sin enlace con la mudanza, abba:cdcd:eeea, *Cancionero Baena*, núm. 18; dos de don Álvaro de Luna reducen a un pareado los versos intercalados sin enlace en ese mismo lugar, abba:

cddc:eea, *Canc. Palacio*, 173 y 194, y otro del Vizconde de Altamira sitúa un simple verso suelto entre la mudanza y la vuelta, abb:cddc:ebb, *Canc. gral.*, núm. 639.

En la representación escrita del villancico, como en la del zéjel, el tema o estribillo se situaba al principio de la composición y las estrofas terminaban en sus respectivos versos de vuelta. Al cantar el villancico, el tema o estribillo se repetía después de cada estrofa, con lo cual se completaba la unidad de la copla. La repetición se da por consabida en la lectura, aunque no se realice de manera efectiva. En la segunda mitad del siglo XV, fue costumbre terminar en algunos casos las estrofas del villancico con represa del último o últimos versos del tema, aplicando la misma práctica usada también de vez en cuando en la canción. Los villancicos en que las estrofas terminan con vuelta son más numerosos que los que terminan con represa. No figura ningún ejemplo de estos últimos en el *Canc. Baena*. En el de *Stúñiga* hay un ejemplo con represa del último verso, pág. 186, y otro con represa de los dos últimos, pág. 101. Abundan relativamente los villancicos con represa en el *Canc. Barbieri*. La represa de un solo verso se suma de ordinario a los versos de enlace y vuelta, *Canc. Barbieri*, números 79, 84, 92, etc. La de los versos suele seguir inmediatamente al verso de enlace, omitiéndose el de vuelta, *Ibid.* núms. 70, 101, 139, 146, etc.

El villancico se componía en metros de ocho o seis sílabas. Su asunto era amoroso o devoto. Coincidió con el zéjel en su preferencia por los temas de tono popular, aunque cultivaba también los conceptos cortesanos de la canción. Desde el punto de vista métrico, el villancico y el zéjel se diferenciaban por la forma de la mudanza, redondilla en el primero y terceto monorrímo en el segundo; además, el tema o estribillo, que en el villancico constaba generalmente de tres o cuatro versos, en el zéjel se limitaba de ordinario a dos, y los versos de enlace entre la mudanza y la vuelta, de uso corriente en el villancico, no figuraban con regularidad ni frecuencia en la composición del zéjel. Confirma la distinción el hecho de que el nombre de estribote, aplicado al zéjel satírico, no se diera a ninguna clase de villancico. Con análoga claridad se distinguía el villancico de la canción, aunque ambos se asemejaran en las líneas de sus temas y mudanzas; los versos de enlace y vuelta del villancico, tan diferentes de los cor-

lación de rimas entre el principio y el fin de la canción, eran materia suficiente para separar una forma de otra.

94. ROMANCE.—Los romances empezaron a ser admitidos en los cancioneros desde la segunda mitad del siglo XV. Se hallan en número considerable en *Canc. Barbieri* y *Canc. gral.* Algunos de ellos, mencionados como romances viejos, son objeto de refundiciones y glosas. Entre los compuestos al fin del presente período, es rasgo corriente de influencia culta la sustitución de la asonancia tradicional de los versos pares por la rima uniformemente consonante de esos mismos versos. La diferencia resalta, por ejemplo, entre la asonancia de la versión antigua del romance de *Rosa fresca*, registrado en *Canc. gral.*, núm. 437, y la consonancia de su reelaboración posterior, *Ibid.*, núm. 469.

En la disposición de los versos, continuó apareciendo como unidad métrica y semántica la pareja de octosílabos, aunque con frecuencia tales unidades se sumaran en cuartetas. La medida del octosílabo del romance, generalmente uniforme, no llegó a excluir por entero su antigua fluctuación. Se practicaba esta libertad en los romances más que en los demás géneros de poesías octosílabas, como se ve comparando, por ejemplo, las canciones y decires de Carvajales, en *Canc. Stúñiga*, en metro regular casi sin excepción, con los romances del mismo autor sobre su prisión y sobre las quejas de la reina de Aragón, esposa de Alfonso el Magnánimo, *Ibid.* págs. 321 y 364, donde los eneasílabos alternan con los octosílabos en considerable proporción: «Et dióme por marido un César — que en todo el mundo non cabía», «Non nasció por ser regido — mas por regir a quien regía», etc. Con la *Serranilla de la Zarzuela* hizo su aparición el romance hexasílabo, el cual por su parte admitía a veces la intercalación del verso de siete sílabas.

Sobre algunos romances se compusieron desfechas en forma de zéjeles, villancicos o canciones. De los dos de Carvajales, el de la prisión lleva como fin una quintilla, abaab, con carácter de desfecha. Las tres coplas abab:cccb con que termina el de la reina de Aragón forman parte inseparable del relato; se distinguen por las rimas de la parte anterior de la composición, pero carecen del sentido propio e independiente de la ordinaria desfecha. La adición de complementos líricos empezó a practicarse también mediante estribillos asociados a los romances de diversas maneras.

Lo más corriente es que el estribillo se repita después de cada cuatro versos, como muestra el conocido ejemplo del romance de la *Pérdida de Alhama*. En el de la *Cautiva*, el elemento que se inserta en ese lugar es sólo el segundo verso del estribillo con que empieza la composición: «Aquella mora garrida, — sus amores dan pena a mi vida», *Canc. Barbieri*, núm. 164. Anterior a 1500 se considera el de «Hablando estaba la reina», que se cantaba con el estribillo «Ay, ay, ay, qué fuertes penas, — ay, ay, ay, qué fuerte mal». ⁴⁴ Era sobre todo frecuente el estribillo en los romances hexasílabos, los cuales se dedicaban en general a asuntos más propiamente líricos que narrativos. La parte final del estribillo «So ell encina encina, — so ell encina», se intercala después de cada cuarteta en el romancillo «Yo me iba mi madre — a la rome-ría», *Canc. Barbieri*, núm. 402. Del mismo tipo es el que empieza con el estribillo «Por beber, comadre, — por beber», *Ibid.*, número 423. En el de «Madre, la mi madre, — el mi lindo amigo», después de los seis versos conservados se repite todo el estribillo: «Ay que non era, mas ay que non hay — quien de mi pena se duela», *Ibid.*, núm. 175.

95. CUARTETA.—Apenas se conservan muestras de las coplas que se cantaban en bailes, fiestas y rondas callejeras. En el manuscrito de un juglar se lee una cuarteta que, no obstante la deformación de alguna de sus partes, atestigua la antigüedad de un cantar actual. El texto juglaresco dice:

Del escoba la rama,
de la rama la corteza;
en el mundo todo nunca cosa más amarga
fallé que larga proveza. ⁴⁵

⁴⁴ El romance de «Hablando estaba la reina» recogía en tono de en-decha la impresión producida en la Península por la muerte en accidente en 1491, del joven infante don Alfonso, hijo de don Juan II de Portugal. Debió ser compuesto entre 1495 y 1500, según Gaston Paris, «Une romance espagnole écrite en France au XV^e siècle», en *Ro.*, 1872, I, 373-374.

⁴⁵ El texto con que hoy se conoce la citada copla es: «De la retama la rama; de la rama, la corteza; — no hay bocado más amargo — que amar donde no hay firmeza». La correspondencia ha sido señalada por R. Menéndez Pidal.

Algunas cuartetas deben proceder de romances que sólo dejaron estos breves fragmentos en los cancioneros musicales, como parece ser el caso de la que figura en *Canc. Barbieri*, núm. 96:

Triste ¿qué será de mí?
desamparado ¿do iría?
pues la fortuna me corre
con su mala compañía.

Alcanzó gran popularidad la copla del castillo de Montanges, glosada por fray Ambrosio Montesino, Juan del Encina y otros poetas, *Canc. Barbieri*, núm. 339:

Oh, castillo de Montanges,
por mi mal te conocí;
cuitada de la mi madre
que no tiene más que a mí.

96. SEGUIDILLA.—Su aparición más antigua se registra, como se ha visto, entre las jarchyas hispanohebreas de los siglos XI y XII. Se encuentra en el siglo XIII, representada en versos compuestos, en los pareados del cosante gallego de Meendinho:

Sedía-m' eu na ermida de San Simón
e cercáron-m' as ondas que grandes son.

Estava na ermida ant' o altar
e cercáron-m' as ondas grandes do mar.

Martín Codax, contemporáneo y paisano de Meendinho, en uno de sus cosantes referentes al mar de Vigo, hizo uso análogo de la seguidilla, transcribiendo separadamente las dos unidades de siete y cinco sílabas comprendidas en los versos del ejemplo anterior:

Mía irmana fremosa,
treides comigo
a la igrexa de Vigo

Mía irmana fremosa,
treides de grado
a la igreja de Vigo
u é o mar levado.

Cada una de las once estrofas de la composición 134, en las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, consta de dos seguidillas, la primera representada en cuatro versos simples y la segunda en dos compuestos:

Eles chamand' así
a Virgen comprida,
foi-lles com' aprendí
ssa razón oyda.
Et per hua vidreira con craridade
entrou na eigreia a de gran bondade.

En los ejemplos de Meendinho y Martín Codax predominan los versos alternos de siete y cinco sílabas; en los de Alfonso el Sabio se suceden los de siete y seis, aunque también la primera combinación de medidas se halla en una estrofa de la citada cantiga del rey: «qu'essa perna tallara con crueldade — et deitara no río d'essa cidade».

Dos siglos más tarde reaparece la seguidilla, con medidas de siete y seis sílabas en los versos impares y con hexasílabos uniformes en los pares, en una poesía del infante don Pedro de Portugal, 1429-1466, la cual encierra además el interés de añadir a la copla de cuatro versos un apéndice de tres, 6-7-6:

Eu tenno vountade
d' Amor me partir,
e tal en verdade
nunca o servir.
De m' ir a razón
sen aver galardón
de minna sennor.

Es de suponer que como copla de baile la seguidilla existiría no sólo en Galicia y Portugal, sino también en las demás regiones de la Península. De la misma manera que la cuarteta octosílaba,

la seguidilla pertenecía a un género de poesía que sólo hallaba lugar en los textos escritos cuando aparecía como especial elemento artístico. A esta circunstancia debe el haberse salvado del olvido la que figura en el *Canc. Upsala*, núm. 49, correspondiente al tipo 7-5-7-5, aunque en versos compuestos:

Dezidle al caballero que non se quexe,
que yo le doy mi fe que non lo dexe.

El hecho de haber servido como tema de villancico hizo que se conservara la del *Canc. Herberay* (Gallardo, *Ensayo*, I, col. 457), en la cual puede verse asimismo el tipo 7-5-7-5, teniendo en cuenta la posible supresión del artículo en el primer verso:

Ojos de la mi señora,
y vos ¿qué avedes?
¿por qué vos abaxades
cuando me vedes?

Otro ejemplo halló acogida entre las poesías de Álvarez Gato, quien después de enmendar el sentido profano de la copla, la utilizó como tema de un villancico devoto, *Canc. siglo XV*, núm. 115:

Quita allá, que no quiero,
falso enemigo,
quita allá, que no quiero
que huelgues conmigo.

La poesía satírica sobre Pero González, *Canc. Barbieri*, núm. 499, en que el verso de seguidilla, en unidades compuestas de 7-5 y 7-6, junto a algunas de 8-5, aparece organizado en estrofas de zéjel, revela hasta qué punto el ritmo de tal verso debía ser familiar en los medios populares. El estribillo de la citada poesía presenta además la forma 5-7-5, que más tarde se había de divulgar, de manera más definida que la anticipada por don Pedro de Portugal:

Pero González,
tornóse vuestra huerta
cuernos albares.

Mercastes la borrica de Pero Cañete
para carrear la lechuga y el rabanete;
pusistes en vuestro cinto un cañivete
para escamondar los cañaverales.

Los rasgos que aparecen a través de estos ejemplos son esencialmente los mismos que se observan en las primitivas seguidillas conservadas entre las jarchyas hispanohebreas. Constituye el fondo rítmico de la seguidilla la pareja formada por un heptasílabo y un pentasílabo, los cuales podían representarse juntos o separados. La ordinaria fluctuación de la métrica popular admitía que los versos de seis y ocho sílabas sustituyeran a veces a los heptasílabos y que los de seis pudieran asimismo alternar con los de cinco. Era corriente que los heptasílabos fueran llanos y sueltos; sin embargo, en la citada cantiga 134 de Alfonso el Sabio son agudos y rimados, y en la de don Pedro de Portugal, rimados y llanos. Los versos cortos pares, de cinco o seis sílabas, rimados entre sí, podían ser llanos o agudos. La composición ordinaria de la copla era, en suma, 7a-5b-7-c-5b.⁴⁶

Aunque el verso de seguidilla presente unidades de igual medida silábica que las que pueden encontrarse en los variables hemistiquios del de arte mayor y aun cuando la suma de cada pareja de unidades o hemistiquios reúna generalmente doce sílabas en uno y otro metro, el orden rítmico que a cada uno caracteriza es tan contrario y distinto que no permite advertir entre ellos ninguna especie de parentesco. El verso de arte mayor posee ritmo binario con cuatro tiempos marcados, dos en cada hemistiquio; el de seguidilla es de estructura ternaria, con dos tiempos marcados en el heptasílabo y uno en el pentasílabo. El conjunto del verso de arte mayor consta de dos períodos interiores y uno intermedio; el del verso de seguidilla sólo encierra dos períodos,

⁴⁶ En el tipo de los versos, compuestos y fluctuantes, con hemistiquios de cinco, seis, siete u ocho sílabas, y en la forma de zéjel de las estrofas, la sátira de Pero González coincide con la endecha de *Los Comendadores de Córdoba*, aunque la proporción de hexasílabos sea en esta última mayor que en aquella. Una y otra se imprimen de ordinario presentando sus hemistiquios como versos simples, sin atención a la estructura de la estrofa. En cuanto a la terminación de los heptasílabos, regularmente llanos, es de notar el testimonio de la citada cantiga de Alfonso el Sabio, en que los heptasílabos son agudos, y la seguidilla del *Canc. Upsala*, núm. 49, en que intervienen uno llano y otro agudo.

uno interior del heptasílabo y otro de enlace al que se incorpora el pentasílabo.

Añádase que en el metro de arte mayor, las cláusulas rítmicas son seis, tres en cada hemistiquio, mientras que en el de seguidilla son cinco, tres en el verso largo y dos en el corto. La predominante proporción de los hexasílabos acentuados en segunda y quinta, reforzada por la de los pentasílabos adónicos, determina, como es sabido el característico ritmo dactílico del arte mayor; en el verso de seguidilla, la disposición de acentos y cláusulas y el efecto de su movimiento corresponden principalmente al tipo trocaico. Cuando los hemistiquios del arte mayor desnivelan su igualdad, es lo corriente que el primero resulte más breve que el segundo, al contrario que en la seguidilla donde el segundo es regularmente más breve que el primero. Es notorio en fin el contraste entre el compás firme y marcial del arte mayor y el movimiento ligero y airoso de la seguidilla.⁴⁷

La división ternaria del período rítmico diferencia al verso de seguidilla no sólo del arte mayor, sino de cualquier otra variedad del dodecasílabo y de los demás metros españoles. Carece asimismo de semejante, al parecer, en la métrica de las demás lenguas. En todo tiempo la seguidilla, como forma métrica, ha pertenecido al baile más que a la poesía. Su estructura debe haber resultado de la natural adaptación de la letra a los tiempos y giros de la música bailada. Confirma esta dependencia el apoyo mudo que constituye de ordinario el primer tiempo marcado de los versos impares de la copla, lo mismo en la lectura que en el canto. El heptasílabo en serie uniforme o en combinación con el endecasílabo, así como en los hemistiquios del alejandrino, es un metro de ritmo binario cuyo período empieza en la primera, segunda o tercera sílaba. Sólo al asociarse con el pentasílabo en el verso de seguidilla, el heptasílabo inicia su período rítmico con la síncope correspondiente al referido apoyo mudo.

Se produce generalmente la síncope inicial aun cuando el hep-

⁴⁷ La hipótesis de la correspondencia del verso de seguidilla con el de arte mayor, mediante el artificio de la ley de Mussafia, del empleo ocasional de la catalexis y del supuesto de una improbable base de ritmo dactílico, fue propuesta por F. Hanssen, "La seguidilla", en *AUCH*, 1909, CXXV, 697-796, y seguida por Henríquez Ureña, *Versificación*, 88-151; por Dorothy Clotelle Clarke, "The early seguidilla", en *HR*, 1944, XII, 211-222, y por Le Gentil, *Les formes*, 440-449.

tasílabo lleve acento prosódico en su primera sílaba: «Quita allá, que no quiero». Es más fácil y más corriente tal giro cuando la primera sílaba es inacentuada, como de hecho sucede en la mayor parte de los casos. El situar sobre la primera sílaba el tiempo marcado resta al verso de seguidilla uno de sus efectos más característicos. En el segundo período se suman la terminación del heptasílabo y las sílabas anteriores al último acento del pentasílabo o hexasílabo que completa la pareja métrica, además de la cesura o pausa que pueda ocurrir entre las dos partes del conjunto:

(22)	De	zil	deal	ca	ba	lle	ro	—	que	no	se	que	xe	(48)		
	10	20	17	15	12	23	19	(14)	16	18	14	27	22			
	32			37		27		42		30		32		49		48
	96						104						97			
(20)	que	yo	le	doy	mi	fe	—	que	no	la	de	xe	(45)			
	12	18	14	21	13	30	(16)	15	23	16	28	20				
	32		32		34		30		31		39		48		45	
	98						100						93			

Se adaptan sencillamente a las partes y tiempos de este ejemplo todas las seguidillas de cuatro versos antiguas y modernas, desde las de Judá Leví y sus contemporáneos hasta las más recientes. Cuando el pentasílabo es sustituido por un hexasílabo, como en «quita allá, que no quiero — que huelgues conmigo», la primera sílaba del hexasílabo cubre la pausa que a manera de breve síncope precede al pentasílabo en el período de enlace entre las dos partes del verso. La sustitución de los heptasílabos impares por versos de seis u ocho sílabas se reajusta asimismo mediante el alargamiento o reducción de la pausa indicada. Se trata en este caso de sustituciones que sólo se producen ocasionalmente. Un metro de tiempos binarios no se acomoda de manera sostenida al molde de la seguidilla sin deformación de su propio carácter. Análoga dificultad ofrece tratar de ajustar la seguidilla al compás de dos tiempos.⁴⁸

⁴⁸ No es necesario advertir que las presentes explicaciones se refieren a la seguidilla como poesía leída o dicha. Su música, en la transcripción ordinaria de los cancioneros folklóricos, presenta numerosas variantes

ACCIDENTES DEL VERSO

97. GRUPOS VOCÁLICOS.—Hizo considerable progreso la reducción del hiato en los grupos de vocales, pero aún durante la primera mitad del siglo XV continuó en cierto grado la resistencia a la sinalefa, especialmente entre los poetas que alcanzaron en su juventud los últimos tiempos del período de clerecía. El hiato se practicaba sobre todo cuando llevaba acento alguna de las vocales del grupo: «Que me oya mi rogança», *Canc. Baena*, número 2.

En los grupos inacentuados, el empleo de la sinalefa, aunque más extendido, tampoco había llegado a establecerse de manera regular. En pocas poesías octosílabas de Villсандино dejan de encontrarse casos de hiato de este tipo: «En ti es mi esperança», «Sinon vuestra amistad», «Como al predestinado», *Canc. Baena*, núms. 2, 9, 58. Más que Villсандино, Imperial oscilaba entre la sinalefa y el hiato en esta clase de grupos. Son también abundantes en los octosílabos de Fernán Pérez de Guzmán los conjuntos de vocales inacentuadas empleados sin reducción silábica: «Esta espantosa pena», «Conviene a ser tornada», *Canc. Baena*, número 573.

Juan de Mena participó igualmente de ese género de oscilación, a juzgar por la relativa abundancia de hiatos inacentuados que alternan con las sinalefas en los octosílabos de su poesía sobre *Los pecados mortales*, donde se registran, entre otros casos, «A mi bivo entender», «Pues de aquí se nos sigue», «Tanto que pierde el tino», *Canc. siglo XV*, núm. 13. Son menos frecuentes los hiatos de esta especie en las poesías y decires de Santillana, hecho que contribuye a hacerlas parecer más próximas a la lengua moderna.

Los poetas de la segunda mitad del siglo completaron esta evolución liberándose del viejo convencionalismo que tanto había venido perturbando la prosodia del verso desde los tiempos de Berceo. Hiatos inacentuados, como los de los ejemplos anteriores, son excepcionales en las poesías de Gómez Manrique, Jorge Man-

dentro de las líneas generales de su ritmo trocaico y período ternario. Es posible someter de propósito la lectura de la seguidilla al compás binario si se admite la violencia que tal medida ejerce sobre la naturalidad de la interpretación.

rique, Ambrosio Montesino, Rodrigo de Cota, etc. Adoptando la actitud opuesta al hiato, Álvarez Gato solía dar preferencia a la antigua tradición popular de la elisión: «Dezisme c'os hable en seso», «Y m'avés tornado loco», «Por ende n'os escusés», «D'un amor así a la llana», *Canc. siglo XV*, núms. 61, 62.

98. AMETRÍA.—El principio de las sílabas contadas de los primeros poetas de clerecía había experimentado cierto descenso durante el siglo XIV. La gaya ciencia fortaleció en unos casos la observancia de la regularidad silábica y en otros la trató con relativa libertad. El grado más alto de disciplina correspondió a la medida del octosílabo. Es sin embargo considerable el número de casos que, en las composiciones de esta clase de verso, se apartan de la medida normal.

En un repaso no exhaustivo de las cantigas y decires octosílabos del *Canc. Baena*, se han recogido más de setenta eneasílabos y la mitad aproximadamente de heptasílabos. Resultados semejantes se han obtenido en el examen de los cancioneros de *Stúñiga* y *Palacio*. Se trata de versos que no se pueden reducir al molde octosílabo mediante apócope, hiatos o sinalefas ni se hallan en circunstancias de compensación respecto a los versos inmediatos. Tampoco hacen sospechar que sean debidos a errores de copia. La proporción de irregularidad es notoriamente elevada en el romance de Carvajales acerca de la reina de Aragón, abundante en eneasílabos, y en el perqué de don Diego Hurtado de Mendoza, marcadamente inclinado al heptasílabo.⁴⁹

El arte mayor, por su parte, fundado en la simetría de sus cuatro apoyos rítmicos, relegaba a segundo término, como se sabe, la medida silábica. Al lado de sus tipos predominantes de 6-6 y 5-6, alternaban los de 5-5, 6-7, 7-6, 7-7, etc. Ningún género de correspondencia cabe aplicar que reduzca tales desigualdades a la uniformidad silábica. Los versos se equilibran entre sí rítmicamente por la equivalencia cuantitativa de sus períodos, sin dejar de ser desiguales por el número de sílabas. Conscientes de tal

⁴⁹ Hasta en un poeta tan conocedor de la técnica del verso como Pero Guillén se encuentran casos como el siguiente, de *Los siete salmos penitenciales*, donde en lugar del octosílabo figura un eneasílabo cuya supermetría se suma con la de las cinco sílabas en vez de cuatro del pie quebrado inmediato: «Con penitencia verdadera — quebrantaré — esta es pina y mostraré — la carrera». *Canc. gral.*, núm. 26, estr. 27.

desigualdad, Juan de Mena se esforzó en condicionarla y Santillana en suprimirla.⁵⁰

Con fluctuación semejante a la del octosílabo fueron tratados el hexasílabo en los romancillos y villancicos y los heptasílabos y pentasílabos en las seguidillas. El pie quebrado aparece en forma amétrica, con medidas variables entre tres y seis sílabas, sin correspondencia compensatoria con el verso precedente, en el *Dezir de Moxica*, composición dialogada del *Canc. Stúñiga*, págs. 146-150.

Eran campo abierto para la mezcla de versos distintos los discoros y los estribillos. El discor de Villasandino, «Sin falla — me conquiso», *Canc. Baena*, núm. 23, hace figurar en sus cuatro estrofas medidas variables desde tres a ocho sílabas. Análoga variedad de versos se observa, como se indicó anteriormente, en los demás discoros, castellanos y gallegos, del mismo autor. Entre los estribillos, aparte de los formados por pareados iguales de seis, ocho o nueve sílabas, se encuentran numerosos casos en que intervienen dos versos diferentes. Con frecuencia, el primer verso es más largo que el segundo, como muestran los siguientes ejemplos del *Canc. Barbieri*, 6-5, «Las mis penas, madre — de amores son», 48; 7-4, «Reina madre de Dios, — oidnós», 279; 8-3, «Serviros ya y no oso, — so mozo», 263; 8-4, «Mi ventura, el caballero, — mi ventura», 103; 8-5, «El amor que me bien quiere — agora viene», 98; 8-6, «Si la noche es temerosa — ¿quién la dormirá?» 192; 9-4, «El abad que a tal hora anda — ¿qué demanda?» 454; 10-9, «Gritos daban en aquella sierra, — ay, madre, quiero m'ir a ella», 401. Son menos variadas las combinaciones en que el segundo verso es más largo que el primero; las más repetidas son: 8-9, «No desmayes corazón — que tus amores aquí son», 191; 8-10, «Aquella mora garrida, — sus amores dan pena a mi vida», 164; 9-10, «D'aquel fraire flaco y cetrino, — guardaos due-

⁵⁰ La hipótesis en que Le Gentil supone al arte mayor como resultado del conflicto entre el modo de contar las cesuras del endecasílabo en provenzal y francés, combinado con las equivalencias numéricas de la ley de Mussafia, aun respondiendo a principios contrarios al reconocimiento efectivo de la ametría tradicional, no deja de conceder cierta parte, en la formación del citado verso, a la posible influencia de la fluctuación silábica del mester de clerecía y a la acostumbrada libertad métrica de la juglaría indígena, según se deduce de varios pasajes de *Les formes*, 408-439.

ñas dél que es un malino», 435. En cuanto a los de tres versos, además de la forma corriente de terceto regular octosílabo o con quebrado interior, son también abundantes los de medidas mezcladas, 5-6-8: «Ay, que non era, — mas ay, que non hay — quien de mis penas se duela», 176; 6-5-8. «Sola me dejaste — en aquel yermo, — villano, malo, gallego», 420; 6-6-8: «Que bien me lo veo — y bien me lo sé, — que a tus manos moriré,» 91; 8-5-10: «Aquel caballero, madre, — si moriré, — con tan mala vida como ha», 227.

Otros testimonios revelan, de manera aún más significativa, hasta qué punto la versificación amétrica, con caracteres semejantes a los de la antigua lírica juglaresca, continuaba manifestándose en los medios propios de la tradición popular. Se puede recordar en este sentido el cosante de «Al alba venid», con sus versos fluctuantes entre seis y nueve sílabas, *Canc. Barbieri*, núm. 6. En las ocho estrofas de zéjel de la canción satírica del fraile maligno, *Ibid.* núm. 435, se mezclan medidas de 9, 10, 11 y 12 sílabas, como ya se hizo notar. Corresponden a esta misma clase de versificación algunas de las aludidas canciones burlescas en deformadas lenguas extranjeras registradas al fin del *Canc. Barbieri*. Se distingue por la libertad de su ametría el debate sentimental de *La alegría y el triste amante*, atribuido a Rodríguez de la Cámara, *Canc. Herberay* (Gallardo, *Ensayo*, I, 523), en cuyas redondillas, de tipo abab, alternan versos de distintas medidas: 4-9-5-8, 8-5-8-4, 6-7-5-8, etc.

99. POLIMETRÍA.—Se practicó de manera general la sujeción de cada una de las estrofas de una composición al mismo esquema métrico adoptado al principio de la serie. Se siguió tal norma tanto en las mudanzas de los zéjeles, villancicos y canciones como en los extensos decires de arte mayor y menor y hasta en las coplas de los discorsos. La uniformidad de la estrofa fue en realidad más regular que la de los versos. El tema o estribillo, ordinariamente, y la finida en muchos casos, eran los únicos elementos que se apartaban de la simetría de las estrofas en las composiciones respectivas.

Algunos decires en que figuran dísticos o redondillas entre las coplas castellanas o de arte menor fueron mencionados al aludir a los precedentes de la glosa. En un decir de Gómez Pérez, en arte mayor, *Canc. Baena*, núm. 353, cada copla va seguida por un

dístico octosílabo. Villasandino asoció estos dos metros en otro decir de arte mayor terminado por una redondilla como finida, *Ibid.* núm. 39. Pérez de Guzmán mezcló coplas de arte mayor y menor en su *Tratado de vicios y virtudes* y en su *Confesión rimada*. El cambio de estrofa y metro aparece practicado con propósito artístico en el poema *Claro escuro*, de Juan de Mena, *Canc. gral.*, núm. 58, compuesto de ocho octavas de arte mayor, ABAB: BCCB, combinadas en orden alterno con otras ocho estrofas de once versos octosílabos y quebrados, dedde: fghfgh; las primeras presentan en estilo elevado ejemplos mitológicos de amor y dolor y las segundas comentan paralelamente y en tono común las experiencias del autor respecto a esos mismos sentimientos.⁵¹ Corresponden a un efecto semejante las estrofas de once octosílabos con que terminan los capítulos en arte mayor del *Retablo de la vida de Cristo*, de Juan de Padilla, *Canc. siglo XV*, núm. 161.

El *Juego de cartas*, de Fernando de la Torre, se desligaba por su propio objeto del principio de uniformidad al representar las cartas de la baraja por estrofas cuyo número de versos correspondía en cada caso al valor de la carta respectiva. A la espontaneidad familiar de la ocasión debió obedecer el hecho de que en una poesía de Tapia, contestando al deseo de sus hermanas que le pedían unas obras suyas, después de tres coplas reales, empleara una estrofa de doce versos en dos sextillas distintas y terminara con una copla de pie quebrado y una quintilla.

La polimetría dramática de Gómez Manrique respondía probablemente a una larga y oculta tradición enlazada con el lejano testimonio del *Auto de los Reyes Magos*. En su *Representación del Nacimiento*, a cada grupo de personajes se le asignan distintas estrofas: San José, la Virgen y los arcángeles se expresan en coplas castellanas: los símbolos de la Pasión, en redondillas, y los pastores, en tercetos octosílabos o en coplas mixtas de redondillas y tercetos; la representación termina con una canción de cuna en estrofas de zéjel hexasílabo. El papel diferenciador de la estrofa la aplicó en otra ocasión el mismo Gómez Manrique, mediante la variedad de cuartetas y quintillas que siguen a las coplas respec-

⁵¹ Otra poesía de Juan de Mena que empieza "Al hijo muy claro de Hyperión", formada por diez coplas de arte mayor, ABAB: BCCB, y otras diez de arte menor, abab: bccb, combinadas en orden alterno, repite el mismo contraste de *Claro escuro* entre episodios mitológicos y senti-

tivas, para distinguir entre sí los siete grupos de sus *Clamores para los días de la semana*, *Canc. siglo XV*, núm. 364.

Bajo la disciplina dominante existía, pues, manifiesta inclinación a romper la general uniformidad de la estrofa, ya fuera en servicio del asunto representado, o por voluntaria transgresión de la norma convencional, o por gusto de variedad y contraste. A estos últimos motivos debió obedecer el espontáneo e independiente ingenio de Álvarez Gato en los cambios de estrofas de algunas de sus poesías. A ninguna turbación de sentimientos puede atribuirse la mezcla de coplas de arte mayor de la invitación que dirigió a Alfonso Carrillo en nombre de sus amigos de Guadalajara, *Canc. siglo XV*, núm. 105; ni la colocación de una estrofa octosílaba mixta entre dos coplas castellanas en una poesía amorosa, *Ibid.* núm. 63, ni la asociación de otra estrofa mixta con dos coplas reales en una poesía devota, *Ibid.* núm. 113.⁵²

100. GALAS DEL TROVAR.—La técnica trovadoresca utilizaba diversos recursos o galas con que los poetas lucían su habilidad profesional. Entre las invenciones relativas a la rima se denominaba maestría mayor o alimetría al mantenimiento de las mismas rimas de la primera estrofa en todas las estrofas siguientes,

⁵² En la lista de poemas polimétricos hay que incluir composiciones como la *Misa de amor*, de Suero de Ribera, con diversos cambios de estrofas, *Canc. siglo XV*, núm. 425; *Los siete gozos de amor*, de Rodríguez del Padrón, en que a cada gozo corresponde una estrofa distinta, *Canc. gral.*, núm. 165, y una poesía de Francisco Bocanegra, *Canc. Palacio*, núm. 42, cuyas coplas no sólo discrepan entre sí, sino que no se acomodan a ningún modelo regular. Deben recordarse asimismo la *Querrela de amor*, de Santillana, y las poesías análogas de García de Pedraza, Juan de Dueñas, Gonzalo de Torquemada, Mosén Moncayo y otros poetas del *Canc. Palacio*, en que figuran redondillas intercaladas entre las coplas de cada composición. El estilo semijuglaresco de Carvajales explica la mezcla de coplas castellanas y de arte menor en una poesía en que el autor refiere los incidentes de un sueño, *Canc. siglo XV*, núm. 1026. Otra poesía análoga, con mezcla de coplas castellanas y mixtas, atribuida a Juan de Mena, presenta irregularidades de versos y particularidades de lenguaje que hacen dudosa tal atribución, *Ibid.*, núm. 47. La costumbre del tema inicial hace comprender la desigualdad de la primera estrofa respecto a las siguientes en casos como los de Cartagena y Lope de Stúñiga, *Canc. siglo XV*, núms. 908 y 969. No parece probable la relación métrica de estas poesías con los antiguos discorsos gallegos y provenzales, supuesta por Le Gentil, *Les formes*, 202-203.

como en las *coblas unisonans* provenzales. La sujeción a las mismas rimas, metros y estrofas era práctica obligada y ordinaria en las réplicas de recuestas y sátiras. En la media maestría sólo era obligatorio, como ya se advirtió, repetir las rimas de determinados versos, con frecuencia las del primero y último de cada estrofa. El machofembra consistía en ordenar los versos en parejas con las mismas palabras finales en forma masculina y femenina, feroso-fermosa, o en contraste de terminaciones verbales, en -o, -a: espero-espera. Se hizo uso asimismo de la sucesión de parejas de singular y plural: buena-buenas, leal-leales.

Otros efectos se fundaban en el enlace de los versos. El leixaprende consistía en repetir la última palabra de un verso situándola al principio del siguiente. El encadenado significaba la aplicación de esa misma técnica a las estrofas, haciendo que el primer verso de cada una fuera repetición total o parcial del último de la estrofa anterior. De ambos modos de enlace de estrofas había hecho uso anteriormente Juan Ruiz en la *Serrana de Riofrío*, 987-992, y en una cantiga de loores, 1673-1677. A estos recursos se sumaba en su aspecto métrico la construcción gramatical de la anáfora, basada en la colocación reiterada del mismo vocablo al principio de una serie de versos. Se empleó también el procedimiento de empezar con el mismo verso, generalmente en forma vocativa, todas las estrofas de la composición.

La maestría de las rimas y el enlace de versos y estrofas fueron frecuentes sobre todo entre los poetas del *Canc. Baena*. En la segunda mitad del siglo XV se dio preferencia a las combinaciones de orden correlativo y en especial al manzobre o asociación de vocablos derivados de la misma raíz, técnica que había de multiplicarse en la prosa de los libros caballerescos: «Ay, dolor del dolorido», «Su grand culpa lo desculpa», *Canc. siglo XV*, núms. 17 y 18. Unos versos de Juan de Mena contruidos de este modo parecen haber dejado su eco en la lírica popular: «A do me quieren no quise — y quiero do no me quieren», *Ibid.*, núm. 243. Álvarez Gato produjo ejemplos recargados de estos juegos de palabras, como el que empieza de este modo: «No me culpes en que parto — de tu parte, — que tu obra me desparte — si me aparto», *Ibid.*, núm. 93.

Algunas de tales habilidades procedían de la poesía gallegoportuguesa; otras, de origen provenzal, fueron recibidas por in-

termedio de Cataluña y Aragón.⁵³ Se puede decir que la influencia de unas y otras se limitó por lo común a las composiciones breves de galantería y entretenimiento. Los complementos rítmicos empleados en las composiciones alegóricas y en los decires de doctrina moral o política consistían especialmente en paralelismos, alternancias, contraposiciones y otros efectos de simetría artística. No hay que decir que la obra en que estos recursos aparecen aplicados con mayor dominio y esmero es el *Laberinto*. Algunos versos muestran un equilibrado paralelismo: «Al gran rey de España, al César novelo», 1; «Verdad lo permite, temor lo devida», 92. En uno de los versos más famosos de esta obra, la armonía va reforzada por la colocación de la misma palabra al principio y al fin: «Amores me dieron corona de amores», 106. En otros casos, la repetición va encerrada entre términos contrapuestos: «Alegres agora y agora enojosas», 9.

La contraposición o antítesis que interviene en algunos de estos ejemplos fue la figura aplicada con más frecuencia y con mayor variedad de formas. La simple contraposición de conceptos va a veces reforzada por la inversión del contraste, como en la definición del amor, por Jorge Manrique: «Es plazer en que hay dolores, — dolor en que hay alegría», *Canc. siglo XV*, núm. 469. Sobre el mismo asunto, Rodrigo de Cota, dilató la antítesis entre sustantivos y adjetivos contradictorios: «Vista ciega, luz oscura, — gloria triste, vida muerta, — ventura de desventura, — lloro alegre, risa triste», *Ibid.*, núm. 996. A veces se trata de series de acciones contrarias, como se ve en algunos pasajes de las coplas de Hernán Mexía sobre la condición de las mujeres: «Ya se tocan y destocan, — ya se publican y esconden, — ya se dan, ya se revocan», *Ibid.*, 1533. El procedimiento aplicado repetidamente por Santillana en el *Doctrinal de privados* consiste en subrayar una

⁵³ Santillana indicó en su *Prohemio* que de gallegos y portugueses se habían recibido los nombres de *maestría mayor y menor*, *encadenado*, *lexapren* y *mansobre* (*Obras*, ed. A. de los Ríos, págs. 41-42). La forma *dexa prende* se halla en *Canc. Baena*, núm. 340, estr. 30. Nebrija y Encina dieron amplias referencias sobre estos y otros nombres. Se trata especialmente de este punto en el estudio de H. R. Lang, "Las forma estróficas y términos métricos del *Canc. Baena*", en *Estudios "in memoriam"* de A. Bonilla y San Martín, I, 485-523. El gallegoportugués *manzobre* o *mordobre* corresponde a *maior dobre*, según Lang, y a *mosdobre*, vocablo doble, según Elza Pacheco, "Arte de trovar portuguesa", en *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 1947, págs. 53-60.

acción proyectada en dos direcciones distintas: «Si queredes ser amados, — non vos teman, mas temed», estr. 12; «Fuí de la caridad — y caridad me fuyó», 23; «Ca si lo ajeno tomé, — lo mío me tomarán», 24. Una amplia antítesis de clara simetría arquitectónica entre ejemplos mitológicos y experiencias propias, con ordenado contraste de metros y estrofas, es el *Claro escuro* de Juan de Mena.⁵⁴

101. RESUMEN.—La reseña que precede hace resaltar el extraordinario progreso realizado por la poesía del siglo XV en la elaboración y desarrollo de las formas métricas.

El hecho más saliente consiste en la sustitución del antiguo alejandrino por el arte mayor. El arte mayor combinó un ritmo más fijo y una medida más libre que los observados en el alejandrino. De origen gallegoportugués, ensayado en el siglo XIV y moldeado en el XV, el arte mayor alcanzó su máximo perfeccionamiento en manos de Juan de Mena. Su adopción representó la afirmación del sentido rítmico tradicional frente al principio isosilábico de la preceptiva trovadoresca.

Un cambio de especial importancia se operó, en correspondencia con la misma actitud indicada, como resultado de la reacción contra el convencionalismo del hiato que claudicantemente venía practicándose desde antiguo bajo la preocupación de la uniformidad literal del número de sílabas.

Los poetas de este tiempo realizaron la fusión definitiva del octosílabo popular y del trovadoresco, con lo cual conquistaron el título de verdaderos artífices del carácter rítmico de este metro en la forma que desde entonces se ha venido cultivando.

Aumentaron las manifestaciones del hexasílabo en serranillas, romancillos, endechas y villancicos. Tuvo escaso cultivo el eneasílabo. El heptasílabo empezó a reaparecer en las seguidillas. Desempeñó papel importante el tetrasílabo en diversas estrofas. Considerable representación tuvo también el pentasílabo en en-

⁵⁴ Sobre la anáfora, sinonimia, perífrasis, paralelismo, antítesis y otras figuras del *Laberinto*, véase María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, págs. 159-230. El recurso de expresión apoyada, empleado por Juan de Mena en las estrofas de octosílabas de *Claro escuro*, fue repetido por Álvarez Gato: "Padecí, yo padecí — los tristes dolores tristes", "Y probé, por vos probé — lo que nunca nadie hizo". *Canc. siglo XV*, núm. 78, estrs. 6 y 8.

dechas, coplas de pie quebrado y seguidillas, sin contar su presencia entre los hemistiquios del verso de arte mayor.

En la medida del octosílabo y de los demás metros inferiores al de arte mayor se atendió generalmente a la regularidad silábica. Observaron esta práctica de manera uniforme Santillana, Juan de Mena, Gómez Manrique y otros poetas. Hubo sin embargo durante todo el siglo escritores que, como en el período anterior, solían proceder con criterio menos riguroso sin preocuparse de que de vez en cuando algún verso discrepase de la medida normal. La tradición amétrica se manifestó con mayor libertad en cosantes, estribillos, sátiras juglarescas y otras composiciones de carácter popular.

Las formas métricas más usadas en la lírica cantada fueron el zéjel, el villancico y la canción. Las dos primeras eran antiguas en la poesía hispánica; la canción tenía precedentes en López de Ayala y en Alfonso XI y primeramente había servido en las *Cantigas* de Alfonso el Sabio antes de ser usada en la danza provenzal y en el virelai francés. En el siglo XV, las tres formas citadas, a la vez que intensificaron su cultivo, simplificaron sus variantes y establecieron sus líneas distintivas con preponderante uniformidad.

En los decires octosílabos, generalmente leídos, como los de arte mayor, se emplearon las coplas de arte menor, reales, castellanas, mixtas y de pie quebrado, reelaboradas sobre los modelos provenzales recibidos a través de Galicia, Aragón y Cataluña. Entre las múltiples variedades de estrofas de este género usadas por el mismo tiempo en otras lenguas, los poetas castellanos concentraron su preferencia sobre un número de tipos relativamente limitado en que figuran la redondilla y la quintilla como componentes esenciales. Estas, por su parte, se usaron poco como unidades estróficas con individualidad propia.

Después de varios ensayos de inserción, referencia y correlación de textos, hizo su aparición la glosa, en la que, a base de técnicas semejantes a la de la canción, se produjo una amplia construcción de líneas simétricas, compuestas de una redondilla como tema y cuatro estrofas de comentario, una y otras ligadas entre sí por la represa de un verso de la redondilla en cada una de las estrofas.

En nivel menos notorio se señaló también la presencia del *perqué*, destinado a desempeñar extenso papel en la poesía sa-

tírica mediante el original efecto de sus trabados y contrapuestos dísticos.

Se reconoció y adoptó la forma del romance y se trató de revestirla de apresto literario mediante la regularidad métrica, la rima consonante y la adición de desfechas y estribillos líricos.

Fue igualmente objeto de atención e imitación el peculiar ritmo de la seguidilla, recogido de coplas de baile y canciones narrativas de tipo popular.

Bajo influencias de otro orden, Imperial y Santillana trataron de enriquecer este cuadro con la introducción del endecasílabo italiano.

No obstante el variado repertorio de sus coplas, se observa que los poetas de este período pusieron más interés en los versos mismos que en sus combinaciones estróficas. Sin dejar de participar en las corrientes de su tiempo, evitaron el exceso de artificio y virtuosismo formal que por entonces imperaba en la métrica de otras lenguas. La eficacia de su esfuerzo quedó impresa sobre todo en la elaborada y fecunda estructura rítmica de los dos metros básicos de su poesía.

102. INFLUENCIA ITALIANA.—Las antiguas relaciones culturales entre Italia y España se intensificaron desde mediados del siglo XV. Numerosos escritores españoles residieron en Italia y convivieron con los literatos de este país, atraídos por el brillo de la corte napolitana, primero durante el reinado de Alfonso el Magnánimo y después bajo el gobierno de los virreyes castellanos. A la influencia de Dante y Petrarca se sumó la de Ariosto, Tasso y otros autores.¹

Entre las varias experiencias que las letras españolas recogieron de Italia en el período indicado, ninguna se destaca de manera tan definida como la adopción del verso endecasílabo con todo el cortejo de sus variadas estrofas. En ningún otro momento de la historia de la versificación española, se puede señalar un acontecimiento de semejante importancia. No obstante la antigüedad del cultivo del endecasílabo en las demás lenguas romances, incluyendo el catalán y el gallegoportugués, los ensayos de acomodación de este verso al castellano, anteriores al siglo XVI, fueron tan escasos y aislados como se ha visto en los capítulos anteriores.

Las circunstancias que determinaron el nuevo y definitivo intento fueron hechas conocer por Juan Boscán, en carta a la Duquesa de Soma, al referir cómo una conversación con Andrea Navagiero, embajador de Venecia, en Granada, 1526, le decidió a acometer aquella empresa. La cooperación de Garcilaso de la Vega fue parte principal en el éxito con que realizaron su común

¹ Se incluyen en este período los poetas del siglo XVI fallecidos antes de 1600. Las citas más frecuentes se refieren a los siguientes: Juan del Encina, 1468-1529; Gil Vicente, ¿1470-1536?; Cristóbal de Castillejo, 1490?-1550; Juan Boscán, 1490?-1542; Garcilaso de la Vega, 1503-1536; Diego Hurtado de Mendoza, 1503-1575; Gutierre de Cetina, 1520?-1557; Jorge de Montemayor, 1520?-1561; Fray Luis de León, 1528?-1591; Fernando de Herrera, 1534?-1594; Luis Barahona de Soto, 1548-1595; San Juan de la Cruz, 1549-1591; Francisco de la Torre, segunda mitad del siglo XVI.

propósito. El ejemplo de Boscán y Garcilaso fue inmediatamente seguido por Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña y otros poetas. No se trataba simplemente de enriquecer la métrica con un verso no acostumbrado, sino de introducir todos los elementos de un estilo nuevo. Boscán supo advertir esta significación al recordar las dificultades con que tropezó en su delicada tarea.

A medida que se extendió el endecasílabo, fue perdiendo terreno el verso de arte mayor. Al lado del endecasílabo renació el verso de siete sílabas, apenas recordado desde la desaparición del alejandrino. Tales cambios recibieron general acogida, a pesar de la oposición de Cristóbal de Castillejo, autor de la sátira «Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos», y de la burlesca crítica que Gregorio Silvestre dedicó al mismo tema en su *Visita de amor*. En todo caso el endecasílabo no dejó de ser considerado como metro extranjero hasta que se borró el recuerdo del verso de arte mayor y de las coplas reales, castellanas y de pie quebrado que representaban la tradición métrica del siglo XV.

ENDECASÍLABO

103. ACENTOS PROSÓDICOS.—El verso sáfico de la poesía clásica se empleó durante la Edad Media especialmente en composiciones de carácter religioso. Otro verso de medida semejante, el senario yámbico, alternaba con el sáfico en la misma clase de asuntos. El primero es considerado como base del endecasílabo romance acentuado en cuarta y octava: «Como epitafio de la ninfa bella», Garcilaso, *Égloga III*, 239; al segundo se le señala como modelo de la variedad acentuada en sexta: «Que la curiosidad del elocuente», *Ibid.*, 48.²

Son escasos relativamente en las manifestaciones ordinarias del endecasílabo los versos que sólo constan de los acentos indicados. Entre los 376 endecasílabos de la citada égloga de Garcilaso, sólo

19 presentan únicos acentos en las sílabas cuarta y octava y no más de tres se limitan exclusivamente al de la sexta, aparte por supuesto del acento fijo final. En muchas poesías no se encuentra ningún verso cuya acentuación se ajuste precisamente ni al tipo 4-8-10 ni al 6-10.

Contra lo que podría esperarse, las combinaciones de tres acentos que se dan con más frecuencia en la égloga aludida como ejemplo son 2-6-10, 3-6-10 y 4-6-10. Cualquiera de ellas es más abundante que la de 4-8-10. Frente a los 19 casos de esta última, sólo la variante 4-6-10 suma 38 versos: «Por el Estigio lago conducida», 14. En algunas combinaciones de este número de acentos no corresponde ninguno a la sílaba sexta ni se juntan tampoco bajo tal situación la cuarta y octava: 2-4-10, «Los blancos cuerpos cuando sus oídos», 283; 2-8-10, «Lo menos de lo que en tu ser cupiere», 31.

Por otra parte, el 33 por 100 de los versos de la referida composición son endecasílabos que contienen cuatro acentos; el orden 2-6-8-10 es el que se repite en mayor número de versos de esta especie: «Poniendo en su lugar cuidados vanos», 23. Además, un 7 por 100 reúnen cinco acentos bajo varias combinaciones distintas, a una de las cuales corresponde el siguiente ejemplo: 1-2-6-8-10, «No quiso entretejer antigua historia», 196.

Aparecen tres casos con seis acentos cada uno, asimismo bajo combinaciones diferentes; una de ellas es 1-3-4-6-8-10: «No perdió en esto mucho tiempo el ruego», 89. Por el contrario, ningún verso de esta égloga corresponde a la variedad acentuada en 4-10, usada en otras poesías por el mismo Garcilaso y por otros autores y considerada por Henríquez Ureña como probable punto de origen del endecasílabo dactílico.

En conjunto el número de combinaciones del acento prosódico en esta sola poesía sube a 54. Las variedades de toda especie cambian de un verso a otro mezclándose indistintamente entre sí. A un verso de la variedad 4-8-10 puede seguir otro con el mismo número de acentos en diferente posición, 2-6-10, 2-4-10, 3-6-10, o cualquier otro verso con mayor o menor número de sílabas prosódicamente acentuadas. En la mayor parte de las octavas de la égloga no se registran dos versos con igual acentuación y no hay en toda la composición dos estrofas que coincidan en este punto como construidas sobre el mismo orden de acentos prosódicos.

² Un resumen histórico del endecasílabo desde sus primeras manifestaciones en español hasta Boscán se encuentra en Menéndez y Pelayo, *Ant. XIII*, 161-239. Estudios especiales: P. Henríquez Ureña, «El endecasílabo castellano», en *RFE*, 1919, VI, 132-157; y BAAL, 1944, XIII, 725-824; Rubén del Rosario, *El endecasílabo español*, Río Piedras, Puerto Rico, 1944; Julio Saavedra Molina, *Tres grandes metros: el eneasílabo, el tredecasílabo y el endecasílabo*, Santiago de Chile, 1946.

A ningún principio rítmico parece responder una materia de manifestaciones tan profusas, disconformes y variables.³

104. TIPOS RÍTMICOS.—El endecasílabo es el más largo de los versos simples usados en español. Su primer apoyo rítmico se sitúa sobre las sílabas 1, 2, 3 ó 4. No hay variedad de endecasílabo que reciba ese primer apoyo sobre la sexta y que deje las cinco sílabas anteriores en anacrusis. Ningún verso español admite más de tres sílabas en esa posición. El período rítmico comprendido entre el indicado apoyo y el acento fijo de la sílaba décima se divide en cuatro partes. A cada parte corresponde una cláusula de una, dos o tres sílabas. Los cuatro tipos rítmicos que de estas condiciones resultan son los siguientes:

1. Enfático. Tiempo marcado sobre la primera sílaba; apoyo intermedio en la sexta; la primera cláusula consiste ordinariamente en un núcleo dactílico que se destaca con marcado relieve; las tres partes siguientes son generalmente trocaicas; el período total suma nueve sílabas:

Todo lo alcanzará sin dar gran salto (Boscán)

Nise que en hermosura par no tiene (Garcilaso)

Miran los labradores asustados (Fray Luis de León)

2. Heroico. Empieza con una sílaba en anacrusis. Primer tiempo marcado sobre la segunda; acento intermedio en sexta; las ocho sílabas de que consta el período se reparten en cláusulas bisílabas de ritmo trocaico. El movimiento del verso se distingue por su compás llano, equilibrado y uniforme:

La noche se me hizo claro día (Boscán)

El dulce lamentar de dos pastores (Garcilaso)

En sueño y en olvido sepultado (Fray Luis de León)

3. Melódico. Dos sílabas en anacrusis. Tiempo marcado en la sílaba tercera; acento intermedio en sexta. La tercera sílaba llena el espacio correspondiente a la parte que representa. El pe-

³ Para información más completa sobre este punto, véase Tomás Navarro, "El endecasílabo en la tercera égloga de Garcilaso", en *RomPh*, 1951-1952, V, 205-211.

riodo suma siete sílabas; después de la primera, las siguientes forman tres cláusulas trocaicas. El alargamiento de la primera sílaba, después de la anacrusis, presta a esta variedad un efecto suave y sosegado:

Sin colgar de esperanza ni de miedo (Boscán)

Alegrando la vista y el oído (Garcilaso)

Por mi mano plantado tengo un huerto (Fray Luis de León)

4. Sáfico. Tres sílabas en anacrusis. Tiempo marcado en la sílaba cuarta; acento secundario en sexta u octava. Cada una de las sílabas cuarta y quinta ocupa una parte completa. El período consta de seis sílabas; las cuatro últimas forman dos cláusulas trocaicas. El efecto de este verso se caracteriza por su blandura y lentitud:

Cuando pesada la ciudad nos sea (Boscán)

Entre las armas del sangriento Marte (Garcilaso)

La providencia tiene aprisionada (Fray Luis de León)

Las múltiples combinaciones de acentuación prosódica del endecasílabo ordinario se reducen desde el punto de vista rítmico a los cuatro tipos anteriores. La concurrencia y conflicto de acentos puede hacer dudosa en algunos casos la clasificación correspondiente. Un mismo verso en tales circunstancias puede adscribirse a uno u otro tipo según el vocablo a que se da preferencia para destacarlo con el primer tiempo marcado. Estas oscilaciones, en todo caso, ni suelen ser frecuentes ni afectan a la base del indicado sistema.⁴

⁴ Los esquemas rítmicos de las cuatro variedades indicadas pueden verse en el repertorio final. Sus líneas coinciden en el fondo con la doctrina clásica, sin otra diferencia que la de presentar separadamente las distintas variedades implícitas en el endecasílabo *a majore*, acentuado en sexta. En realidad la sílaba sexta representa en todos los casos el centro del período rítmico. Las circunstancias en que tales variedades se distinguen entre sí resultan en efecto del orden de las sílabas anteriores a la sexta en relación con el primer tiempo marcado. La denominación de *sáfico* está empleada con valor equivalente al de endecasílabo *a minore*, de sentido más amplio que el que la preceptiva métrica adjudica al sáfico

105. COORDINACIÓN DE VARIANTES.—Los cuatro tipos del endecasílabo común se diferencian entre sí por las modificaciones de la anacrusis y del período rítmico. El endecasílabo enfático no lleva ninguna sílaba en anacrusis; el heroico lleva una; el melódico, dos, y el sáfico, tres. El período rítmico, como se ha visto, consta de nueve sílabas en el tipo enfático; de ocho, en el heroico; de siete, en el melódico, y de seis, en el sáfico. La primera mitad del verso es la parte que cambia de un tipo a otro; la segunda mitad, a partir de la sílaba sexta, mantiene en los cuatro tipos la misma forma trocaica.

Alternan ordinariamente en las mismas estrofas las cuatro modalidades mencionadas. Sólo la forma sáfica, desde fines del siglo XVI, empezó a usarse como tipo independiente en intentos de imitación de la métrica latina. Como en todo metro de carácter polirrítmico, sirve de base a la mezcla de variantes la relativa isocronía de los tiempos marcados en la sucesión de los períodos. Se reflejan estas proporciones en el siguiente cuadro de unos versos de Garcilaso, Égloga III, 65-68.

Con 26	tan 30	ta 18	man 27	se 16	dum 38	breel 20	cris 26	ta 15	li 42	no 30	(98)	
	48		43		58		41		72		(98)	
	190											
	170											
	Ta 30	joe 22	na 18	que 25	lla 20	par 32	te 20	ca 20	mi 17	na 38	ba 28	(75)
	70		45		52		37		66		(75)	
	204											
	175											
	que 18	pu 16	die 45	ran 36	lo 20	so 32	jo 18	sel 25	ca 15	mi 38	no 23	(70)
	34		45	56		50		40		61		(70)
	191											
	171											
	de 12	ter 18	mi 10	na 62	ra 34	pe 32	nas 20	que 28	lle 18	va 40	ba 28	(125)
	40		62	34		52		46		68		(125)
	194											
	193											

El tipo heroico está representado por el primer verso; el enfático, por el segundo; el melódico, por el tercero, y el sáfico, por el cuarto. En el tipo melódico y en el sáfico las cláusulas monosílabas muestran un alargamiento que las iguala al promedio de las demás. Han resultado prácticamente isócronos los períodos interiores, con leve oscilación entre 190 y 199 cs. Los períodos de enlace han sido algo más breves que los interiores. Sin duda ha contribuido el tono meramente descriptivo del texto a la regularidad de las medidas entre las partes de cada verso y de los versos entre sí. En inscripciones de trozos más emocionales, afectados o dramáticos, los resultados ofrecen mayores contrastes y diferencias, sin alterar las líneas básicas de los elementos señalados.⁵

La duración del endecasílabo, considerada en el promedio de su período rítmico, representa, aproximadamente, el doble de la del octosílabo. El alejandrino y el arte mayor, aunque más breves en cuanto a la unidad rítmica de sus hemistiquios, superan al endecasílabo por la suma de los períodos interiores y de enlace de cada verso. Dentro de las variedades del endecasílabo, la impresión de rapidez y energía de la forma enfática, la equilibrada uniformidad de la heroica, el moderado compás de la melódica y la grave lentitud de la sáfica dependen de las modificaciones indicadas en relación con la primera mitad de sus respectivos períodos.

De ordinario las cuatro variedades se mezclan en proporciones distintas. La forma enfática es siempre mucho menos frecuente que las demás. Se disputan el primer lugar las modalidades sáfica y heroica, a las cuales sigue la melódica en nivel relativamente inferior. Sus diferencias de representación parecen relacionarse con el carácter de las poesías y con la inclinación de los autores. En la tercera égloga de Garcilaso el endecasílabo sáfico figura en proporción de 48,5 por 100; el heroico, 34,6; el melódico, 14,8, y el enfático, 2,1. El mismo orden se observa en la égloga primera, aunque con cierto aumento del melódico a costa del heroico. En cambio, en la larga relación de Albanio, versos 143-245 de la se-

⁵ Medidas experimentales de endecasílabos de Góngora, Lope y Villégas, recitados por dos personas en inscripciones independientes, muestran sus coincidencias básicas y sus accidentales discrepancias en el trabajo de Rubén del Rosario. *El endecasílabo español*, págs. 40-52.

gunda égloga, de tono más narrativo que lírico, se eleva el heroico hasta representar por sí solo tanto como el conjunto de los demás tipos. Predomina también el heroico con marcado relieve en la epístola de Boscán a Hurtado de Mendoza, la cual además hace subir considerablemente el melódico por encima del sáfico, en contraste con las poesías de Garcilaso y con los sonetos y otras composiciones del mismo Boscán.

En la ordinaria polirritmia del endecasílabo, cada uno de sus tipos, con excepción del enfático, suele repetirse en pasajes uniformes, acusando su particular fisonomía rítmica. El heroico muestra su regular y firme compás en el siguiente cuarteto de la traducción del salmo *Coeli enarrant*, de Fray Luis de León:

Los cielos dan pregones de tu gloria,
anuncia el estrellado tus proezas,
los días te componen larga historia,
las noches manifiestan tus grandezas.

Varios tercetos de la citada epístola de Boscán, en la que describe el placer de la apacible vida doméstica y campesina, presentan uniformemente la variedad melódica:

A do corra algún río nos iremos
y a la sombra de alguna verde haya
a do estemos mejor nos sentaremos.

En mi fuerte estaré dentro en mi muro,
sin locura de amor ni fantasía
que me pueda vencer con su conjuro.

El sáfico se manifiesta de manera sostenida en varios pasajes de las poesías de Garcilaso, coincidiendo generalmente con los momentos de más tenso lirismo, como muestra el siguiente ejemplo de la égloga I, 394-399:

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves estando queda,

¿por que de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda?

El fondo de la versificación de fray Luis de León lo constituye el endecasílabo heroico, acentuado en segunda y sexta. Se manifiesta sobre todo el predominio de esta variedad en las traducciones bíblicas de este autor. Ocupa casi por entero las estrofas del citado salmo: «Los cielos dan pregones de tu gloria». El movimiento de esa modalidad de endecasílabo se destaca asimismo en la *Profecía del Tajo*. Entre las demás odas originales, el endecasílabo sáfico aumenta hasta equilibrar su proporción con la del heroico en el tono sereno de «Qué descansada vida» y «Alma región luciente». Este mismo equilibrio va reforzado en la oda *Del mundo y su vanidad* por la circunstancia de que en la mayor parte de los casos, de los dos endecasílabos de cada lira el primero es heroico y el segundo sáfico.

Es de notar que en las poesías endecasílabas de San Juan de la Cruz la variedad rítmica predominante es igualmente la heroica: «Con ansias en amores inflamada». El segundo lugar lo dio el poeta a la modalidad melódica, apenas usada por fray Luis, acentuada en tercera y sexta: «En secreto, que nadie me veía». La suavidad de este tipo de endecasílabo es nota característica en las canciones de este autor. Rara vez hizo uso del sáfico acentuado en cuarta y octava, pero dio relativa representación a los versos con acentos en cuarta, sexta y octava, o simplemente en cuarta y sexta, los cuales equivalen prácticamente al tipo sáfico: «Rompe la tela de este dulce encuentro», «Donde secretamente solo moras», «Porque la Esposa duerma más seguro», «Por la secreta escala disfrazada», «De la que va por ínsulas extrañas».

El tipo heroico, que podría haber sobresalido en la canción de Herrera a la victoria de Lepanto, aparece tenosamente refrenado en esta composición por un ponderado sentido de armonía que combina en proporciones equivalentes las variedades heroica, melódica y sáfica.

106. ENDECASÍLABO DACTÍLICO.—Desde el primer momento, siguiendo el ejemplo de las demás lenguas, se admitió en español

entre las variedades del endecasílabo la modalidad dactílica, ya fuera en su manifestación parcial, reducida al apoyo de las sílabas 4-7-10, o en su forma plena, acentuada en 1-4-7-10. Se hizo notar anteriormente la presencia de esta clase de endecasílabos en los ensayos de don Juan Manuel, Imperial y Santillana. Se encuentra también alguna vez en el siglo XVI, especialmente en las poesías de Boscán, Garcilaso y Hurtado de Mendoza: «No me contento pues tanto he tardado», Boscán, Soneto XII; «¿Dó está mi cuerpo que no se presenta?» Boscán, Soneto XLVII; «Tus claros ojos, ¿a quién los volviste?» Garcilaso, Égloga I, 128; «¿Cómo pudiste tan pronto olvidarte?» Garcilaso, Égloga II, 578; «Tiempo vi yo que por una ocasión», Hurtado de Mendoza, Soneto XVII; «Hace temer con terrible sonido», Hurtado de Mendoza, Epístola II, 101; «Y si era bien, ¿para qué fue mudable?» Cetina, Soneto XLII.

No es improbable que tal variedad de endecasílabo se desarrollase sobre la base del sáfico incompletamente acentuado, con únicos apoyos en las sílabas cuarta y décima, aunque falte probar que esta especie de sáfico sea más antiguo que el endecasílabo acentuado en 4-7-10. Conviene recordar que no se confunde el endecasílabo dactílico con el tipo D-A del arte mayor, el cual aunque numéricamente sumase también once sílabas era, como queda dicho, un verso compuesto que, al contrario que el endecasílabo, sumaba tres períodos binarios y admitía aumento o disminución de sílabas entre sus hemistiquios. La coincidencia del endecasílabo dactílico era en cambio completa con el de muiñeira, nacido probablemente del ritmo de la danza gallega y recogido por el padre del Marqués de Santillana en algunos versos de su cosante: «Ya se demuestra, salidlas a ver», «Ya se demuestra, salidlas mirar, —vengan las damas las frutas cortar». Su carácter hasta esta fecha en castellano era meramente subsidiario; no se escribía como metro independiente.⁶

⁶ El posible origen gallego del endecasílabo dactílico fue sugerido por Milá y Fontanals, "Del decasílabo y endecasílabo anapésticos", en *Revista Histórica Latina*, 1875, págs. 181-192, y en *Obras completas*, V, 1893, páginas 324-344. La derivación a base del sáfico incompleto fue supuesta por P. Henríquez Ureña, "El endecasílabo castellano", en *RFE*, 1919, VI, 132-157. Una reseña de conjunto sobre esta cuestión se halla en Vicuña Cifuentes, *Estudios*, 113-141.

107. SONETO.—Los sonetos que el Marqués de Santillana compuso a mediados del siglo XV no habían tenido divulgación. Tal precedente era ignorado en la época de Boscán y Garcilaso, efectivos introductores de esta forma métrica en la poesía española. Su modelo directo fueron los sonetos del Petrarca, que también Santillana había tenido presentes. La forma del soneto, constituida por la suma de dos partes, cuartetos y tercetos, que primeramente habían servido como estrofas distintas, aparece definida en Italia desde principios del siglo XIII. La influencia del Petrarca hizo del soneto la forma métrica más extendida en las lenguas modernas.

Desde Boscán y Garcilaso hasta el modernismo el orden de las rimas de los cuartetos ha sido uniformemente con raras excepciones ABBA:ABBA. En cuanto a los tercetos, casi todos los autores emplearon varias combinaciones, mostrando más o menos inclinación por alguna de ellas. Las más frecuentes en los sonetos de Boscán son CDC:DCD, CDE:CDE y CDE:DCE. Garcilaso utilizó, en primer lugar, CDE:CDE; en segundo, CDE:DCE; en tercero, CDC:DCD, y con menor frecuencia, CDE:DEC y CDE:EDC. Hurtado de Mendoza se sirvió principalmente de la variante CDE:EDC; Gutierre de Cetina mostró mayor predilección por CDC:DCD, y Herrera, como Garcilaso, por CDE:CDE.⁷

108. ESTANCIA.—La estancia fue la estrofa usada en las canciones y églogas renacentistas. En contraste con la regularidad del soneto, la estancia era la estrofa más variable de la métrica italiana. Su forma, de origen provenzal, aparece reelaborada y definida en Italia desde la misma fecha en que el soneto estableció su propia estructura. Dante contribuyó especialmente a determinar sus rasgos esenciales. Dentro de la variedad de sus combinaciones, la estancia constaba de dos partes; en la primera, más breve

⁷ Después de los sonetos de Santillana y de los compuestos en arte mayor por Juan de Villalpando, escribió tres en italiano el extremeño Torres Naharro, incluidos en su *Propalladia*, 1517. Otros dieciocho que compuso en esta misma lengua Bartolomé Gentil aparecieron en la edición de 1527 del *Canc. gral.* II, 288-298. Un soneto dialogado que se reparte alternativamente entre el coro y un personaje, de dos en dos versos y de tres en tres en los tercetos, figura en la *Nise*

que la segunda, se empleaban generalmente endecasílabos; los heptasílabos se intercalaban sobre todo en la segunda parte o servían para marcar la transición entre una y otra. La extensión de la estancia y la combinación de sus rimas dejaba amplio margen a la libertad del poeta.

Boscán compuso once largas canciones, la primera de las cuales comprende hasta 27 estrofas de 15 versos. Las canciones de Garcilaso, por el contrario, son en su mayor parte composiciones de no más de cuatro o cinco estancias de 13 versos, con excepción de la cuarta, formada por ocho estancias de 20 versos con un solo heptasílabo en el centro, y de la quinta, compuesta en liras. La estancia de la primera égloga, ABCBAC: cddEEFeF, fue repetida por Francisco de la Torre y varios otros poetas. La de la segunda, usada por Herrera en su canción quinta, abCabC: cdeeDfF, e imitada después en numerosas ocasiones, tenía por modelo la de la canción undécima del Petrarca. En las composiciones de Herrera por la victoria de Lepanto y por la pérdida del rey don Sebastián de Portugal, el único heptasílabo de las graves estrofas es, como en la canción cuarta de Garcilaso, el que señala la transición entre las dos partes de cada unidad.

109. OCTAVA REAL.—En su primitiva forma siciliana, siglo XIII, los ocho endecasílabos de esta estrofa tenían rima alterna en el simple orden de la octava conocida por la lírica latina medieval. Boccaccio, en el siglo XIV, cultivó ya la octava moderna, con terminación pareada, ABABABCC. Después esta estrofa fue extensamente empleada por Boyardo, Bembo, Ariosto y muchos otros escritores italianos. Su nombre más común fue el de octava rima. En italiano se usó indistintamente en poemas épicos, líricos y bucólicos. Boscán introdujo la octava en español con su poema *Octava rima*, de más de cien estrofas, sobre el imperio del Amor: Garcilaso la utilizó en su tercera égloga; Montemayor, en varias composiciones de su *Diana*; Gil Polo, en el *Canto de Turia*, y Francisco de la Torre, en la *Bucólica del Tajo*. La Araucana de Ercilla la consagró como estrofa épica. Jerónimo Bermúdez la inició en el teatro con su *Nise laureada*, 1577, acto II, 1.

En una composición lírica de siete estrofas, don Diego Hurtado de Mendoza se sirvió de una octava que coincide con la italiana en el pareado final, pero en el orden de los versos anteriores se acomoda a la estrofa de arte mayor. Su forma, unas veces ABBA:

ABCC y otras ABBA: BACC, representa una combinación entre la métrica nueva y la tradición castellana. El mismo autor hizo uso también de la octava real en su forma ordinaria en la *Fábula de Adonis* y en una composición dedicada a una moza vasca, donde al efecto humorístico del contraste entre la gravedad de la estrofa y la trivialidad del asunto se añade un desarticulado lenguaje con abundantes y burlescas concordancias vizcaínas (*Rivad.* XXXII, 99).⁸

110. SEXTETO-LIRA.—En las traducciones de Horacio, fray Luis de León utilizó con frecuencia una estrofa formada por seis versos de siete y once sílabas en orden alterno, los cuatro primeros con rimas cruzadas y los dos últimos pareados, aBaBcC. Empleó también la lira de cinco versos en algunas traducciones, pero en general dio preferencia a esta última en sus odas originales y al sexteto-lira en las versiones del poeta latino. Sabido es que la sustitución de los endecasílabos impares por heptasílabos es el único rasgo que diferencia esta estrofa de la sexta rima italiana. San Juan de la Cruz se sirvió del sexteto simétrico abC: abC en la *Llama de amor viva*.⁹ Una variedad mixta de sexteto simétrico y alterno fue usada por Jerónimo Bermúdez en un coro de su *Nise laureada*, I, 6.

111. LIRA.—Consta de dos endecasílabos y tres heptasílabos con dos solas rimas, aBabB. Garcilaso introdujo esta estrofa en castellano con la *Canción de Gnido*. Recibió el nombre de lira por la mención de este instrumento al principio de la citada poesía. La idea de la lira pudo recogerla Garcilaso de Bernardo Tasso, quien había usado esa misma estrofa en una poesía de sus *Amorini*, 1534.¹⁰ Con su sencilla y armoniosa combinación de versos y ri-

⁸ Siete octavas endecasílabas con dos rimas cada una, ABBA: ABBA, sirven de glosa a los catorce versos de un soneto, con represa de dos versos al fin de cada estrofa, en *Canc. gal.* II, 620-622.

⁹ San Juan de la Cruz advirtió que para la estrofa abC: abC le habían servido de modelo los seis primeros versos de la estancia usada por Garcilaso en su canción segunda: "La soledad siguiendo,—rendido a mi fortuna—me voy por los caminos que se ofrecen", la cual a su vez, repetida por Herrera y por otros poetas, procedía como queda indicado, de la canción undécima del Petrarca.

¹⁰ El precedente de Bernardo Tasso, padre de Torcuato, sugerido por J. Fitzmaurice-Kelly, *Fray Luis de León*. Oxford, 1921, pág. 223, y confir-

mas, la lira, apenas practicada en Italia, fue acogida con especial predilección por los poetas españoles. Después de Garcilaso la empleó Hernando de Acuña en loor de Galatea; Montemayor, en composiciones de la *Diana*; Francisco de la Torre, en varias de sus odas, y Fernando de Herrera, en la canción a don Juan de Austria por la pacificación de las Alpujarras. Fray Luis de León y San Juan de la Cruz consagraron el prestigio de esta estrofa con sus odas y canciones. Fue aplicada al teatro por Jerónimo Bermúdez en la *Nise laureada*, III, 3.

112. CUARTETO.—Acaso por no hallar su uso bastante definido como estrofa independiente, ni Boscán ni Garcilaso ensayaron el cuarteto entre sus adaptaciones métricas. En la segunda mitad del siglo XVI, el cuarteto endecasílabo ABAB fue empleado por fray Luis de León en el epitafio del príncipe don Carlos, «Aquí yacen de Carlos los despojos», y en la traducción del salmo «Coeli enarrant». En otras traducciones de salmos y de odas de Horacio utilizó los cuartetos de endecasílabos y heptasílabos alternos, AbAb y aBaB. Francisco de la Torre aplicó también la forma AbAb a algunas de sus odas. El cuarteto pleno de rimas abrazadas, ABBA, fue usado por San Juan de la Cruz en su poesía *Al Pastorcico*, formada por cinco cuartetos con rimas iguales en los primeros y cuartos versos de todos ellos.¹¹

113. TERCETO.—Desde la *Divina Comedia*, la serie de tercetos enlazados mediante la consonancia del segundo verso de cada

mado por H. Keniston, *Garcilaso de la Vega*, Nueva York, 1922, pág. 334, ha sido comentado y ampliado por Dámaso Alonso, "Sobre los orígenes de la lira", en su libro *Poesía española*, Madrid, 1950, págs. 649-656. Se trata de la oda del Tasso, "O pastori felici", que en las antologías italianas suele figurar con el título de "Loda de la vita pastorale", ya asignado a esta composición en la reedición de las poesías del citado autor en 1560.

¹¹ Cuatro de los cinco cuartetos de la composición de *El Pastorcico* terminan con el mismo verso: "Y el pecho del amor muy lastimado". El texto anónimo sobre el cual reelaboró San Juan de la Cruz esta poesía fue dado a conocer por J. M. Bleca en *RFE*, 1949, XXXIII, 378-380. Rengifo distinguió al cuarteto de rimas abrazadas, ABBA, con el nombre de *cuartete* y al de rimas cruzadas, ABAB, con el de *serventesio*, pero ha sido más corriente llamar cuartetos a ambas variedades. El *serventesio* fue en provenzal e italiano una poesía generalmente satírica que podía componerse en cuartetos cruzados o en otras estrofas (A. Ottolini, *Per la storia dei serventesi*, Roma, 1913).

uno con el primero y tercero del siguiente, ABA:BCB:CDC, etcétera, quedó establecido como forma propia de la poesía didáctica en disertaciones, epístolas y elegías. Cada composición se cerraba añadiendo un verso que recogía la rima del centro del último terceto. Boscán hizo la presentación en castellano de esta forma métrica en dos extensas epístolas y en las poesías morales a que llamó *Capítulos*; Garcilaso la empleó en dos elegías y en gran parte de su égloga segunda; extendieron su cultivo, entre otros varios, Hurtado de Mendoza y Gutierre de Cetina en varias epístolas, Herrera en numerosas elegías y Barahona de Soto en elegías, epístolas y sátiras.

Don Juan de Almeida y el Brocense usaron en la traducción de una oda de Horacio un terceto formado por dos endecasílabos que riman entre sí y un heptasílabo que repite la rima de los endecasílabos precedentes, aBB:bCC:cDD, etc.¹² El terceto monorrimo, de antigua tradición latina, representado en la poesía medieval castellana por las mudanzas del zéjel, por las coplas con estribillo de la *Doctrina cristiana* de Pedro de Veragüe y por las tríadas de Fernán Pérez de Guzmán, se halla en dos poesías del *Cancionero de Evora*, núms. 58 y 59, en versos fluctuantes entre los cuales predominan los de doce, once y diez sílabas. Timoneda se sirvió de tercetos endecasílabos independientes, ABA: CDC: EFE, en los *Enfadados* de su *Billete de amor*, Valencia, 1565.

114. RIMA ENCADENADA.—A fines del siglo XV y principios del XVI, Sannazaro y otros poetas italianos utilizaron el endecasílabo de rima encadenada, aplicándolo principalmente a la poesía dramática. El procedimiento, derivado de la antigua técnica *trovadoresca*, consistía en situar en cada verso una rima interior que repetía la final del verso precedente. En italiano las rimas interiores se colocaban en las sílabas 4-5 ó 6-7. Garcilaso empleó la rima encadenada con enlace en 6-7 en gran parte de su égloga segunda. La unidad del verso sufre cierta deformación, fraccionada sistemáticamente por el efecto de tal clase de rima. Fue la forma métrica que logró menos éxito entre las que Garcilaso ensayó. No fue utilizada por Boscán. El encadenamiento de los ver-

¹² Las traducciones de Almeida y del Brocense se hallan en el apéndice a Francisco de la Torre, *Poesías*, ed. A. Zamora Vicente, Madrid, 1944, pág. 197.

sos mediante la repetición de la rima de cada uno de ellos al principio del siguiente, como en el leixa-prende de la gaya ciencia, se halla en un soneto del *Cancionero* de Juan López de Úbeda, Alcalá, 1588.¹³

115. SEXTINA.—La sextina italiana, imitada primeramente en verso de arte mayor por Crespí de Valdaura, atrajo el interés de varios poetas del siglo XVI con el complicado artificio de sus seis palabras finales combinadas en seis estrofas de seis maneras diferentes y repetidas de dos en dos en los versos de un terceto final. Se encuentran sextinas endecasílabas en la *Historia de Abindarráez y la hermosa Jarifa*, en el segundo libro de la *Diana* de Montemayor y en el cuarto de la de Gil Polo. Herrera compuso cuatro poesías de esta especie y Jerónimo Bermúdez una en su *Nise lastimosa*, IV. Otra sextina de Montemayor en el libro quinto de la *Diana* multiplica sus dificultades presentando los seis vocablos que sirven de clave en doce estrofas con combinaciones distintas y en dos tercetos finales.¹⁴

116. MADRIGAL.—En Italia aparece cultivado el madrigal desde el siglo XIV. Su composición requería como condiciones principales la brevedad, la combinación armoniosa de los versos y la sencillez y delicadeza del pensamiento. Gutierre de Cetina fue autor de los primeros y mejores madrigales españoles. Su ejemplo

¹³ La rima encadenada fue ensayada brevemente, en el mismo orden que empleó Garcilaso, por Jerónimo Bermúdez en *Nise laureada*, II, 2. Barahona de Soto utilizó otro sistema en cuatro estrofas que llamó *octavas nuevas*, cuya técnica consistía en repetir la rima del primer verso en las sílabas 1-2 del segundo, la del segundo en 2-3 del tercero, la del tercero en 3-4 del cuarto, etc. Recibieron también estas estrofas los nombres de *escalruelas* y *guirnaldivas*, según F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto*, Madrid, 1903, 330-331.

¹⁴ La invención de la sextina se atribuye al trovador provenzal Arnaud Daniel (J. Anglade, *Les troubadours*, París, 1908, pág. 137). En Italia, después de usarla Dante, Petrarca, Sannazaro y otros, dejó de cultivarse en el siglo XVI (T. Casini, *Le forme metriche italiane*, Florencia, 1890, pág. 13). La de Crespí de Valdaura fue compuesta con ocasión de la muerte de la reina doña Isabel la Católica, 1504. Las cuatro de Herrera se ajustan al siguiente orden: ABCDEF, FAEBDC, CFDAEB, ECBFAD, DEACFB, BDFECA, AB-DE-CF. Dieron detallada descripción de la sextina Rengifo en *Arte poética*, cap. XXXVIII, y Juan de la Cueva, en *Ejemplar poético*, epístola III, versos 289-312.

fue dignamente seguido por Barahona de Soto. Los madrigales de uno y otro constan de un número de versos rara vez inferior a diez ni superior a doce. En los de Cetina, los endecasílabos y heptasílabos suelen intervenir por partes iguales; en los de Barahona predominan en general los primeros. Se observa además que los madrigales de Cetina distribuyen ordinariamente sus versos en tres grupos, mientras que los de Barahona se dividen en dos mitades a la manera de la estancia.

117. RIMA PROVENZAL.—Gil Polo llamó rimas provenzales a las estrofas de unas poesías incluidas en su *Diana enamorada*, 1564. Una de estas poesías es la canción de Alcido y Diana, en el primer libro, y otra la canción de Turino, en el quinto. Cada una de sus estrofas está formada por doce endecasílabos y pentasílabos en el siguiente orden, ABBA:Ccddee:FF. Los endecasílabos son de tipo polirrítmico, con predominio de los sáficos; entre los pentasílabos se destaca la variedad dactílica. La canción de Turino empieza de este modo:

Quando con mil colores devisado
viene el verano en el ameno suelo,
el campo hermoso está, sereno el cielo,
rico el pastor y próspero el ganado.

Filomena por árboles floridos
da sus gemidos;
hay fuentes bellas,
y en torno dellas
cantos suaves
de ninfas y aves.

Mas si Elvinia de allí sus ojos parte
habrá contino invierno en toda parte.

118. ENDECASÍLABO SUELTO.—El endecasílabo sin rima nació del intento renacentista de asemejar la versificación romance a la latina. El verso suelto imprimía a la poesía cierto aspecto clásico. Los poetas italianos del siglo XVI introdujeron el endecasílabo suelto en traducciones de poesías latinas y griegas. Aníbal Caro lo empleó en la traducción de la *Eneida* y Trissino en su poema *L'Italia liberata dai goti*.

El primero en aplicar esta práctica en español fue Boscán, en

su extensa *Historia de Leandro y Ero*. Le siguió Garcilaso en una epístola dirigida al mismo Boscán. Continuaron el ejemplo Hernando de Acuña, fray Luis de León, Agustín de Rojas, Francisco de la Torre y otros escritores. El endecasílabo suelto requiere una clara construcción rítmica para suplir la ausencia de rima. En la epístola de Garcilaso predomina el tipo sáfico, que sin duda significaba para el poeta la representación más característica de esta clase de metro.

Siguiendo el ejemplo de las tragedias renacentistas italianas, Jerónimo Bermúdez compuso en endecasílabos sueltos sus obras *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, 1577. En la primera, II, 2, y V, 2, y en la segunda, I, 3, y III, 3, mezcló endecasílabos y heptasílabos sueltos. Un diálogo en *Nise laureada* se desarrolla en escala ascendente de períodos métricos: primeramente los personajes se expresan en parejas de endecasílabos, luego en grupos de tres y después en series de cuatro. Los tipos sáfico y heroico intervienen en proporciones equivalentes, con escasa participación de las demás variedades, a juzgar por el monólogo con que empieza *Nise lastimosa*. Los heptasílabos y endecasílabos sueltos se organizan en estrofas de seis versos, abC:deF, en *Nise laureada*, II, 4 y 5, y en cuartetos, abcD, en la misma obra, IV, 4 y 5.¹⁵

119. ESTROFA SÁFICA.—Consta de cuatro versos sueltos, los tres primeros endecasílabos sáficos y el cuarto pentasílabo dactílico, llamado generalmente adónico. El arzobispo de Tarragona Antonio Agustín parece haber sido el primero que empleó en castellano esta forma métrica en una poesía de 1540, dada a conocer por Menéndez y Pelayo. Fue escrita por Antonio Agustín en Italia, donde algunos poetas se ejercitaban por entonces en la imitación de los metros clásicos. Todos los endecasílabos en la citada poesía acentúan las sílabas cuarta y octava o cuarta y sexta y la mayor parte llevan también acento en la primera; el acento fijo de la

¹⁵ Las estrofas abC:deF y abcD en versos sueltos de Jerónimo Bermúdez tenían precedente en la tragedia italiana *La Tullia*, 1535, de Ludovico Martelli, según advirtió H. Keniston (S. G. Morley, en *RFE*, XII, 399). El endecasílabo suelto con terminación esdrújula, frecuente en el teatro italiano del siglo XVI, se halla en el prólogo y en varios pasajes de los actos segundo y tercero de la *Comedia Jacobina*, de Damián de Vegas, *Rivad.* XXXV, 509.

cuarta recae siempre sobre palabra llana. La primera estrofa es como sigue:

Júpiter torna, como suele, rico,
cuerno derrama Jove copioso,
ya que bien puede el Pegaseo monte
verse y la cumbre.

Empleó después el Brocense esta estrofa en su traducción de la oda «*Rectius vives*», de Horacio, observando con regularidad las mismas normas seguidas por Antonio Agustín, es decir, la admisión de la acentuación en cuarta y sexta al lado de la de cuarta y octava, la inclinación a señalar también con relativo apoyo la primera y la eliminación de las terminaciones agudas en la sílaba cuarta. La versión del Brocense empieza de este modo:

Muy más seguro vivirás, Licinio,
no te engolfando por los hondos mares
ni por huirlos encallando en playa
tu navecilla.

Jerónimo Bermúdez intercaló tres composiciones en estrofas sáficas en los coros de *Nise lastimosa*, actos II y III, y *Nise laureada*, acto III. Los endecasílabos de la primera de tales composiciones suelen apartarse de la norma clásica; algunos acentúan la cuarta sílaba sobre palabra aguda: «Rompe también las más hinchadas velas»; otros no acentúan la cuarta sino la sexta: «La bienaventuranza de esta vida»; algunos muestran acento en séptima: «Rey don Alfonso ¿por qué no te gozas — de ese tu cetro? ¿Por qué esa corona — pesada llamas?» Las dos restantes poesías responden más regularmente a la forma normal.¹⁶

¹⁶ La poesía de Antonio Agustín, incluida en una carta dirigida por éste desde Bolonia a su amigo Diego de Rojas, se encuentra en Menéndez y Pelayo, «Noticias para la historia de nuestra métrica», en *Obras completas: Estudios de crítica histórica y literaria*, Buenos Aires, 1944, VI, 405-438. El texto del Brocense puede verse en Menéndez y Pelayo, *Horacio en España*, Madrid, 1885, I, 28, y los de Jerónimo Bermúdez en *Parnaso español*, de J. J. López de Sedano, Madrid, 1772, VI, 36, 53 y 152.

120. ESTROFA DE LA TORRE.—El bachiller Francisco de la Torre empleó en dos de sus odas una estrofa en endecasílabos sueltos construida sobre las mismas líneas de la sáfica, pero distinta de ésta por servirse con libertad de todas las variedades rítmicas del metro ordinario y por terminar con un heptasílabo en lugar del adónico. Sin perder la apariencia clásica, se acomoda esta estrofa con mayor naturalidad a las condiciones del verso:

Tirsis, ah, Tirsis, vuelve y endereza
tu navecilla contrastada y frágil
a la seguridad del puerto; mira
que se te cierra el cielo.

OCTOSÍLABO

121. EXPANSIÓN.—La introducción del endecasílabo no significó pérdida de terreno para el verso de ocho sílabas. Al contrario, varios factores contribuyeron a su fortalecimiento y expansión. Uno de esos factores consistió en el desarrollo que el teatro en verso adquirió en ese mismo tiempo con las obras de Gil Vicente, Torres Naharro, Timoneda, Lope de Rueda, etc. Otro fue la creciente difusión de los romances aplicados a toda clase de asuntos históricos, religiosos, líricos o novelescos. Hubo además autores de relevante aptitud literaria que por cierto sentimiento conservador ante la irrupción de las formas italianas se esforzaron en probar la suficiencia del octosílabo aun en las empresas de mayor altura poética. Cristóbal de Castillejo acometió la versión de las odas de Horacio en estrofas octosílabas y Antonio de Obregón emprendió análoga tarea respecto a los *Triunfos*, del Petrarca.

Del examen de algunos ejemplos se puede deducir que el octosílabo en el presente período era manejado con amplia libertad en lo que se refiere al empleo de sus variedades rítmicas. Parece que en general el tipo trocaico ocupaba posición predominante, equivalente al conjunto de los tipos dactílico y mixto. Se observa que las condiciones variaban según la inclinación de los autores y el carácter de las poesías. En varias composiciones octosílabas de Boscán se aprecia visible equilibrio entre los dos términos indicados. En la poesía *Sufro y callo*, de Hurtado de Mendoza, disminuye el trocaico, y mucho más en la *Definición de los celos*, del

mismo autor, donde tal variante queda reducida casi a un tercio del conjunto. Entre las poesías de Santa Teresa, el trocaico se destaca en algunas de tono especialmente lírico, como la que empieza con el estribillo «Vuestra soy, para vos nació», mientras que el dactílico y el mixto se elevan con gran ventaja en otras de expresión más viva y vehemente, como la de «Vivo sin vivir en mí». En algunos de estos testimonios el descenso del elemento trocaico se aproxima al nivel con que figura en los primitivos poemas juglarescos. Sin embargo, tanto en los octosílabos de Juan del Encina como en los de Castillejo la variedad trocaica se mantiene aproximadamente en la misma proporción de relativa superioridad que se observa de manera general en los cancioneros del siglo XV.

122. PERQUÉ.—La composición formada por pareados contrapuestos, conocida desde el ejemplo de don Diego Hurtado de Mendoza, alcanzó especial difusión en el presente período. Como serie alterna de preguntas y respuestas lo usaron en diálogos de quejas amorosas Juan del Encina, Ximénez de Urrea y Alonso Núñez Reinoso.¹⁷ El perqué del primero empieza de este modo:

—Dezid, vida de mi vida,
¿por qué tardáis mi deseo?
—Señor mío, porque creo
que me pornéis en olvido.
—Pues ¿por qué tenéis creído
lo que yo nunca pensé?
—Porque, señor, aún no sé
si bien o mal me queréis.

Como devaneo y entretenimiento satírico está compuesto el perqué del *Canc. Pedro del Pozo*, pág. 109, con el título de «Flota de mercaderías con que un galán aportó en Cuenca». En el *Cancionero de romances*, de Amberes, se encuentran varias composiciones de esta clase. La primera, titulada *Romance de Marquina*, folio 264, es una poesía amorosa en que la serie de pareados empieza con una redondilla y termina con otra, según la norma or-

¹⁷ Juan del Encina, *Cancionero*, fol. LXXXI. Llevan nombre castellano de perqué el del *Cancionero de don Pedro Manuel Ximénez de Urrea*, Zaragoza, 1878, págs 230-241, y el de Alonso Núñez Reinoso, *Historia de los amores de Clareo*, en *Rivad.* XVI, 642.

dinaria. Otros dos perqués del mismo cancionero aparecen como romances de Garcí Sánchez de Badajoz, fols. 238 y 247. Ambos pertenecen al tipo de relato alegórico del viajero extraviado en la montaña, anteriormente registrado entre los perqués de Quirós. Los de Garcí Sánchez ofrecen la novedad de intercalar el estribillo «Hagádesme, hagádesme, — monumentos de amores he», y de terminar con un villancico a manera de desfecha.¹⁸

123. REDONDILLA.—El principal papel de la redondilla en este período, consistió, como en el anterior, en servir de elemento de coplas castellanas o mixtas y de canciones y villancicos. Como estrofa independiente no había vuelto aún a recuperar la representación que tuvo antes del siglo XV. Hubo un autor, sin embargo, Hurtado de Mendoza, que mostró predilección por esta estrofa, en la variedad abba, de la cual se sirvió en algunas de sus epístolas octosílabas y en otras poesías menores. El número impar con que figuran las redondillas en estas composiciones demuestra que el autor no tuvo el propósito de hacerlas aparecer en parejas como coplas castellanas. Aunque escasa en las obras de teatro, Gil Vicente hizo figurar la redondilla en sus farsas, mezclándola libremente con la quintilla. Dos piezas dramáticas compuestas casi totalmente en redondillas son el *Coloquio de las damas valencianas*, de Juan Fernández de Heredia, y el auto anónimo de la *Asunción de Nuestra Señora*, de la colección de L. Rouanet, IV, 437-462.¹⁹

¹⁸ Se halla un perqué con el nombre latino de *nunquē* al fin de la comedia *Serafina*. Otras composiciones de esta clase recogidas por Durán de pliegos sueltos de la época son un *Romance de disparates*, de Diego de la Llana; *Las maldiciones de Salaya*, de Diego García, y otra poesía titulada *pya-ha*, denominación que se daba a un tono popular con el que acaso se cantaba el perqué. Otro ejemplo satírico figura en el *Romancero general*, 1600, núm. 454. El titulado *La ventura de la gitana*, después de los primeros versos, hace quebrado el segundo de cada pareja (Romancerrillos de la Biblioteca Ambrosiana, ed. de R. Foulché-Delbosc, en *RHi*, 1919, XLV, 510-624, núm. 70). El *nunquē* de la comedia *Serafina* fue notado por Dean W. McPheeters, *Alonso de Proaza*, Tesis inéd. Columbia University, 1952, pág. 148.

¹⁹ Conviene hacer mención de los tercetos octosílabos, abb:cdd:eff, etc., usados en una composición de sentido moral en los Romancerrillos de la Biblioteca Ambrosiana, *RHi*, 1919, XLV, 510-624, núm. 103. Ofrece cierta semejanza con el perqué la redondilla dividida en mitades contrapuestas, ab-ba, que solía usarse en diálogos y que también figura en el

124. QUINTILLA.—Continuó empleándose, como la redondilla, en la combinación de estrofas compuestas, pero al mismo tiempo sirvió también abundantemente como forma simple. Figura de este modo en poesías de Hurtado de Mendoza, bajo la variedad abbab. Se halla asimismo, bajo esta y otras formas, en el *Diálogo de la invención de las calzas*, de Lope de Rueda, y es estrofa única o preponderante en diversos autos y farsas, como *El sacrificio de Abraham*, *El destierro de Agar*, *Los desposorios de Isaac*, *El finamiento de Jacob*, etc. Sus tipos más frecuentes fueron ababa, abbab y abaab. De ordinario se usaba una sola variedad en cada obra. Hurtado de Mendoza no se sujetaba siempre a esta norma; en algunas de sus poesías en quintillas suelen aparecer mezclados los referidos tipos.

Castillejo sintió preferencia por una clase de composiciones que, iniciándose con una redondilla, se desarrollaban en quintillas construidas sobre la misma base abba, a la cual se anteponía un pie quebrado con la misma rima del verso siguiente: ababccddc-eeffegghg, etc. El giro del verso quebrado al principio de cada quintilla acelera y estrecha la unión de las estrofas en el desarrollo de la composición. Se sirvió Castillejo de esta modalidad de quintilla en sus poemas más extensos: *Sermón de amores*, *Diálogo de las condiciones de las mujeres* y *Diálogo y discurso de la vida de la corte*. Siguieron su ejemplo Lope de Rueda en la *Farsa del sordo* y Torres Naharro en algunos capítulos y epístolas de la *Propalladia*.²⁰

125. SEXTILLA ALTERNA.—Como ejemplo de arcaísmo métrico merece señalarse la sextilla alterna, ababab, de la escena del ángel, la Virgen y los apóstoles en otro de los autos de la *Asunción de Nuestra Señora*, en la colección L. Rouanet, III, 22-31, estrofa primitiva que no se había vuelto a registrar desde una de las cantigas de ciegos del Arcipreste de Hita.

villancico "Desposóse tu amiga, — Joao pastor. — Ay, que sí, por mi dolor", *Canc. Evora*, núm. 46.

²⁰ La frecuencia de la quintilla en las obras dramáticas creció gradualmente a lo largo del siglo XVI, como indica S. Griswold Morley, "Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega", en *HMP*, I, 505-531. Una quintilla poco frecuente, con los versos segundo y quinto quebrados y rimados entre sí, abaab, fue usada en la poesía "A la muerte de una gentil mora", *Canc. Ximénez de Urrea*, Zaragoza, 1878, pág. 190.

126. COPLA DE ARTE MENOR.—El uso de esta estrofa había descendido considerablemente durante la segunda mitad del siglo XV. Fue apenas cultivada en el presente período. Se halla con tres rimas, abba:acca, en el *Ave maris stella* y en *El robo de las capas*, de Juan del Encina; con un pie quebrado, abba:ccac, en la poesía *Al crucifijo*, del mismo autor, y con la variante abab:bccb en *Loores a la Virgen y Primera égloga*, de Encina también. Un breve recuerdo de la forma abba-acac se encuentra más tarde en un epigrama de Boscán, *Obras*, Madrid, 1875, núm. 37.

127. COPLA CASTELLANA.—Fue abundante en el siglo XVI la copla castellana de cuatro rimas, con su tradicional combinación abba:cddc. Además de su participación en la poesía lírica, ocupó lugar importante en la versificación del teatro. Puede verse en el *Miserere*, de Juan del Encina; en *La fiesta de las chamarras*, de Castillejo, y en la carta de Fileno a Ismenia, de la *Diana*, de Gil Polo. Las dos redondillas de la copla señalan su individualidad, tanto por la diferencia de las rimas como por la construcción sintáctica. En realidad, la unidad de la copla en la mayor parte de los casos no ofrecía más apoyo que su representación gráfica.

128. COPLA REAL.—Fue cultivada con extraordinaria frecuencia en la poesía lírica y dramática de este tiempo. Con tres rimas se halla excepcionalmente bajo la combinación abaab:bcbbc en una composición a las damas de la corte y en otra a doña Isabel Pimentel, de Juan del Encina, y en algunas poesías de la *Propaladia*, de Torres Naharro. Se dio con mucha más abundancia la forma de cuatro rimas. El orden de éstas podía ser igual o diferente en las dos mitades de la copla. La combinación simétrica abba:ccddc se halla en el *Tedeum*, de Juan del Encina, y la equivalente, abaab-cdcd, en la tragedia *Filomena* y en el paso de *La razón y la fama*, de Timoneda, y en la poesía de Boscán sobre la definición del amor. Tanto el mismo Boscán como Castillejo, Hurtado de Mendoza y los demás poetas contemporáneos emplearon corrientemente la copla de cuatro rimas con semiestrofas combinadas de distinto modo. Quedaba al arbitrio del poeta decidir este punto en cada caso, sin otra condición que la de no juntar más de dos versos con la misma rima. Una de las combinaciones más usadas fue abbab:ccddc, la cual se encuentra en la *Fábula de Acteón, Querella contra fortuna e Historia de Piramo y Tisbe*,

de Castillejo, y asimismo en algunas epístolas de Hurtado de Mendoza y en la *Lamentación séptima*, de Barahona de Soto. Era regla común mantener uniformemente en toda la composición el orden de rimas establecido en la primera estrofa.²¹

129. COPLA MIXTA.—Continuó el uso de varias clases de coplas mixtas, 4-3, 4-5, 4-6, 5-4, 5-6, 6-5. Sólo Juan del Encina solía practicar el enlace de las semiestrofas limitando a dos o tres el número de las rimas. El esquema aababb:abba se halla en una poesía amorosa de su *Cancionero*, fol. LXXI, y la variedad abba:acaacc, en su égloga sexta. Lo mismo en las coplas mixtas que en las castellanas y reales, Castillejo, Boscán, Hurtado de Mendoza, Montemayor y Barahona de Soto adoptaron las combinaciones de cuatro rimas. Era corriente hacer quebrado alguno de los versos. Una de las combinaciones más frecuentes fue abba:ccddc, empleada entre otros por Montemayor en el libro séptimo de la *Diana* y por Barahona de Soto en su *Lamentación novena*.²²

130. COPLA DE PIE QUEBRADO.—Se ejercitó con menos amplitud que en el período anterior la práctica del pie quebrado, aunque se le hizo intervenir a voluntad en todas las estrofas anteriormente indicadas. Su manifestación más frecuente fue la doble sextilla con seis rimas, abc:abc:def:def, la cual tuvo representación particularmente extensa en las 150 estrofas del *Diálogo entre la miseria humana y el consuelo*, de don Francisco de Castilla, *Canc. gral.* II, 389-410.²³ Juan del Encina mostró una vez

²¹ Ejemplo tardío de copla real con tres rimas, abaab:bcbbc, es el de los segundos pronósticos del astrólogo Rodolpho Stampurch, en los Romancerillos de la Biblioteca Ambrosiana, *RHi*, 1919, XLV, 510-624, núm. 102. En las coplas de cuatro rimas, las semiestrofas aparecen como quintillas independientes. La canción de Nerea, del libro tercero de la *Diana* de Gil Polo, y la de Florisea, del libro quinto de la misma obra, que en las antologías modernas se suelen representar en quintillas, aparecen como coplas reales en las ediciones antiguas.

²² En coplas mixtas de tres rimas, abba:acaac, están compuestos los primeros pronósticos del astrólogo Stampurch, citado en la nota anterior, y en coplas de cuatro rimas, abba:ccddc, la extensa poesía titulada *Redondillas a la noche*, del *Romancero general*, 1600, núm. 710.

²³ Otro profuso ejemplo de la copla abc:abc-def:def es la composición sobre un pleito familiar por Ximénez de Urrea, *Cancionero*, págs. 58-77. La misma forma de copla con octosílabos plenos en lugar de quebrados

más su inclinación por las formas métricas de tipo antiguo recordando la doble sextilla de quebrado interior, con cuatro rimas, aab:aab-ccd:ccd, en una poesía amorosa, *Cancionero*, fol. LXXI. La copla de seis versos con tres rimas, abc:abc, figura independientemente en *Lamentaciones de amor*, de Garcí Sánchez de Badajoz, y en el *Coloquio de Camila*, de Lope de Rueda. Hurtado de Mendoza, con tendencia semejante a la de Encina, hizo reaparecer el olvidado esquema de dos rimas, aab:aab, en su poesía *Sufro y callo*:

Estoy en una prisión
en un fuego y confusión
sin pensallo;
que aunque me sobra razón
para decir mi pasión,
sufro y callo.²⁴

131. ESTROFAS ENLAZADAS.—Se hizo de varios modos el enlace de las estrofas, no como mera gala métrica a la manera del encadenado de la gaya ciencia, sino como recurso para dar a la versificación movimiento flexible y corrido. Una poesía del *Canc. de Pedro del Pozo*, pág. 112, se sirve de una especie de redondilla cuyo último verso es un pie quebrado que introduce un nuevo consonante con el cual rima el principio de la redondilla siguiente: abbc-cdde-efg, etc. Se encuentra el mismo procedimiento en otra composición del *Canc. Evora*, núm. 41.

En la sextilla enlazada, el primer octosílabo de cada estrofa recoge la rima final de la estrofa anterior; el segundo es un pie quebrado con otra rima que se repite en el tercer verso; los versos

en los versos tercero, sexto, noveno y duodécimo fue usada por Garcí Sánchez de Badajoz en la cuarta parte de sus *Lecciones de Job*, incluidas en *Canc. siglo XV*, núm. 1045.

²⁴ El pie quebrado de cinco sílabas se administraba con menos sujeción que en el siglo XV a las condiciones de la sinalefa y compensación. Se observaban en cambio esas condiciones, aunque sólo con carácter excepcional, entre octosílabos enteros, como efecto del predominio de la impresión rítmica sobre la regularidad métrica: "Que nadie muere de sed — pues presto se guisa la cena", Castillejo, *Sermón de amores*, 153-154; "O gran Dios, e quan extraño — es el amor si es lisonjero", *Ibid.*, 812-813. Estos y otros ejemplos análogos fueron señalados por Aurelio M. Espinosa, "La sinalefa en la poesía castellana", *Revista de la Real Academia de la Lengua Española*, t. I, p. 100.

cuarto y quinto forman entre sí un pareado; el sexto se une a la consonancia del segundo y tercero. Empieza la composición con una redondilla de la cual arranca la rima inicial de la primera sextilla: abba-aecddc-ceedfe-eggffg, etc. Se trata, como se ve, de la quintilla con quebrado inicial de Castillejo a la cual se antepone un octosílabo rimado con el último verso de la estrofa precedente. Se encuentra la sextilla enlazada en la mayor parte de los pasos y entremeses comprendidos en la *Turiana*, de Timoneda, y en la epístola cuarta de la *Propalladia*, de Torres Naharro. Es asimismo la estrofa en que aparecen compuestas la farsa del *Sacramento*, la del *Pueblo gentil* y la de *Moselina* y el auto de *La muerte de Abel*, en la colección L. Rouanet, III, 149, 230, y IV, 283.

Con análoga técnica, la septilla enlazada rima su primer verso con el último de la estrofa anterior, y hace que el segundo, quebrado, sea consonante del siguiente, el cual por su parte forma una quintilla regular con los cuatro restantes. La poesía principia con una quintilla que sirve de punto de partida al primer enlace: abaab-bccddcd-deefeef-fgghghg, etc. La base de la estrofa está constituida en este caso por la quintilla, en lugar de la redondilla que sirve de fondo a la sextilla de su misma especie. Los dos versos de enlace son análogos en una y otra. Figura la septilla enlazada en varias de las poesías llamadas capítulos y lamentaciones de amor en la *Propalladia* de Torres Naharro y en los entremeses de Sebastián de Horozco.

132. EPIGRAMA.—La forma del epigrama había sido anticipada por las esparzas del siglo XV; el carácter satírico tenía precedentes en las esparzas de Antón de Montoro y Álvarez Gato y en los repullones de Fernando de la Torre. En el presente período cultivaron el epigrama Cristóbal de Castillejo, Hurtado de Mendoza y Baltasar del Alcázar. El primer lugar debe asignarse en todo caso a Baltasar del Alcázar, aun cuando su representación literaria corresponda en parte al período siguiente. En la mayor parte de los casos el epigrama consistía en una copla castellana, real o mixta; otras veces se reducía a una redondilla o quintilla.²⁵

²⁵ Como epigramas pueden considerarse las dos coplas que empiezan "De la red y del hilado" y "La gente se espanta toda" entre las pocas composiciones octosílabas de Garcilaso. La misma forma de doble redondilla se ve en el cuarto libro de Garcilaso.

133. CANCIÓN TROVADORESCA.—La cantiga trovadoresca, construida a base de redondillas y quintillas con correspondencia de rimas entre las partes primera y última, continuó compartiendo con el villancico el dominio de la lírica musical. Canciones de este tipo se encuentran en abundancia en el *Canc. Barbieri* y en el *Canc. gral.* los cuales contienen materiales de los siglos XV y XVI. Entre las pocas poesías octosílabas de Garcilaso, se conserva una de tales canciones, sobre el modelo tradicional, abba:cddc:abba. El mismo modelo se repite en poesías de Boscán, Castillejo y Hurtado de Mendoza. Se encuentra también en la *Historia de Abindarráez* y en las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo. Gil Vicente intercaló de vez en cuando en sus farsas esta clase de canciones. Timoneda empezó con una de ellas su comedia *Cornelia* y con otra terminó su *Anfitrión*.²⁶

134. ESTANCIA OCTOSÍLABA.—El ejemplo italiano dio la idea de combinar octosílabos y versos de pie quebrado a la manera de las estancias de endecasílabos y heptasílabos. La estancia octosílabo fue usada por Torres Naharro en su *Comedia Himenea*, con el esquema abcabcdeedff. La imitación recogió aproximadamente el orden del modelo endecasílabo en la primera parte y en el fin de la estrofa. En realidad el ensayo no llegó a apartarse enteramente del tipo de la copla trovadoresca. De todos modos puede señalarse como reflejo de una forma métrica que por los mismos años estaba esforzando también su naturalización en su metro originario.²⁷

135. ECO.—Entre las varias derivaciones a que dio lugar la técnica de la rima interior, recibió el nombre de *eco* la poesía

²⁶ Son numerosas las canciones del tipo abba:cddc:abba en el *Canc. Jiménez de Urrea*. San Juan de la Cruz utilizó esta misma forma en las nueve estrofas de una poesía sobre el sentimiento y anhelo de "un no sé qué" y en otra que empieza "Tras un amoroso lance", en la cual la última parte de las estrofas repite no sólo las rimas, sino las palabras finales de los cuatro versos del tema. *Vida y obras*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1950; págs. 1339 y 1352. Al esquema común abba:cddc:abba corresponde también la canción de "Ventecico murmurador" del *Romancero general*, núm. 577.

²⁷ La probabilidad de que la estrofa octosílabo en forma de estancia le fuera sugerida a Torres Naharro por el ejemplo de la combinación de versos de siete sílabas, con un endecasílabo final, abcabc:deedfF, usada por el italiano Trissino en su *Sofonisca*, 1515, fue advertida por H. Keniston, según indicó S. G. Morley en *RFE*, 1925, XII, 398.

cuyas rimas eran repetidas por unas breves palabras que seguían inmediatamente a los versos respectivos. La identidad entre la terminación del verso y su eco se producía como en la rima ordinaria a contar desde la vocal de la sílaba acentuada, con marcada tendencia a incluir también la consonante inicial de la misma sílaba. Juan del Encina ofreció el primer ejemplo castellano de este género en una composición formada por cincuenta octosílabos con sus correspondientes ecos, *Canc. gral.* II, págs. 21-22:

Aunque yo triste me seco,
eco
retumba por mar y tierra;
yerra,
que a todo el mundo importuna;
una
es la causa sola de ello.

El citado ejemplo fue seguido por Lope de Rueda al final de la jornada segunda de su *Discordia y cuestión de amor*. En la composición de Lope de Rueda, la rima repetida por el eco es recogida de nuevo por un verso que forma la primera parte de un pareado contrapuesto, con lo cual se combinaban las circunstancias del eco y del perqué:

—Fortuna, ¿no me oyes, di?
—Di.
—¿Quién está detrás de mí
que mis palabras oyó.
—Yo.
—¿Quién, quién me respondió
con yo áspero y seco?
—Eco.²⁸

²⁸ Era conocida la repetición de la rima en la terminación del mismo verso, ilustrada por Rengifo con el soneto "Mucho a su magestad sagrada agrada", *Arte poética*, cap. LII. Encina reforzó el efecto del eco al presentarlo como parte separada de los versos inmediatos. La diferencia entre eco y rima encadenada no es bastante clara en M. Gauthier (Foulché-Delbosc), "De quelques jeux d'esprit: Le échos", en *RHi*, 1915, XXXV, 1-76. Lope de Rueda dio al eco aún mayor relieve haciéndole aparecer en el diálogo como repercusión de la voz. De este mismo modo lo usaron Jerónimo Bermúdez en un breve pasaje entre el Rey y el

136. GLOSA.—La boga de las glosas aumentó durante el siglo XVI. Como en el período anterior, se componían principalmente en coplas castellanas o reales, pero se hacían asimismo en simples redondillas o quintillas y en otras clases de estrofas. Entre los diversos textos glosados predominaba la canción cortesana de doce versos. Cada estrofa de la glosa terminaba incluyendo en forma de represa la porción correspondiente. Hicieron glosas sobre canciones cortesanas Encina, Castillejo, Boscán y Hurtado de Mendoza. La canción de «La bella malmaridada» fue objeto de numerosas glosas, entre cuyos autores se cuentan Hurtado de Mendoza, Gil Polo y Barahona de Soto. El *Canc. gral.* incluye, entre otras composiciones de esta especie, una glosa en cuartetos endecasílabos de los catorce versos de un soneto y otra en redondillas del *Pater noster de las mujeres*. Montemayor compuso la glosa más extensa de su tiempo dedicando 160 estrofas a las *Coplas* de Jorge Manrique, para lo cual se sirvió de una combinación de quintilla y copla de pie quebrado en que los tres últimos versos reproducen con represa el texto glosado, abbab:cdecde. Es menor que en el período anterior el número de composiciones en que las partes glosadas aparecen como apéndices sueltos a continuación de sus respectivas estrofas.²⁹ Castillejo fue el principal continuador de las glosas de motes en el mismo orden antiguo del verso del mote, la redondilla o quintilla de la glosa breve y la copla castellana o real de la glosa mayor.

Eco, *Nise laureada*, III, 3, y más tarde Baltasar del Alcázar en su conocido *Diálogo*, además de los varios coloquios en prosa con eco del *Cancionero* de Sebastián de Horozco.

²⁹ Una glosa del *Credo*, en redondillas, a cada una de las cuales sigue una frase de la oración en latín, y otra glosa del *Ave María*, en tercetos de arte mayor, ABB, con análoga disposición del texto glosado, se hallan en el *Canc. Ximénez de Urrea*, págs. 23 y 44. Se asemeja a la glosa de estribillos del llamado villancico de Santillana una composición del *Cancionero de Pedro del Pozo*, ed. por A. Rodríguez Moñino, Madrid, 1950, pág. 120, en la que las doncellas sorprendidas en la floresta por el caballero, mientras lavan sus ropas, cantan un dístico octosílabo después de cada estrofa.

METROS DIVERSOS

137. ALEJANDRINO.—Tras un destierro de casi dos siglos, el alejandrino reapareció en una canción del libro cuarto de la *Diana* de Gil Polo, 1564. Cada una de las siete estrofas de tal canción consta de una primera parte formada por cuatro alejandrinos a los cuales sigue un quinteto de tres heptasílabos y dos alejandrinos, ABBA:acCdD. Los alejandrinos y los heptasílabos corresponden uniformemente al tipo trocaico:

De flores matizadas se vista el verde prado,
retumbe el hueco bosque de voces deleitosas,
olor tengan más fino las coloradas rosas,
floridos ramos mueva el viento sosegado.

El río apresurado
sus aguas acreciente,
y pues tan libre queda la fatigada gente
del congojoso llanto
moved hermosas ninfas regocijado canto.

Ningún indicio sugiere el recuerdo de la cuaderna vía. Gil Polo presentó estos alejandrinos con el nombre de versos franceses. El mismo origen puede suponerse respecto al soneto alejandrino de Pedro Hurtado de Vera o de Faria en la comedia *Doleria*, 1572, y a los sonetos en ese mismo metro en loor del libro *Dos tratados*, del protestante español Cipriano de Valera, publicado en Londres, 1588.³⁰

138. ARTE MAYOR.—Durante la primera mitad del siglo XVI, el verso de arte mayor fue abundantemente cultivado en la lírica y en el teatro; decayó rápidamente en la segunda mitad al gene-

³⁰ Al adoptar la uniformidad del ritmo trocaico, acaso por sentido musical, Gil Polo dio a sus alejandrinos un carácter diferente del polirrítmico modelo francés. El soneto de la *Comedia Doleria* presenta una versificación vacilante en que al lado de siete alejandrinos regulares se mezclan dos endecasílabos, dos versos de 6-6, uno de 6-7 y otro de 5-7. La particularidad de los sonetos de los *Dos tratados* de Cipriano de Valera consiste en la disposición de sus rimas, AABB:AABB:CCD:EED.

ralizarse el endecasílabo. Comparado con el del período anterior, se distingue en general por una tendencia más marcada a la uniformidad del ritmo dactílico y de la medida de doce sílabas. Se observa asimismo mayor libertad para combinarlo en estrofas diferentes. En varios poemas de Juan del Encina y en las farsas y autos de Gil Vicente interviene bajo la forma de su antigua y conocida copla, ABBA:ACCA. Lo mismo sucede en la *Farsa del mundo real y moral*, de Hernán López de Yanguas. Castillejo empleó el arte mayor unas veces en esta clase de coplas y otras en estrofas de diez versos divididas en semiestrofas simétricas. Estas mismas décimas fueron también usadas por Hernando del Castillo y Alonso de Proaza. Quintetos de arte mayor se encuentran en el auto anónimo de *La paciencia de Job*. En la *Propalladia*, el referido metro se combina en simples pareados, en cuartetos encadenados, ABAB:BCBC:DCDD y en quintetos con el primer verso hexasílabo, aABAB. El mismo tipo de quintetos se encuentra en pasajes de la *Farsa del sordo*, atribuida a Lope de Rueda.³¹

En el *Canc. Pedro del Pozo*, 1547, figura con el nombre de pavana una poesía cuyas estrofas están formadas por un cuarteto de arte mayor al cual siguen dos hexasílabos y un endecasílabo monorrimos, ABAB:ccC. Juan Rodríguez Florián, en su comedia *Florinea*, 1554, intercaló otra pavana, que un personaje canta con acompañamiento de vihuela, cuyas estrofas coinciden con la anterior, aparte de terminar con un verso de nueve sílabas. La primera estrofa de la pavana del *Canc. Pedro del Pozo* es como sigue:

Tu rostro sereno y semblante gracioso
mi lengua ensalçalle, señora, no puede;
tu parecer tan lindo y hermoso
humano saber y sentidos excede;
y en esto siento
que está contento
por ser vos la señora del tormento.

³¹ En el arte mayor de Torres Naharro es casi uniforme el dodecasílabo dactílico; Ximénez de Urrea hacía intervenir con relativa frecuencia hemistiquios hexasílabos trocaicos y pentasílabos dactílicos; el tipo D-A, con pentasílabo en primer hemistiquio, es predominante en la letrilla humorística "¿Quién quiere un mozo galán discreto?" de Romancerillos de la Biblioteca Brancacciana, en *RHi*, 1925, LXV. 371

139. ENEASÍLABO.—Aunque al margen de la poesía culta, el enneasílabo tuvo amplio radio de acción en estribillos y letras de baile. La mayoría de los ejemplos se reparten entre los tipos dactílico y mixto del citado metro. Al dactílico, con acentos en segunda y quinta sílabas, corresponden algunos como «¿A quién contaré yo mis quejas», Salinas; «Marido, vendamos los bueyes», Valverde; «No quieren beber en el río», Valverde; «Señores de toda la tierra», Pinciano; «Abaja los ojos, casada, — no mates a quien te miraba», Juan Vázquez. El tipo mixto, acentuado, como es sabido, en tercera y quinta o en tercera y sexta, aparece en «Monumento de amores he», Garcí Sánchez de Badajoz; «Lindos ojos habéis, señora», Vázquez; «Este niño viene llorando», Santa Teresa; «Mi gallego, mira quién llama», Santa Teresa; «Vuestra soy, para vos nació», Santa Teresa; «En la huerta nasce la rosa», Gil Vicente; «Norabuena vengáis, abril», *Tonos castellanos*; «Arrullaba a la palomita», *Ibid.*; «La mujer que tal sueño sueña», *Romancero general*; «Zagaleja del ojo negro», *Ibid.*; «Vente a mí, zagaleja, vente», *Ibid.*, etc. Es menos frecuente el tipo trocaico, con acento en cuarta: «Vuestros amores he, señora», Juan del Encina; «Qué mal vecino es el amor», Castillejo; «Llorad, llorad y no os canséis», Eugenio de Salazar. La variante mixta *d*, con acentos en segunda y cuarta, dos sílabas en el tiempo marcado y cuatro en el siguiente, o óo óooo óo, acompaña al trocaico en un estribillo recogido por Hurtado de Mendoza: «Carillo, ¿quieres bien a Juana?» *Rivad.*, XXXII, 90.³²

140. HEPTASÍLABO.—Dentro de este período reapareció el heptasílabo como metro independiente, después de haber estado desterrado del campo literario durante más de dos siglos. Su resurgimiento no tuvo relación con el recuerdo del papel que antiguamente había desempeñado, aunque en realidad la manera de tal metro no se había borrado enteramente en la lírica tradicional, a juzgar por testimonios como los del *Canc. Upsala*, núm. 29, y *Cancionero Barbieri*, núm. 259. La presencia del heptasílabo se repetía frecuentemente en la seguidilla, y además había venido a reforzarse a causa de su representación en las estancias italianas, donde a veces se mostraba realzado casi con plena emancipación en

³² Una abundante colección de enneasílabos dispersos en canciones

poesías como el himno de Hurtado de Mendoza en loor del cardenal don Diego de Espinosa, cuyas estrofas constan de cinco heptasílabos y un solo endecasílabo, *abbacC*, *Rivad.*, XXXII, 98.

La nueva época del heptasílabo tuvo principio con la anacréontica de Gutierre de Cetina, anterior a 1554, fresco y gracioso romancillo sin modelo conocido entre las imitaciones italianas de este autor. Nota característica de su métrica es la principal intervención de los tipos dactílico y mixto del heptasílabo, a costa de la ordinaria superioridad del trocaico, cuya presencia queda aquí reducida en realidad a sólo tres versos, *Rivad.*, XXXII, 43:

De tus rubios cabellos,
Dórida ingrata mía,
hizo el Amor la cuerda
para el arco homicida.

—Ahora verás si burlas
de mi poder, — decía,
y tomando una flecha
a mí la dirigía.

Yo le dije: —Muchacho,
arco y arpón retira;
con esas nuevas armas
¿quién hay que te resista? ³³

En 1577 aparecieron cinco poesías en versos sueltos de este género, sin orden de estrofas, en los coros finales de los actos I, II y III de la tragedia *Nise lastimosa*, en la escena primera del acto V de la misma obra y en el coro final del acto III de *Nise laureada*, ambas de Jerónimo Bermúdez. El nombre de medias rimas con que el autor las calificó se refería probablemente a la brevedad del metro como hemistiquio del endecasílabo. La tercera y cuarta

³³ La frescura y originalidad de la pequeña anacréontica de Cetina, no relacionada directamente con ningún modelo conocido, fuera de su fuente clásica, han sido notadas por Alfred M. Withers, *The sources of the poetry of Gutierre de Cetina*, Filadelfia, 1923, pág. 17. Es de notar su prioridad respecto a la "chanson du vanneur de blé" de J. du Bellay, según M. Bataillon, "Avènement de la poésie heptasyllabique moderne en Espagne", en *Mélanges d'histoire littéraire de la Renaissance offerts à Henri Chamard*, París, 1951, págs. 311-325.

son propias endechas en que se llora la muerte de Nise y se evoca su memoria; las restantes ponderan la omnipotencia del amor, censuran la rebeldía filial o exaltan el castigo del delito, en relación con los temas de sus actos respectivos. El ritmo trocaico domina en todas ellas con representación aproximada de un 85 por 100 de sus versos. La extensión de cada una es de unos 60 heptasílabos. La del V acto de *Nise lastimosa* empieza de este modo:

¿Quién fuerza tanto un alma
que no tiene más vida
de la que se le pega
de unos hermosos ojos?
El punto de mi muerte
es el en que me veo
sin ti, señora mía. ³⁴

Hacia la misma fecha debió ser compuesta la oda en cuartetas de heptasílabos sueltos que Francisco de la Torre dejó entre sus imitaciones clásicas. Su tono de endecha amorosa es más blando y suave que el de las de Bermúdez y sus versos trocaicos, aunque dominantes, dejan mayor margen a las demás variedades rítmicas. En su tema y estilo desarrolla la línea de sensibilidad iniciada por la anacréontica de Gutierre de Cetina, cuya elaboración había de alcanzar especial refinamiento en las endechas de Lope y Villegas. Las dos primeras estrofas de las quince de que consta la oda de Francisco de la Torre son como sigue:

Dafnis, estas pasiones
de mi doliente espíritu
si no sufren consejo
¿cómo quieres regillas?
Con este amor solícito
vinieron juntamente
asegurados males
y sospechosos bienes. ³⁵

³⁴ En la *Nise lastimosa* Jerónimo Bermúdez siguió de cerca el modelo de la tragedia *Castro* de Antonio Ferreira; la métrica de la *Nise laureada*, más original y variada, muestra indicios particulares de influencia directa de las tragedias renacentistas italianas (Morley, *RFE*, 1925, XII, 1938).

³⁵ El heptasílabo sirve también de base al villancico de Pedro de Pa-

141. HEXASÍLABO.—Las serranillas, discors y lais en que se había practicado el hexasílabo desaparecieron antes del siglo XVI. Aumentó en cambio el ejercicio de este metro en los villancicos y romancillos. Un nuevo género que vino a reforzar la representación del hexasílabo fueron las endechas cultas en redondillas menores. Sirvió esta clase de endecha a Hurtado de Mendoza para expresar inquietudes y esperanzas en «Pensamiento mío — no me deis tal pena», y para encarecer un amor mal correspondido en «¿Quién entenderá — esto que aquí digo?» Francisco de la Torre siguió el mismo ejemplo en las diez endechas que componen el tercer libro de sus poesías, con excepción de la segunda, formada como simple romancillo. Otra endecha de esta especie se halla al final del romance 73 del *Romancero general*.

La composición rítmica predominante consiste en la mezcla en proporciones variables de las modalidades trocaica y dactílica. Algunos villancicos están compuestos exclusivamente en la segunda de estas modalidades: «Halcón que se atreve — con garza guerrera — peligros espera», Gil Vicente; «En esta montaña — de gran hermosura — tomemos holgura», Lucas Fernández; «Soy garridica — y vivo penada — por ser malcasada», Timoneda. El tipo trocaico, menos corriente y popular, se destaca como principal elemento en las endechas de Francisco de la Torre. Algunos romancillos cultos muestran esta misma inclinación, como se ve en el que empieza: «Celia de los ojos, — sola tú eres Celia, — que otras Celias son — Celias de la tierra», *Romancero general*, número 734.

El hexasílabo fluctuante, con mezcla de heptasílabos y pentasílabos, intercalados los primeros principalmente entre los versos impares y los segundos entre los pares, como se vio en la canción

dilla: «La sierra es alta — y áspera de subir», 1580. Las traducciones italianas de Francisco de la Torre se refieren a poesías de mediados del siglo XVI y la aprobación de su libro por Ercilla debió tener lugar entre 1579 y 1594, como indicó J. P. W. Crawford, «Francisco de la Torre y sus poesías», en *HMP*, II, 434. Un romance heptasílabo se encuentra en Romancillos de la Biblioteca Ambrosiana, *RHi*, 1919, XLV, 510-624, núm. 17, repetido más tarde en *Romancero general*, 1600, núm. 567: «¿Qué olas de congoxas — son estas que amenazan?» A igual fecha deben corresponder otros dos romances de este último repertorio, en heptasílabos casi exclusivamente trocaicos, como los del anterior: «¿Qué es esto, pensamiento, — quién te defiende y guarda?» núm. 732; «La tierra, el monte, el valle, — muestran alegre tiempo», núm. 774.

de *Los Comendadores*, se encuentra en el villancico «Aquel paxarillo — que vuela, madre», de los Romancerillos de la Biblioteca Ambrosiana, *RHi*, XLV, 510-629, núm. 49. Sebastián de Horozco empleó esta clase de verso en los villancicos «¿Cómo le llamaremos — al amor nuevo», y «Lo que demanda — el romero, madre», y asimismo en la canción de *La Niña de Gómez Arias*, cuyas coplas siguen las líneas del zéjel de igual modo que las de *Los Comendadores* y de la *Malmaridada*:

Señor Gómez Arias, — doleos de mí;
soy mochacha y niña — y nunca en tal me vi.

Señor Gómez Arias, — vos me trajistes
y en tierra de moros — vos me vendistes.
Yo no sé la causa — por qué lo hecistes,
que yo sin ventura — no os lo merecí.

142. PENTASÍLABO.—El más corto de los metros escogidos por la endecha fue el pentasílabo. Como elemento auxiliar, este metro había venido interviniendo con señalado relieve en los hemistiquios del arte mayor y en la composición de la seguidilla. Como verso independiente había aparecido en el período anterior en la canción sobre la muerte del sevillano Guillén Peraza. Castillejo se sirvió del pentasílabo en un villancico: «Alguna vez, — oh, pensamiento — serás contento»; los versos de su estribillo y estrofas se reparten entre las variedades dactílica y trocaica. El tipo dactílico figura uniformemente en la cancioncilla en tercetos asonantados, abc:dec:fcc, atribuida a Santa Teresa: «Nada te turbe, — nada te espante, — todo se pasa».

La ocasión en que el pentasílabo fue tratado con mayor desarrollo y más dentro de su puro valor rítmico fue en un coro de la tragedia de Jerónimo Bermúdez, *Nise laureada*, I, 2. Tal composición consta de 72 versos sueltos, en serie sucesiva, sin orden de estrofas. Todos los versos son llanos, con excepción de dos agudos; todos son dactílicos, sin más discrepancia que la de dos trocaicos. La mayoría llevan acentos prosódicos en las sílabas primera y cuarta, sobre las cuales recaen los apoyos rítmicos: «Rompe las nubes», «Abre los senos». Se acomodan a este mismo orden los que sólo muestran acento prosódico en la sílabo cuarta: «Contaminada — de la crueza». En realidad los dos trocaicos son igual-

mente asimilados al movimiento del conjunto. El coro, invocación a Lusitania contra los matadores de Nise, empieza con estos versos:

Oh, corazones
 más que de tigres.
 Oh, manos crudas
 más que de fieras.
 Cómo pudistes
 tan inocente,
 tan apurada
 sangre verter.

FORMAS TRADICIONALES

143. COSANTE.—La mayor parte de las poesías de esta especie correspondientes al presente período se hallan entre las canciones de Gil Vicente, como claro reflejo de tradición portuguesa. Se mantiene en la disposición de los metros la base del pareado, el movimiento de retroceso y avance con que los pareados se suceden y el estribillo que se repite después de cada pareja de versos. En los cosantes de Gil Vicente el tema que encabeza cada canción consta de dos, tres o cuatro versos, y el estribillo que sigue a cada pareado es repetición parcial o total del respectivo tema. Es de notar la ausencia en tales canciones de versos dactílicos semejantes a los que se encuentran en «Aquel árbol que mueve la hoja» y «Al alba venid, buen amigo», tan característicos de la lírica popular gallegoportuguesa. Sólo pertenece a este tipo el primer verso de la canción que empieza «En la huerta nace la rosa».

Al adoptar el octosílabo para sus cosantes, Gil Vicente obedeció probablemente a la influencia de la métrica castellana. Pudo ser efecto de las melodías tenidas presentes al componer estas poesías el hecho de que entre los octosílabos en que están compuestas apenas figure la variedad dactílica. En «Malhaya quien los envuelve — los mis amores» y «En la huerta nace la rosa», las modalidades que intervienen son la trocaica y la mixta. La que sigue se ajusta uniformemente al ritmo trocaico, aparte de la modificación que el encuentro de acentos produce en el verso inicial:

Del rosal vengo, mi madre,
 vengo del rosale.

A riberas de aquel vado
 viera estar rosal granado:
 vengo del rosale.

A riberas de aquel río
 viera estar rosal florido:
 vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,
 cogí rosas con suspiro:
 vengo del rosale.

Del rosal vengo, mi madre,
 vengo del rosale.

El modelo del cosante sirve de fondo a la canción, anterior a 1577, recogida por Reyes Mejía de la Cerda en su *Comedia de la Zarzuela*: «Pensóse el villano que me adormecía». Sus versos, representados como hexasílabos, consisten en realidad en pareados de dodecasílabos compuestos, con rimas complementarias en sus primeros hemistiquios. Los conceptos se traban y desarrollan de un pareado a otro en la forma propia de esta canción; falta, sin embargo, el característico elemento del estribillo. Otro eco del cosante se aprecia en el *Cantar del alma*, de San Juan de la Cruz: «Que bien sé yo la fonte que mana y corre — aunque es de noche». El parecido se funda en el tema inicial, en el pareado que forma cada estrofa y en el breve y repetido estribillo: «aunque es de noche». No se traban los pareados con el peculiar balanceo del cosante, pero produce en gran parte análogo efecto la reiteración de los conceptos de la fuente eterna, de la corriente caudalosa y del agua viva.³⁶

144. ZÉJEL.—Abundan los testimonios del cultivo de esta can-

³⁶ Cosante sin estribillo, pero con sello típico en el enlace de sus versos y en su inclinación dactílica es la canción «De los álamos vengo, madre», del *Libro de música* de Fuenllana, 1554. Semejante a la composición de «Pensóse el villano» es la de la envenenadora Moriana, «Moriana, Moriana, — ¿qué me diste en este vino?», citada por R. Menéndez Pidal en *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, 1928, pág. 20. La apariencia de cosante del *Cantar del alma* fue discutida por Dámaso Alonso, *La*

ción desde el principio al fin del presente período. Se encuentra con mayor frecuencia en la primera mitad del siglo. La forma tradicional, aa:bbba, reúne el mayor número de ejemplos desde los de Juan del Encina a los de Esteban de Zafra, 1595. En muchos casos el tema inicial constaba de tres versos, abb: «Los amores de la niña — que tan lindos ojos ha, — ay Dios ¿quién los habrá?» Gil Vicente. De ordinario, lo mismo en estos casos que en los de tema de dos versos, la parte que se repetía como estribillo después de cada copla se reducía a una fracción del elemento inicial. Se mantenía la costumbre de componer estas canciones no sólo en metro octosílabo, sino también en el de seis sílabas. En la canción de *La Niña de Gómez Arias*, aunque representada comúnmente en hexasílabos, los versos cuentan, según queda indicado, como hemistiquios del metro compuesto que sirve de base a la estrofa, AA:BBBA.

Santa Teresa compuso dos canciones de zéjel sobre el tema «Caminemos para el cielo, — monjas del Carmelo»; en una de ellas las mudanzas consisten en tres y a veces en cuatro versos consonantes o asonantes; en otra, esa misma parte de la estrofa se reduce a un pareado: «Vamos muy mortificadas, — humildes y despreciadas, — dejando el consuelo». Otro zéjel de la misma autora sobre el estribillo «Este niño viene llorando, — mírale, Gil, que te está llamando», presenta mudanzas de tres versos libremente rimados, bbb, cdc, eff. La referida variedad de zéjel con mudanzas de pareado, ccb, ddb, eeb, se registra también en el juego de la mariposa de la *Egloga nueva*, de Diego Durán, juego semejante al de Antonio de Velasco, mencionado en el período anterior. Gil Vicente adoptó el esquema pareado en la canción de *La sibila Cassandra*, que es al mismo tiempo una composición de tipo de cosante, en la que la rima de las coplas se reduce a la simple asonancia del verso de vuelta con el estribillo:

Muy graciosa es la doncella,
cómo es bella y hermosa.

Digas tú el marinero
que en las naves vivías,
si la nave o la vela o la estrella
es tan bella.³⁷

³⁷ Diego Durán, *Egloga nueva*, en *Sieben spanische dramatische Eklogen*, ed. por Eugen Kohler, Dresden, 1911, págs. 312-313. Sobre el

145. VILLANCICO.—En el siglo XVI, el villancico se convirtió en la forma más abundante de la canción lírica. Su cultivo se extendió, al contrario que el del zéjel y el de la canción trovadoresca. Se halla representado por numerosos ejemplos entre las poesías de Juan del Encina, Garcí Sánchez de Badajoz, Ximénez de Urrea, etc. Aparece con frecuencia en los repertorios poéticos de esta época. Gil Vicente y Timoneda lo introdujeron como elemento lírico en sus obras dramáticas. Montemayor y Gil Polo le hicieron figurar en sus novelas pastoriles. Se trata en muchos casos de villancicos compuestos sobre estribillos antiguos. Santa Teresa y Sebastián de Horozco, como antes habían hecho Fray Ambrosio Montesino y Juan Álvarez Gato, aprovecharon también estos estribillos tradicionales como temas de villancicos a lo divino.

Se mantuvo en lugar preferente la combinación octosílabo que ya se había destacado entre los poetas de la segunda mitad del siglo XV, formada por estribillo de tres versos, redondilla como mudanza y terminación con enlace, vuelta y represa del último verso del estribillo, abb:cdcc:cbb. Otras variedades, con ligeras modificaciones de este modelo, tenían asimismo su precedente en el siglo XV. A veces el segundo verso del estribillo era quebrado, abb. Podía también esta parte de la canción constar de dos versos o de cuatro. La porción repetida al final de cada copla, en lugar de limitarse a un solo verso comprendía a veces dos y en algunos casos abarcaba todo el estribillo. La redondilla de la mudanza, generalmente de rimas abrazadas, abba, solía ser en otros casos cruzada, abab, o simplemente asonantada, abcb.

mismo juego de «Toma, vivo te lo do», de Antonio de Velasco, se encuentra una canción de Navidad en zéjeles en el *Cancionero de Sebastián de Horozco*, Sevilla, 1874, pág. 130, además de otras poesías en forma de zéjeles ordinarios, en octosílabos y hexasílabos. Bajo el título de zarabanda se halla una poesía en coplas de zéjel, con el estribillo «Teniendo de vos tal prenda — no hay prenda que a mí prenda», en el *Romancero de la Biblioteca Brancacciana*, *RHi*, 1925, LXV, pág. 361. El *Romancero general* incluye un zéjel con el nombre de canción como desfecha de un romance, núm. 88; otro registrado con núm. 91 es llamado letrilla; los de «A Salamanca, el escolarillo», «Que no cogeré yo verbenas» y «Trébole, ay Jesús como huele», forman parte de una ensaladilla, núm. 721. Un zéjel con repeticiones de cosante es la composición «Dícenme que tengo amiga — y no lo sé, — por sabello moriré», del pliego suelto de «Cantares de diversas sonadas», de hacia 1520, incluido en el *Cancionero de galanes*, ed. por Margit Frenk Alatorre, Valencia, 1952.

Los metros usados fueron el octosílabo en primer término y con menos frecuencia el hexasílabo. En el estribillo intervenían además otras medidas, especialmente las de nueve y diez sílabas, como en los siguientes ejemplos de Santa Teresa: «Vuestra soy, para vos nací, — ¿qué pensáis hacer de mí?» «Mi gallego, mira quién llama. — Angeles son que ya viene el alba». Los villancicos de Santa Teresa se distinguen por la diversidad de sus combinaciones; en su conjunto de unos veinte apenas se encuentran más de tres que coincidan en la misma forma. Sus rasgos revelan tradición arcaica en la preferencia por los estribillos de cuatro versos, en la abundancia de la rima consonante y en la libertad con que se reduce o aumenta el número de versos de enlace entre la mudanza y la represa del estribillo.

Se empleaba igualmente el villancico en temas devotos y profanos. Entre estos últimos abundan los relativos a labriegos, pastores y zagalas en que se evoca el ganado, los prados, la sierra, el camino, la noche, la luna y el alba, además de la moza y de sus lindos ojos. Los villancicos de asunto religioso son en su mayor parte canciones de Navidad. Los de carácter cortesano, aunque de conceptos más complejos y elaborados, se sirven desde el punto de vista métrico de las mismas formas tradicionales.³⁸

146. LETRILLA.—Algunos villancicos vinieron a recoger el papel satírico del antiguo estribote. Seguían esta línea composiciones de tono áspero como la que empieza con el estribillo «A las tierras de Madrid — hemos de ir: — todos hemos de morir», Castillejo, *Rivad.* XXXII, 134. La nota burlesca que había de caracterizar este tipo de villancico bajo el nombre de letrilla se manifiesta en

³⁸ Las líneas del villancico se funden con las del cosante mediante la repetición y encadenamiento de los versos del estribillo entre los de la mudanza, como muestra el ejemplo "No tengo cabellos, madre, — no tengo bonico donayre", recogido por J. Romeu Figueras, *Anuario Musical*, 1950, V, núm. 35. Ejemplo de elaboración artificiosa es el *Dechado de colores*, formado por quince villancicos, abb:cddc:cbb, sobre quince colores distintos, con su correspondiente significación emblemática, en *Cancionerillos de la Biblioteca Ambrosiana*, en *RHi*, 1919, XLV, 510-624, núm. 96. Una reseña del villancico con somera referencia a sus precedentes y breve comentario de ejemplos de los siglos XV y XVI se halla en Sister Mary Paulina, *A Study of the villancico up to Lope de Vega*, Washington, D. C. 1940.

la composición de Hurtado de Mendoza que empieza con la siguiente estrofa, *Rivad.* XXXII, 100:

Ser vieja y arrebolarse,
no puede tragarse.

El ponerse el arrebol
y lo blanco y colorado
en un rostro endemoniado
con más arrugas que col,
y en las cejas alcohol
porque pueda devisarse:
no puede tragarse.

Varias composiciones del *Romancero general*, 1600, llevan el título de letrillas. Su semejanza no se funda tanto en su forma métrica como en su carácter satírico o burlesco. Una de ellas, en estrofas típicas de zéjel, corresponde propiamente a la tradición del estribote: «Regálame una picaña — porque la taña», núm. 91. Otras dos son villancicos octosílabos: «Vente a mí, torillo fosquillo, — toro fosco, vente a mí», 369; «Pasito, pasito, — no me cortéis; — cortado me habéis, cortado me habéis», 439. Otra es un villancico hexasílabo: «No lloréis, casada — de mi corazón, — que pues yo soy vuestro — yo lloraré por vos», 160. Dos son romancillos hexasílabos en los cuales se repiten los estribillos siguientes: «Fuego de Dios con el bien querer, — fuego de Dios con el querer bien», 440; «Lo que me quise, me quiso, me tengo, — a lo que me quise me tengo yo,» 729. En otras dos ocasiones el nombre de letrilla figura ante dos poesías de sentimiento grave; una es un romancillo hexasílabo con el estribillo «Rabia le dé, madre, — rabia que le mate», 371, y otra, un villancico octosílabo: «Blanda la mano, pensamiento vano, — blanda la mano», 407.³⁹

³⁹ Con la misma vaguedad que el de letrilla, el nombre de *letra* va asignado en el *Romancero general* a composiciones en redondillas, 86, 363; a una canción abba:cddc:abba, 133; a unos villancicos satíricos que podrían llamarse letrillas, 143, 150, 154; a unos romancillos hexasílabos, 363, 406, 613, y a una serie de quintillas, 487. También el nombre de romance, aparte de su propio uso, se aplica para designar una composición en redondillas, 124; una canción del tipo indicado, 472; una serie de quintillas, 485, y hasta una poesía en sextetos de heptasílabos y endecasílabos, aBaBcC, 585. Análoga imprecisión se observa en los nombres de endecha y canción.

147. ROMANCE.—En manos de los escritores del Renacimiento el romance depuró sus cualidades poéticas y su forma artística. Sobre su primitivo fondo épico, su campo se extendió a temas moriscos, pastoriles, caballerescos, históricos, religiosos, satíricos y villanescos, sin contar la variada multitud de los de carácter amoroso. El interés por los romances multiplicó la producción de estos poemas en la segunda mitad del siglo XVI. La imprenta los recogió en numerosas y abundantes colecciones a partir del *Cancionero de romances* publicado en Amberes poco antes de 1550.

En la versificación del romance la uniformidad de medida del octosílabo alcanzó definitiva fijeza. Continuó la pareja de versos en serie amorfa sin sujeción a ningún tipo de estrofa hasta los últimos años del siglo. La costumbre de la rima aconsonantada introducida por los poetas del tiempo de los Reyes Católicos se mantuvo durante gran parte de este período; fue practicada regularmente por Juan del Encina, Gil Vicente, Torres Naharro, Montemayor y Timoneda. Desde mediados de siglo se fue acentuando el criterio opuesto que consistía en adoptar como norma la asonancia. En el *Romancero general*, 1600, los romances con rima consonante se reducen a un escaso número de ejemplos aislados. En todo caso tal cambio no significaba la vuelta a la manera de los romances antiguos. La mezcla de asonancia y consonancia en la misma composición no se admitía con la libertad con que antes se había practicado. Era más limitado que en los romances antiguos y populares el empleo de la rima aguda. En suma el romance en cuartetas con estricta asonancia llana, según se componía a fines del siglo XVI, era resultado de la reelaboración con que la vieja forma métrica pasaba desde el renacimiento al Siglo de Oro.⁴⁰

A través de todo el presente período se ejerció la adición al romance de complementos líricos en forma de coplas intercaladas en el relato o situadas al final al estilo de las antiguas desfechas. Como ejemplo de la variedad de tales adiciones bastará indicar que en el *Romancero general* suelen consistir en redon-

⁴⁰ Entre los 803 números del *Romancero general*, 1600, apenas pasan de una docena los romances con asonancia aguda. Son aún más escasos los de rima aconsonantada. La cuarteta como unidad de composición no llegó a establecerse de propósito hasta Gabriel Lobo Lasso de la Vega, 1589, según puede verse en S. Griswold Morley, "Are the Spanish romances written in quatrains?", en *RR*, 1916, VII, 42-82.

dillas heptasílabas, 73, 364; en coplas castellanas, 49, 74, 778; en una canción abba: cddc: abba, 86; en coplas reales, 105; en cuartetos endecasílabos, 260; en un villancico hexasílabo, 270, 353, 643; en un romancillo hexasílabo, 357, 620; en octavas reales, 400, 617. El desarrollo del elemento complementario llegaba en algunos casos hasta el punto de hacer aparecer la parte del verdadero romance como simple introducción o como mero marco accesorio, según puede verse en los núms. 353, 400, 617, etc.

Más frecuentemente el referido complemento consistía en un breve estribillo que se intercalaba a intervalos regulares. Los estribillos más usados consistían en un pareado de heptasílabo y endecasílabo o de dos endecasílabos. A veces constaban de tetrasílabo y heptasílabo: «Sufre y calla — pues que fuiste la causa», *Romancero general*, 28; de dos octosílabos: «Que tocan al arma, Juana, — Juana, que tocan al arma», 163; de octosílabo y endecasílabo: «Dichoso el pastor que alcanza — tan regalado fin de su esperanza», 30; de eneasílabo y heptasílabo: «Que se nos va la Pascua, moças, — que se nos va la Pascua», 90; de eneasílabo y endecasílabo: «Ay, dulce pensamiento mío, — cuándo me llevarás donde te envío», 130. En ocasiones se reducían a un solo verso o bien formaban una redondilla. La rima del estribillo era en cada caso, con raras excepciones, la misma del romance respectivo. De ordinario el estribillo se repetía después de cada ocho versos; a veces después de cada cuatro, y en algún caso después de cada doce, núm. 114.

El romance hexasílabo, anticipado en la serranilla de la *Zarzuela*, en la canción de romería de «So ell encina» y en otros ejemplos del período anterior, empezó a elevar su representación en la poesía culta en el último tercio del siglo XVI. No se encuentra entre las poesías de Castillejo ni de Hurtado de Mendoza. Tampoco figura en el *Cancionero de romances*, Amberes. Se hace presente en varios números de los cancionerillos de la Biblioteca Ambrosiana, impresos desde 1589 a 1594, y suma más de treinta ejemplos en el *Romancero general*, 1600, donde al lado de la denominación común de romances reciben también los nombres de endechas, letras, letrillas y canciones. Son en su mayor parte líricos, de tema amoroso, unos pastoriles y otros cortesanos, con proporción relativamente abundante de los de carácter satírico o burlesco. Siguen las mismas normas de los romances octosílabos en lo que se refiere a la práctica de las cuartetas y de la asonancia

llana. En los pocos casos que llevan estribillo, éste suele consistir en dos versos de las mismas medida y rima que las del romance: «Mal haya quien fía — de gente que pasa», 85; «No me olvides, niña; — no me olvides, no», 158.

148. CUARTETA.—Muchas coplas de esta clase, no recogidas por los colectores de los cancioneros, debieron ser corrientes en el folklore del siglo XVI. La más divulgada y repetida fue sin duda la de la Bella Malmaridada, glosada, como queda dicho, por Juan del Encina, Castillejo, Hurtado de Mendoza, Barahona de Soto y muchos otros:

La bella malmaridada,
de las más lindas que vi,
si quieres tener amores,
linda, acuérdate de mí.

La parte de la mudanza en las estrofas del villancico «Qué sañosa está la niña», en la *Sibila Casandra*, de Gil Vicente, corresponde por su forma y estilo al tipo de la cuarteta popular:

En la sierra está la niña
su ganado a repastar,
hermosa como las flores,
sañosa como la mar.

Cuartetas sirven de tema a los villancicos de Santa Teresa que empiezan «Oh, pastores que veláis», y «Oh, qué bien tan sin segundo». Procedían de romances antiguos las cuartetas que aparecen al frente de dos glosas del *Romancero general*, núms. 390 y 394.

149. SEGUIDILLA.—Una poesía de los *Romancerillos de Pisa*, impresos en Valencia, 1594-1598, y reeditados en *RHi*, 1925, LXV, 160, consta de 33 seguidillas escritas en dos líneas cada una, pág. 214. A primera vista tal composición puede parecer una poesía en pareados de versos compuestos asonantados. En realidad cada pareado es una seguidilla independiente. Es probable que no correspondan al mismo autor y que fueran recogidas de la lírica cantada. La primera de la serie es como sigue:

El sol y la luna quedan ñublados
quando alça mi niña sus ojos claros.

Da viva idea esta colección de la flexibilidad métrica de la seguidilla, ya advertida desde sus primeros ejemplos. La medida de los versos simples, que aquí figuran con apariencia de hemistiquios, oscila entre seis y siete sílabas en los correspondientes a los lugares impares y entre cinco y seis sílabas en los pares. La combinación más frecuente es 6-5-7-5; otras que reúnen también varios ejemplos son 6-5-6-5, 7-5-7-5 y 7-5-6-5. Las combinaciones 7-5-6-6 y 6-7-7-5 sólo figuran como casos individuales. Seis coplas aparecen formadas por simples hexasílabos, 6-6-6-6. Otras seguidillas, usadas como temas de villancicos entre las poesías de Timoneda, Horozco y otros autores, confirman las variedades indicadas.⁴¹

150. BAILE.—Las letras de baile daban empleo preferente a los metros dactílicos. Se ha visto la antigua representación de los de nueve y diez sílabas en los cosantes. Del de arte mayor se hacía uso, como queda advertido, en la composición de las pavanas. El eneasílabo dactílico y mixto formaba parte de los estribillos de muchos villancicos. Algunas letras desarrollaron más extensamente el cultivo de este metro, combinándolo de ordinario con los de diez y doce sílabas. Corresponden a este tipo de composiciones la canción «Arrojóme las naranjicas — con las ramás del blanco azañar» y «Ventecico murmurador — que lo gozas y andas todo», de *Tonos castellanos*, siglo XVI.⁴² La mezcla de los metros indicados ofrece un ejemplo característico en la siguiente letra con se-

⁴¹ A las seguidillas del siglo XVI citadas por F. Hanssen añade Henríquez Ureña las de varios otros autores del mismo tiempo, especialmente las reunidas por Juan Vázquez en sus *Villancicos*, 1551, y por Miguel de Fuenllana en su *Orfénica Lira*, 1554 (*Versificación*, 155-156). Sus caracteres métricos coinciden con los de la indicada colección de los *Romancerillos de Pisa*.

⁴² En la copla de «Arrojóme las naranjicas» la medida de los cuatro versos es 9-10-9-9; en «Ventecico murmurador», 9-8-10-9. Otros ejemplos de *Tonos castellanos*, en Gallardo, *Ensayo*, I, 1194-1203: «Cuando taño y repico al alba — no repico ni taño al albor», 9-10-8-9; «Al ladrón, al ladrón, señores, — tengan aqueise ladrón», 9-8-10-9; «Bailad en la fiesta, zagalas, — que la gaita os hace el son», 9-8-9-9; «Daba el sol en los álamos, madre, — y a su sombra me recosté», 10-9-9-8.

mejanza de cosante, incluida en una ensaladilla del *Romancero general*, núm. 790:

Zagaleja del ojo rasgado,
vente a mí que no soy toro bravo.

Vente a mí, zagaleja, vente,
que adoro las damas y mato la gente.

Zagaleja del ojo negro,
vente a mí que te adoro y quiero.

Dejaré que me tomes el cuerno
y me llesves si quieres al prado:

Vente a mí que no soy toro bravo.

En otra ensaladilla del citado *Romancero*, núm. 670, una de sus canciones, también con semejanza de cosante, consta de versos con hemistiquios 6-5, 7-5, como los de seguidilla. La repetición de conceptos, que entrelaza los dos pareados, y la represa del segundo verso al final de la canción dan al conjunto unidad propia, distinta de la simple suma de dos seguidillas:

Aquel pajecico de aquel plumaje
aguilica sería quien lo alcançase.

Aquel pajecico de los airones
que volando lleva los corazones:

Aguilica sería quien lo alcançase.

ACCIDENTES DEL VERSO

151. AMETRÍA.—Se hizo más clara y definida que en el período anterior la línea de separación entre la regularidad de la versificación culta y la libertad métrica de determinadas formas tradicionales como los cosantes, los estribillos y las seguidillas. Gil Vicente, por ejemplo, al lado de la medida normal de los versos en los diálogos de sus farsas, practicó la ametría en varias de sus

canciones. Castillejo mezcló versos de 5, 7 y 8 sílabas en el villancico «Aquí no hay — sino ver y desear». La canción con que terminan *Los Menemnos*, de Timoneda, consta de versos de 9, 5, 10 y 4 sílabas:

Enhorabuena vengáis vos,
hermano mío,
pues a pesares hoy entre nos
dais desvío.

La más importante manifestación del verso exento de medida normal en la poesía de este tiempo consiste en las composiciones registradas con los números 58 y 59 del *Cancionero de Evora*, publicado por Eugene Hardung, Lisboa, 1876. Las dos composiciones, de asunto místico y del mismo tono y estilo, están compuestas en tercetos monorrimos de versos fluctuantes, entre 9 y 12 sílabas. Suman entre ambas 23 tercetos, cuya forma de rima, AAA:BBB:CCC, de una parte evoca el recuerdo de la mudanza del zéjel, de los trísticos de la *Doctrina cristiana* de Pedro de Veragüe y de las trinadas devotas de Fernán Pérez de Guzmán, y de otra parte aparece como precedente de las innovaciones modernistas.

Entre sus versos figuran dodecasílabos compuestos de tipo trocaico: «Hacen de mis ojos fuentes perenales», 58,4; dodecasílabos dactílicos: «Cubríme de rosas, cercáme de flores», 59,5; dodecasílabos de arte mayor: «Espero de ver los bienes del Señor», 58,10; dodecasílabo de seguidilla: «Lloro mi mal presente y el bien pasado», 58,3; dodecasílabo ternario: «Azucena de los valles olorosa», 59,4; endecasílabos: «Dichosa el alma que por ti suspira», 58,7; decasílabo: «Oh, flor del campo, dulce y hermosa», 59,4; eneasílabo: «Los tus hermosos tabernáculos», 58,11. Al lado de estos tipos fácilmente identificables, se hallan versos de ritmo menos claro: «Perdido tras los ganados desta sierra», 59,2; «Nel día del placer de su coraçon», 59,7.

El lenguaje literario y el refinamiento lírico de las referidas poesías revelan la mano de un autor que de habérselo propuesto hubiera podido servirse de cualquier metro normal y corriente. Ningún indicio en la colección de que forman parte puede hacer suponer que la desigualdad de los versos se produjera por errores de copia. Basta la lectura espontánea, sin preocupación de uniformidad métrica, para advertir la disposición de los tiempos mar-

cados e intervalos rítmicos que determinan el compás de tal variedad de versos. La poesía 58 principia de este modo:

Aunque me veáis en tierra ajena,
allá en el cielo tengo una prenda;
no la olvidaré hasta que muera.

Extranjero soy, no lo puedo negar,
mas de mis amores haré un mar;
por ellos a mi tierra iré aportar.

152. POLIMETRÍA.—Son numerosos los testimonios del empleo de estrofas distintas en la misma poesía, contra la ordinaria norma de mantener uniformemente el tipo establecido al principio de cada caso. Una canción de la *Diana* de Montemayor (Menéndez y Pelayo, *Origs. de la nov.* II, 329-330), está formada por tercetos endecasílabos cuya rima continúa en varias liras enlazadas entre sí y seguidas a su vez por octavas con las cuales se enlazan otros tercetos finales. De manera semejante, la canción de Berardo, en la *Diana* de Gil Polo, muestra en primer lugar tercetos endecasílabos esdrújulos, a los cuales siguen tercetos llanos, liras y octavas reales. Hasta once combinaciones diferentes de estrofas octosílabas se registran en las *Lecciones de Job*, de Garcí Sánchez de Badajoz, *Canc. Siglo XV*, núm. 1045.

Producto peculiar de la inclinación polimétrica fueron las composiciones llamadas *ensaladillas*. Las cinco poesías de esta especie recogidas en el *Romancero general* tienen por base un relato, en romance, redondillas o coplas castellanas, en el cual se intercala de vez en cuando alguna canción. Las que llevan los números 488 y 655 son en realidad simples romances adicionados con dos complementos en redondillas y villancicos; en el 670, el relato en redondillas incluye una letrilla octosílabo, unas coplas de danza y una letrilla hexasílabo; la narración en el núm. 721 está en coplas castellanas y los elementos intercalados son cuatro villancicos; el número 790 es una serie de romances que alternan con villancicos y canciones. Finalmente, la ensaladilla dada como ejemplo por Rengifo dejó de ser un romance con interpolaciones para aparecer como simple yuxtaposición de una serie de canciones sin relato coordinativo.⁴³

⁴³ El punto de partida de la ensaladilla parece haber sido el romance con desfecha. Carece de base la semejanza que se le ha atribuido con el

En las obras dramáticas, la polimetría contaba con precedentes antiguos. Juan del Encina, Lucas Fernández, Timoneda y Lope de Rueda interrumpieron esta tradición al adoptar, bajo el ejemplo del teatro italiano, la estrofa única y uniforme en la composición de cada obra. La aplicación de estrofas distintas fue reanudada por Gil Vicente y desarrollada principalmente en la segunda parte de este período. Basta mencionar la *Comedia Jacobina*, de Damián de Vargas, *Rivad.* XXXV, 509, compuesta en endecasílabos esdrújulos sueltos, tercetos ordinarios, redondillas, octavas reales, liras, sonetos, villancicos y endecasílabos sueltos no esdrújulos, y la tragedia *Nise laureada*, de Jerónimo Bermúdez, en endecasílabos sueltos, sonetos, sextetos abAbaA, octava real, pentasílabos sueltos, sextetos abCdeF, tercetos, liras, sáficos y adónicos, heptasílabos sueltos y estrofas abcD.⁴⁴

153. COMPLEMENTOS RÍTMICOS.—Resultado de la adopción del verso italiano fue un considerable acopio de nuevas experiencias métricas. La extensión del endecasílabo ofrece mayor campo que la del octosílabo para combinaciones y efectos verbales. Garcilaso debió percibir desde el primer instante las posibilidades artísticas a que se prestaba el manejo de aquel nuevo instrumento. Las notas siguientes son una simple muestra de las observaciones que en este sentido podrían recogerse en una lectura atenta de las poesías de Garcilaso y de algunos de sus continuadores.

Efecto repetido de armonía vocálica es el que ofrecen en la égloga tercera de Garcilaso algunas combinaciones de vocales destacadas por los apoyos rítmicos: a-i-a, «El osado marido que bajaba», 138; «Estaba los colmillos aguzando», 174; «Lloraban una ninfa delicada», 226; i-a-i, «Indigna de llegar a tus oídos»,

discor y con la *fatrasie* francesa. Barbieri aplicó inadecuadamente el nombre de ensalada a una canción, núm. 43, cantada simultáneamente a seis voces con seis letras distintas. El mismo Barbieri advirtió que no recordaba haber visto ninguna otra canción de esa especie. Sobre otras supuestas semejanzas en relación con las ensaladillas, véase Le Gentil, *Les formes*, 192.

⁴⁴ Una extensa información en que aparecen las diferencias de estrofas usadas en el teatro entre las obras anteriores a 1530, las comprendidas entre 1530 y 1575 y las posteriores a esta última fecha se halla en S. Griswold Morley, "Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega," en *HMP*, I, 505-531.

44; «La vengativa mano de Cupido», 150; «Mas a la fin los brazos le crecían», 161.

Adquiere notorio relieve la correspondencia que muchos versos ofrecen entre las parejas de vocales que ocupan sus tiempos marcados: «Que hizo de Apolo consumirse en lloro», 151; «Tornaba con su sangre coloradas», 184; «Amada en el Amado transformada», San Juan de la Cruz; «El corriente que nace de esta fuente», San Juan de la Cruz; «Y el Santo de Israel abrió su mano», Herrera; «Despedazada con aguda lanza», Herrera.

De vez en cuando la repercusión de los tiempos marcados se extiende a alguna otra de las cláusulas del verso: «Gozar quiero del bien que debo al cielo», Fray Luis de León; «Y precia la bajeza de la tierra», Fray Luis de León; «Y aquellas en la guerra gentes fieras», Herrera; «Perezca en bravas llamas abrasada», Herrera.

No puede parecer casual el que Garcilaso, al describir la serenidad de la hora y la transparencia de la luz en el momento que las ninfas de su égloga tercera iban a sumergirse en el Tajo, insistiera en las claras rimas en *á-a* a través de dos octavas, versos 265-279, contra el uso normal en tales estrofas de consonancias diferentes y alternas, y repitiera esa misma vocal *a* en varios apoyos rítmicos dentro de los versos:

Los rayos ya del sol se trastornaban,
 escondiendo su luz, al mundo cara,
 tras altos montes, y a la luna daban
 lugar para mostrar su blanca cara;
 los peces a menudo ya saltaban,
 con la cola azotando el agua clara,
 cuando las ninfas, su labor dejando,
 hacia el agua se fueron paseando.

Independientemente de su efecto acústico, la disposición concordante de los vocablos a base de su calidad gramatical o semántica suma ocasionalmente su propia armonía al conjunto rítmico del verso, en unos casos por correlación directa: «Testigos limpios de ánimo inocente», Garcilaso; «Corto descanso de una amarga vida», Francisco de la Torre; en otros, por correlación inversa: «Cestillos blancos de purpúreas rosas», Garcilaso; «Ave nocturna de agorero canto», Francisco de la Torre; en otros, por

contraposición o antítesis: «Y claras luces de las sombras vanas», Garcilaso; «Muere mi vida y vive mi cuidado», Francisco de la Torre. En la estructura sintáctica del endecasílabo se destaca la división trimembre: «De guerras y peligros y destierro», Garcilaso; «Lo que es, lo que será, lo que ha pasado», Fray Luis de León; «Cierto mal, bien incierto, ausencia fiera», Francisco de la Torre.

154. RESUMEN.—Durante el primer tercio del presente período, continuaron usándose las coplas de arte mayor y las octosílabas coplas reales, castellanas, mixtas y de pie quebrado. De estas mismas formas hicieron uso en sus obras dramáticas Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente. Aumentó la boga de las glosas, especialmente de las dedicadas a canciones y romances. Se extendió asimismo la costumbre de terminar los romances con alguna canción, zéjel o villacínco, a manera de desfecha. Se hizo corriente en el cultivo de los romances componerlos con rima aconsonantada.

En la segunda etapa, se produjo la introducción del endecasílabo italiano con las varias combinaciones de sus sonetos, estancias, octavas, tercetos, etc. Decayó rápidamente el verso de arte mayor. Fueron perdiendo también popularidad las coplas reales y castellanas y se sostuvieron las mixtas, al paso que aumentaban las redondillas y quintillas emancipadas. La quintilla con verso inicial quebrado fue la estrofa más usada por Castillejo. Se multiplicaron las glosas en coplas castellanas y reales sobre canciones, romances, cuartetos y oraciones. La novela pastoril intercaló en sus relatos estrofas octosílabas y endecasílabas. El teatro dio preferencia a las estrofas octosílabas enlazadas de seis y siete versos. Los romances prescindieron de la consonancia y recuperaron la rima asonante.

En la etapa final, el endecasílabo se elevó definitivamente al primer rango con los ejemplos de Herrera y Fray Luis de León. Entre las nuevas estrofas consiguió especial adhesión la lira de Garcilaso. La imitación clásica aclimató la estrofa sáfico-adónica y a su lado la modificación o réplica del bachiller Francisco de la Torre. Penetraron en la composición de las obras dramáticas las estrofas endecasílabas, alternando principalmente con la quintilla. Las tragedias renacentistas inspiradas en modelos clásicos e italianos cultivaron extensamente el endecasílabo suelto. El casi

olvidado heptasílabo inició su nueva actuación con la anacreónica de Gutierre de Cetina, las endechas de Jerónimo Bermúdez y Francisco de la Torre y varios romancillos anónimos. Avanzó la glosa en la delimitación de sus rasgos, tendiendo preferentemente a usar la redondilla como tema y a incluir cada uno de los versos de ésta en las cuatro estrofas de la composición.

Después de los cosantes de Gil Vicente, el recuerdo de esta canción se ve reflejado con más o menos fidelidad en varias ocasiones. Se mantuvo viva la tradición del zéjel desde Juan del Encina al *Romancero general*. El villancico fue abundantemente cultivado como canción independiente y como complemento lírico en los romances, novelas y teatro. Se multiplicaron los ejemplos de la seguidilla fluctuante. Las letras de danzas desarrollaron con preferencia las coplas dactílicas en versos de nueve y diez sílabas. Con nueva elaboración artística, el romance, a la terminación de este período, se componía como serie de cuartetos con asonancia llana y era frecuentemente acompañado por alguna canción, villancico o endecha final o por algún breve estribillo intercalado en el relato. El romancillo hexasílabo siguió el ejemplo del octosílabo en lo que se refiere a la composición en cuartetos y a la intercalación de estribillos.

La sustitución del arte mayor por el endecasílabo representó un importante triunfo de la métrica silábica. Continuó ejerciéndose la mezcla de versos desiguales o fluctuantes en los estribillos, seguidillas y letras bailables, y con mayor margen de oscilación en casos particulares como el representado por los tercetos monorrimos del *Canc. de Evora*. De la misma manera, frente a la uniformidad estrófica de las canciones en estancias, de las églogas en estancias u octavas, de las epístolas y elegías en tercetos y de las composiciones octosílabas en coplas reales, mixtas, redondillas, quintillas o sextillas, la inclinación polimétrica desarrolló sus preferencias en las ensaladillas y en el teatro.

Parte principal del esfuerzo de los poetas de este tiempo recayó sobre la reelaboración del ritmo. El endecasílabo italiano no fue introducido sin cierta modificación de sus condiciones internas. Sus modalidades dactílicas, acentuada en 4-7-10, halló desde el primer momento acogida poco favorable. A la variedad sáfica se le dio menor representación que la que ofrecía ordinariamente en los textos tenidos por modelo. Se elevó en cambio de manera considerable el papel de la forma heroica o trocaica. En suma, los

elementos polirrítmicos del endecasílabo fueron sometidos a una igualación proporcional semejante a la que se había venido produciendo en la evolución del octosílabo contra el predominio que la poesía culta había concedido a la forma trocaica de este metro.

Las composiciones hexasílabas de tono popular se inclinaron principalmente a la variedad dactílica, mientras que las de carácter culto favorecieron el tipo trocaico. Respondiendo a estas mismas tendencias, las letras de baile contribuyeron a destacar los metros dactílicos en tanto que el heptasílabo, reaparecido en endechas y romances cultos, y el alejandrino, accidentalmente resucitado por Gil Polo, observaron uniformemente la modalidad trocaica. Puede decirse que, así en la construcción de los versos antiguos como en la de los modernos, prevalecieron en el fondo las corrientes características de la propia tradición, a pesar de la fuerte influencia italiana, incorporada definitivamente desde este tiempo a la historia de la métrica española.

SIGLO DE ORO

155. CONSOLIDACIÓN.—Desde fines del siglo XVI resurgió vivamente el interés respecto a la historia, cualidades y técnica del verso con el *Discurso* de Argote de Molina, las *Anotaciones* de Herrera y los tratados de Sánchez de Lima, Rengifo y Pinciano. A la acumulación de materiales antiguos y modernos del período anterior, siguió el propósito de definir y regularizar tan abundantes invenciones. Las ideas sobre acentos, rimas, metros y estrofas seguían recibiendo principalmente de Italia. Cascales y Correas penetraron con perspicacia en el mecanismo de estas formas; Caramuel las explicó con comentario exuberante. La atención de los mismos poetas sobre estas cuestiones quedó reflejada en el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes y en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega.¹

Parte principal en el cultivo del verso durante el Siglo de Oro correspondió al teatro. No existió una métrica especial para las obras dramáticas; se utilizaron en la escena las mismas formas usadas en la poesía corriente. Sirvió sin embargo el estímulo de la declamación pública para desarrollar los recursos artísticos del verso y para compenetrar sus efectos con las circunstancias y accidentes del espectáculo, haciendo que los cambios de metros y estrofas desempeñaran un papel complementario en la composición de escenas y personajes y en la variedad y armonía de la obra. Divulgadas por las representaciones teatrales, las formas de la métrica literaria se hicieron familiares en todos los dominios de la lengua.²

¹ Información de conjunto sobre las doctrinas relativas a esta materia desde Nebrija a Caramuel se encuentra en E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, 1949.

² El estudio de las estrofas usadas en las obras de teatro es recurso básico en la discusión de problemas de cronología y autenticidad, como muestran los trabajos de S. Griswold Morley, "The use of verseforms

Los versos principales venían trabajados por largas experiencias; sus líneas se distinguían con precisión y claridad; correspondió a los poetas de este tiempo la depuración y refinamiento de tales cualidades. Era necesario al mismo tiempo fijar los rasgos propios de otros versos menos elaborados. Algunas estrofas octosílabas que desde hacía varios años venían decayendo de su antigua popularidad tenían que ser sustituidas. Quedaban varios puntos por resolver en la selección y adaptación de las nuevas estrofas endecasílabas. Tales circunstancias representaban en líneas generales la situación de la métrica al entrar en un período en que el cultivo del verso había de alcanzar su máxima exaltación.³

ENDECASÍLABO

156. SONETO.—Fue el soneto la composición preferida entre las estrofas endecasílabas del Siglo de Oro. Los sonetos correspondientes a este período constituyen una inmensa producción poética. Sólo los de Lope pasan de 1500. En los cuartetos se mantuvo estrictamente la disposición ABBA:ABBA. Las combinaciones más usadas en los tercetos fueron en orden de frecuencia CDC:DCE, CDE:CDE, CDE:DCE, CDC:EDE, CDE:DEC, CDC: CDC, CDE:EDC. La mayor parte de los poetas emplearon varias de estas combinaciones. Cervantes parece haber usado solamente la segunda, preferida por Garcilaso y Herrera. Góngora se sirvió tam-

(strophes) by Tirso de Molina", en *BHi*, 1905, VII, 387-408, y 1914, XVI, 177-208, y "Studies in Spanish dramatic versification of the Siglo de Oro: Alarcón and Moreto", en *University of California Publications in Modern Philology*, 1918, VII, 131-173; S. Griswold Morley y C. Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, Nueva York, 1940; Harry W. Hilborn, *A Chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, 1938; C. Bruerton, "The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro", en *HR*, 1944, XII, 89-151; Jack H. Parker, "The Chronology of the plays of Juan Pérez de Montalbán," en *PMLA*, 1952, LXVII, 186-210.

³ Se hace referencia principalmente a los siguientes autores: Baltasar del Alcázar, 1530-1606; Miguel de Cervantes, 1547-1616; Juan de la Cueva, 1550-1609; Vicente Espinel, 1551-1624; Luis de Góngora, 1561-1627; Lope de Vega, 1562-1635; Rodrigo Caro, 1573-1647; Francisco de Quevedo, 1580-1645; Francisco de Rioja, 1583-1659; Esteban Manuel de Villegas, 1589-1660; Pedro Calderón de la Barca, 1600-1681; Francisco de Trillo y Figueroa, 1615-1680; Sor Juana Inés de la Cruz, 1651-1691.

bién principalmente de esta misma forma. Lope siguió análogo ejemplo hasta principios del siglo XVII, pero desde esa fecha en adelante dio superioridad al primer tipo, CDC:DCE, el cual pasó igualmente al lugar predominante entre los sonetos de Quevedo, Villamediana y Calderón.⁴

Considerado en sí mismo como un breve poema, el soneto no era empleado en serie a la manera de la estancia, la octava o las demás estrofas. Dentro de la comedia se le concedía de ordinario un intervalo independiente. Lope advirtió este carácter en su *Arte nuevo*, indicando que «el soneto está bien en los que aguardan». Se escribieron, sin embargo, sonetos dialogados, a la manera del de Babiaca y Rocinante, de Cervantes. El mismo Cervantes introdujo en su comedia *La entretenida* un soneto cuya recitación se interrumpe después de cada terceto y cuarteto para dar lugar a una redondilla dicha por otro personaje. Entre las formas especiales de sonetos de ingenio, en realidad poco frecuentes, con rimas agudas, esdrújulas, enlazadas o repetidas en forma de eco, o con algún otro género de artificio, la variedad que ofrece mayor número de ejemplos es la de los sonetos con estrambote o apéndice añadido después de los catorce versos regulares.⁵

157. ESTANCIA.—Alcanzó la estancia su apogeo en canciones, églogas y comedias. Sus rasgos se mantuvieron fieles a la tradición italiana. Se cultivaron igualmente las variedades extensas y graves, recargadas de endecasílabos, y las combinaciones breves y ligeras,

⁴ De interés métrico y literario es el estudio de Otto Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Halle, 1936. La diversidad de combinaciones de los tercetos ha sido tratada por Dorothy Clotelle Clarke, "Tiercet rimes of the Golden Age Sonnet", en *HR*, 1936, IV, 378-383. El trabajo de Orestes Fratoni, *Ensayo para una historia del soneto en Góngora*, Buenos Aires, 1948, no se refiere a la forma métrica, sino a la composición ideológica. Sobre "el soneto del soneto", en ejemplos anteriores y posteriores al de *A Violante*, de Lope, dio información M. Menéndez y Pelayo en *Obras de Lope de Vega*, IX, págs. CXIII-CXV.

⁵ No se encuentran entre los autores examinados las variedades de sonetos doblados, terciados, continuos y retrógrados hechos notar bajo influencia italiana por Rengifo, *Arte poética*, caps. XLIII-LII. Numerosos sonetos con rimas dobladas en forma de eco fueron reunidos por M. Gauthier, "De quelques jeux d'esprit: Les échos", en *RHi*, 1915, XXXV, 27-43. Sobre el soneto con estrambote en la literatura española publicó varios artículos E. Buceta en *RHi*, 1928, LXXII, 460-474; 1929, LXXV, 583-595, y *RFE*, 1931, XVIII, 239-251, y 1934, XXI, 361-376.

más inclinadas a aumentar la intervención de los versos de siete sílabas. En la oda de Rodrigo Caro a las ruinas de Itálica, la estancia, de diecisiete versos, sólo contiene tres heptasílabos situados en el lugar de transición entre las dos partes de la estrofa. Un solo heptasílabo en análoga disposición figura en las largas estancias de la canción de Góngora sobre la conquista de Larache. La ligera estancia de la canción quinta de Herrera, abCabC:cdeeDff, fue repetida por Lope en numerosas comedias, aplicándola generalmente a monólogos líricos. Entre formas ligeras y graves se han registrado en las obras dramáticas de Lope hasta 13 distintos tipos de estancia. Tirso y Moreto se sirvieron menos que Lope de esta forma métrica. No la utilizó Alarcón.⁶

158. SILVA.—Se dio el nombre de silva a la composición formada por endecasílabos solos o combinados con heptasílabos, sin sujeción a orden alguno de rimas ni estrofas. Era meramente accidental el hecho de que algunos versos dentro del conjunto ofrecieran forma de pareados, tercetos, cuartetos, etc. En algunos casos la correspondencia de los versos con los periodos sintácticos de cierta extensión presenta la apariencia de una serie de estancias distintas entre sí. Más corrientemente la trabada forma de la composición borra toda idea de división estrófica. Los versos podían estar rimados en su totalidad o bien algunos de ellos, en mayor o menor número, podían quedar sueltos. Como en el caso de la composición en estancias, se distinguen dos tipos de silvas, uno de carácter grave y lento en endecasílabos solos o preponderantes y otro de movimiento más vivo con considerable proporción de heptasílabos. El nombre especial de *silva de consonantes* se aplicaba a meros conjuntos de pareados o tercetos que conviene clasificar en correspondencia con sus respectivas estrofas.

La silva tenía también precedentes en Italia donde se habían dado ejemplos característicos en endecasílabos y heptasílabos libremente rimados con alguno suelto y sin orden de estrofas, como

⁶ Ejemplo de estancia larga y recargada, con 18 versos en el siguiente orden, ABCABC:CdDEEFgGHhI, es la de la anónima epístola peruana *De Amarilis a Berardo*; se halla en C. Oyuela, *Ant.* I, 35 y sigs. El citado esquema de la canción V de Herrera, sobre el modelo de la canción XI de Petrarca, se halla en 16 comedias de Lope, según Morley y Bruerton, *Chronology*, 100.

muestra la composición sobre los artistas florentinos de Anton Francesco Grazzini (Il Lasca), 1503-1584.⁷ Desde 1588, Lope practicó la intercalación de pareados en los pasajes de sus comedias en endecasílabos y heptasílabos sueltos (Morley y Bruerton, *Chronology*, 95-97). De la silva de endecasílabos solos se encuentran ejemplos desde la comedia *Don Juan de Austria en Flandes*, atribuida a Lope y a Alonso Remón y representada en 1604 (Morley y Bruerton, *Chronology*, 307). La silva ordinaria de endecasílabos y heptasílabos fue empleada por Góngora en las *Soledades*, de la primera de las cuales se sabe que estaba compuesta en 1613.

En la agrupación de los versos de las *Soledades*, aunque ajena a moldes regulares, se ve aún reflejada la idea de la estancia. El mismo efecto se advierte en la silva de Rodrigo Caro sobre la villa de Carmona. Ejemplos de silva densa y grave, libre de toda disciplina estrófica, son la poesía de Góngora con ocasión de la falsa nueva de la muerte del Conde de Lemos y la de Quevedo *Al sueño*. Lope se sirvió de este mismo tipo de silva en el énfasis burlesco de la *Gatomaquia*. La renovación barroca encontró instrumento propicio en la libertad de la silva. A fines del siglo XVII esta forma métrica fue divulgada en Italia por Alessandro Guidi, 1650-1712. En las estancias libres de las silvas de Guidi se refleja la versificación de las *Soledades* con rasgos distintos de la silva amorfa de Grazzini.

159. OCTAVA REAL.—Continuó el uso de la octava en poemas líricos y bucólicos, según el ejemplo de Boscán, Garcilaso, Montemayor, etc. Cervantes la utilizó en el *Canto de Calíope*, Góngora en la *Fábula de Polifemo* y Pablo de Céspedes en el *Arte de la Pintura*. Gradualmente la octava real se fue haciendo la estrofa característica de la narración épica. Fue confirmada en este papel después de Ercilla, por Balbuena, Castellanos, Hojeda y Virués, entre otros. El teatro clásico se sirvió de la octava en parlamentos graves y en escenas de ceremonia y dignidad. Es la estrofa que sigue a la redondilla en consistencia y estabilidad a través de todas las obras de Lope.⁸

⁷ Como primeros testimonios de la tendencia antiestrófica que la silva representa, pueden recordarse las composiciones octosílabas en serie irregular de Rodrigo de Torres y Gonzalvo Torquemada, en *Canç. Palacio*, núms. 108 y 118.

⁸ La octava fue aludida por Cervantes con el antiguo nombre italiano

Pedro de Oña compuso su *Arauco domado* en la estrofa mixta, combinación de octava real y copla de arte mayor, ensayada con anterioridad por Hurtado de Mendoza, ABBA:ABCC. Este mismo tipo de octava fue repetido por Luis Belmonte Bermúdez en *La aurora de Cristo*, Sevilla, 1616. No ofrecía tal estrofa la definida gravedad de la octava italiana ni el equilibrio y simetría de la de arte mayor. El mismo Oña prescindió de la citada forma mixta en sus poemas *El Ignacio de Cantabria* y *El Vasauero*, en los cuales volvió a la ordinaria octava real.

160. SEXTA RIMA.—Se usó poco en el Siglo de Oro el sexteto de endecasílabos plenos, frecuente en italiano, a la manera de la octava, ABABCC. Su demostración más extensa consistió en el poema *Nenia*, en el que figuran 80 estrofas de esta especie con rimas dobladas, compuesto por Manuel de Faria y Sousa.⁹

161. ESTROFAS ALIRADAS.—El sexteto de heptasílabos y endecasílabos alternos, aBaBcC, ya acreditado por fray Luis de León, halló numerosos continuadores en la lírica y en el teatro. Fue utilizado, entre otros, por Agustín de Rojas en una poesía de su *Viaje entretenido*, por Villegas en varias de sus traducciones y por el argentino Luis Tejeda, siglo XVII, en *El árbol de Judá*. Sirvió en el teatro generalmente para escenas líricas, según muestran abundantes ejemplos de Virués, Cervantes, Lope, Montalbán, etc. Además de la forma indicada, ofrece varias combinaciones en lo que se refiere al orden de sus versos y rimas: aBaBCC, AbAbcC, AbbAcC, AabBCC, etc.

Como desarrollo del mismo tipo métrico pueden considerarse la estrofa de siete versos, aBbCcAA, aplicada por Góngora al «métrico llanto» de la *Soledad segunda* y al diálogo de Lícidas y

de estrambote en el *Viaje del Parnaso*, donde aparecía prestando su sólida estructura al árbol de mesana y a la antena del barco. Lope advirtió en su *Arte nuevo* que «las relaciones piden los romances, — aunque en octavas lucen por extremo». Parece, en efecto, que Lope no trató de establecer diferencia en sus comedias entre romances y octavas como estrofas narrativas, aparte de servirse más frecuentemente de los primeros (Morley y Bruerton, *Chronology*, 76-77).

⁹ El poema *Nenia*, dedicado a la muerte de don José López Pacheco y Acuña, Conde de San Esteban de Gormaz, 1644, se halla, con otras composiciones de rimas dobladas, en M. Gauthier, «De quelques jeux d'esprit: Les échos», en *RHi*, 1915, XXXV, 27-43.

Micón del mismo poema, y la combinación semejante, ABcACdC, que se encuentra entre las traducciones horacianas de Medrano. El rasgo básico del pareado final de esta clase de estrofas, combinado con el sexteto correlativo abCabC, aparece en la estrofa utilizada por Juan de Jáuregui en la traducción de *Sic te, dive*, de Horacio, abCabCdD, y en la empleada por Cervantes en una escena de *La entretenida*, ABcABcDD. Una nueva reelaboración de este modelo introdujo Francisco de Figueroa en su imitación de la oda horaciana *Oh, navis*, abCabCcdD, repetida bajo la forma AbCAbCcdD en la poesía 120 de Góngora.

162. LIRA.—La lira de Garcilaso y de fray Luis de León fue poco empleada en el Siglo de Oro después de las canciones de San Juan de la Cruz y de la oda de Herrera a don Juan de Austria. La introdujeron en sus obras dramáticas Juan de la Cueva y Rey de Artieda, como antes Jerónimo Bermúdez. Cervantes se sirvió de ella en la canción de Lenio, al fin del segundo libro de *La Galatea*.

163. CUARTETO.—Del mismo modo que fray Luis de León, Francisco de Medrano empleó el cuarteto en sus traducciones de Horacio. Para representar el movimiento rítmico de los dísticos latinos utilizó las combinaciones de endecasílabos y heptasílabos alternos, AbAb y aBaB. El cuarteto de tres endecasílabos y un heptasílabo, ABBA, lo aplicó en correspondencia con la estrofa sáfica. Utilizando aproximación análoga, con el grupo de dos endecasílabos y dos heptasílabos, ABba, el cual solía también ampliar añadiendo otro heptasílabo, trató de reproducir el efecto de la estrofa alcaica. Sus ensayos significan un esforzado propósito de adaptación métrica, aunque su atención se dirigiera al conjunto formal de la estrofa más que a la calidad rítmica de los versos. La forma ABAB fue empleada por Lope al fin del cuarto acto de *La Dorotea*.¹⁰

¹⁰ En lo que se refiere a la imitación de sáficos y adónicos, Medrano no aprovechó las experiencias anticipadas por Antonio Agustín, el Broncense y Jerónimo Bermúdez y recogidas por Baltasar del Alcázar y Esteban Manuel de Villegas. Tampoco tuvo en cuenta el adónico doblado que atestiguó Nebrija en el arte mayor ni el eneasílabo, corriente en la lírica popular, tan útiles uno y otro para una adaptación más ceñida de las estrofas asclepiadea y alcaica. Respecto al esmero de Medrano en el cálculo

164. TERCETO.—Se produjeron en este tiempo la *Epístola moral a Fabio* y la de Quevedo al Conde-Duque de Olivares, reconocidas como las más famosas composiciones compuestas en tercetos. El teatro adoptó también el terceto, aplicándolo preferentemente a monólogos y parlamentos graves. En la nave de Apolo, según Cervantes, «eran valentísimos tercetos — los espaldares de la izquierda y diestra, — para dar boga larga muy perfectos». Aparte del terceto rimado en su ordinaria forma trabada, Lope hizo uso en algunas de sus comedias de los tercetos independientes, ABB:CDD:EFF y ABA:CDC:EFE (Morley y Bruerton, *Chronology*, 103).

165. PAREADO.—Los pareados endecasílabos, AA:BB:CC, servían en lemas y epitafios y en textos didácticos o morales como los *Ejercicios devotos* del mexicano Palafox y Mendoza, 1600-1658 (A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, II, 63). Se hallan en pasajes de comedias de Lope, Alarcón y Moreto. Los pareados de endecasílabos y heptasílabos se construían en serie uniforme de versos alternos, aA:bB:cC, o en serie desigual, Aa:BB:CC:cD, etc. Una y otra forma se encuentran con relativa frecuencia en comedias de la época, aunque Lope mismo no mostró interés por ninguna de ellas. Aquellas otras series en que los pareados se insertan entre versos sueltos o libremente rimados corresponden al concepto de la silva propiamente dicha.

166. RIMA ENCADENADA.—Debió alcanzar cierta popularidad entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII. Fue usada en una composición de *El pelegrino curioso*, de Villalba y Estaña, hacia 1580, y por Pedro de Padilla en la tercera de sus *Églogas pastorales*, 1582. Cervantes aludió a este modo de versificación en el *Viaje del Parnaso*. Lope utilizó la rima encadenada en algunas comedias entre 1593 y 1612. Tirso la hizo figurar también en varias de sus obras. La modalidad uniformemente practicada fue, como en la segunda égloga de Garcilaso, la que repetía la rima final de cada verso en las sílabas 6-7 del siguiente.¹¹

silábico de las estrofas, véase Dámaso Alonso, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1948, págs. 237-250.

¹¹ Francisco Pamones, entre 1597-1606, componía sonetos con doble y triple rima encadenada en cada verso (F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto*, Madrid, 1903, págs. 330-333). La combinación de rimas fi-

167. SEXTINA.—La técnica de la sextina, practicada por varios poetas anteriores, desde Crespí de Valdaura a Fernando de Herrera, tentó a pocos escritores del presente período. Cervantes intercaló una sextina en las últimas páginas del primer libro de la *Galatea*. Otra se halla entre las obras de Francisco de Rioja, *Rivad.* XXXII, 339. Lope incluyó tres de estas alambicadas composiciones en sus comedias *El remedio en las desdicha*, *El Marqués de Mantua* y *El homrado hermano*, las tres anteriores a 1604.

168. MADRIGAL.—Entre los ingenios del Siglo de Oro, el madrigal encontró terreno menos propicio que el epigrama. Hasta el ejemplo de Baltasar del Alcázar respecto a la ninfa que aprovechó un descuido de Cupido para hurtarle los dardos tiene tanto de epigrama como de madrigal. Como testimonios de carácter propiamente lírico, pueden citarse el madrigal de Francisco de Medrano sobre el regreso de Amarilis, otro de Francisco Pacheco traducido de Marino y siete u ocho más de distintos autores, recogidos por Pedro de Espinosa en sus *Flores de poetas ilustres*. Ganó mayor fama que ningún otro el de Luis Martín: «Iba cogiendo flores — y guardando en la falda». Eran rasgos generales la extensión entre ocho y doce versos, la proporción predominante de heptasílabos y la frecuente terminación en un pareado.

169. ROMANCE HEROICO.—A la segunda mitad del siglo XVII corresponden las primeras manifestaciones del romance endecasílabo. Su aparición significaba el paso más definitivo del metro italiano para componerse con la tradición castellana. Se encuentra en una composición de Fernando Valenzuela en elogio de San Juan de Dios, *Rivad.* XLII, 448, y en varias poesías de la mexicana sor Juana Inés de la Cruz, dos de ellas en sus *Nocturnos* y otra en homenaje al virrey Conde de Paredes y a su esposa.

170. ENDECASÍLABO SUELTO.—La demostración más importante del endecasílabo suelto la realizó Jáuregui con sus traducciones de la *Farsalia*, de Lucano, y de la *Aminta*, de Tasso. Juan de la Cueva advirtió en su *Ejemplar poético* las particulares exigencias de ritmo y compostura que esta clase de verso necesita. Don Jo-

nales entre sí, además de las interiores encadenadas, se halla en una octava de *La Pícaro Justina*, ed. Puyol, Madrid, 1912, I, 174.

quín Setanti lo utilizó en los doscientos dísticos de sus *Avisos de amigo*. Lope lo empleó con frecuencia en comedias de su primera época.¹² Con propósito humorístico lo aplicó Cervantes a asuntos triviales en pasajes de *La entretenida*, *El rufián viudo* y *Pedro de Urdemalas*. Aparte de componerlo en series uniformes, se le combinó con el heptasílabo, siguiendo ejemplos del teatro italiano ya tenidos en cuenta en obras dramáticas del período anterior. En dos escenas de *La entretenida*, Cervantes empleó la misma estrofa de endecha suelta, abcD, usada por Jerónimo Bermúdez en su *Nise laureada*.

171. ENDECASÍLABO DACTÍLICO.—Mientras la poesía culta excluía este metro de la asociación con las demás variantes del endecasílabo común, la representación de tal forma dactílica extendía su desarrollo en las canciones líricas de este tiempo. Continuaba alternando con los versos de nueve, diez y doce sílabas en estribillos de villancicos y en letras de baile, como la de *Don Gil de las calzas verdes*: «Molinico, ¿por qué no mueles? — Porque me beben el agua los bueyes». Adquiría señalado relieve en canciones de gaita: «Ay, qué bien suena, mas, ay, qué bien suena — con la cantiña la gaita gallega». La individualidad del endecasílabo dactílico se definió finalmente en letras de minué (Henríquez Ureña, *Versificación*, 206):

Si de Amarilis los ojos disparan
flechas que hieren con dulce rigor,
¿de qué le sirve a Cupido la aljaba?
¿para qué quiere Amor el arpón?

172. ESTROFA SÁFICA.—Continuaron el cultivo de esta estrofa Baltasar del Alcázar y Esteban Manuel de Villegas. Rengifo aludió con elogio a una oda de esta clase hecha pública en Alcalá de Henares con motivo del recibimiento de los restos de San Eugenio. La oda de Villegas *Al céfiro*, de líneas más definidas y regulares que los ensayos que la habían precedido, quedó como modelo de la indicada forma métrica. Los quince endecasílabos:

¹² S. Griswold Morley, "Unrhymed strophes in Lope de Vega's *Comedias*", en *Miscelanea scientifica e literaria dedicada ao Dr. J. Leite de Vasconcelos*, Coímbra, 1943, I, 301-311.

de sus cinco estrofas presentan acentos en las sílabas cuarta y octava; el acento de la cuarta recae siempre sobre palabra llana; diez de estos versos llevan también acento sobre la primera sílaba; los cinco adónicos son uniformemente pentasílabos dactílicos. Además de la titulada *Al céfiro*, Villegas fue autor de otra oda sáfica que no alcanzó tanta celebridad. Repert. 35.

La poesía de Baltasar del Alcázar, probablemente anterior a las de Villegas, humorística sátira contra el Amor: «Suelta la venda, sucio y asqueroso», acentúa los versos indistintamente en cuarta y octava o en cuarta y sexta; sus dieciocho endecasílabos llevan acento en la primera y uno solamente en primera y cuarta: «Puedes decille que como a muchacho». Los pentasílabos de las seis estrofas son dactílicos. Por supuesto, lo mismo en la poesía de Alcázar que en las de Villegas los versos son sueltos.

173. ESTROFA DE LA TORRE.—Francisco de Medrano empleó en la translación de la misma oda «*Rectius vives*», que había traducido el Brocense, y en la de otras odas sáficas de Horacio, la estrofa formada por tres endecasílabos ordinarios y un heptasílabo final, introducida por Francisco de la Torre. Si no se aceptara que el ejemplo de éste influyera en Medrano, habría que pensar que ambos poetas llegaron a igual resultado al prescindir de la uniformidad sáfica del endecasílabo y al sustituir el adónico por el heptasílabo. El único punto en que discreparon consistió en que Francisco de la Torre hizo los versos sueltos, ABCd, mientras que Medrano los rimó, ABBA, como antes quedó indicado.

De esta misma forma, prolongada con un heptasílabo más y con modificación del orden de las rimas, ABABA, se sirvió Medrano en la traducción de otras odas de Horacio compuestas en estrofas asclepiádeas de tres dodecasílabos y un octosílabo, como las de «*Extremum Tanaim si biberas, Lyce*», III, 10, a la que corresponde «*Si las vertientes últimas bebieras*», oda IX de Medrano. En las cinco estrofas de esta traducción, aparte de los diez heptasílabos, se mezclan seis endecasílabos sáficos, seis heroicos, dos enfáticos y uno melódico.

174. AGUDOS Y ESDRÚJULOS.—El endecasílabo agudo, por la misma naturaleza de la lengua, era excepcional en italiano. Las circunstancias en español eran diferentes: la versificación española había practicado libremente la terminación aguda en el oc-

tosílabo y en los demás metros. Garcilaso evitó los endecasílabos agudos con relativo rigor; Boscán, Hurtado de Mendoza y Gutierrez de Cetina practicaron el mismo criterio con mayor tolerancia. Desde mediados del siglo XVI, el ejemplo de Garcilaso apoyado por la experiencia italiana empezó a adquirir consideración de precepto.

Juan de la Cueva condenó enérgicamente el empleo del endecasílabo agudo. Rengifo, sin embargo, recordando antiguos precedentes y teniendo en cuenta la condición de la lengua española, se expresó de manera menos terminante. Se aceptaba el endecasílabo agudo, solo o mezclado, en ocasiones en que su uso obedecía a un determinado propósito. Góngora y Quevedo lo usaron en composiciones satíricas; Calderón le hizo servir a veces para reforzar una afirmación categórica. La proscripción contribuyó en efecto a limitar la mezcla injustificada de distintas terminaciones en la misma poesía.

Al contrario que el agudo, el endecasílabo esdrújulo, favorecido por la prosodia del idioma, se usó desde antiguo en italiano más que en español. La cuaderna vía y el arte mayor hicieron uso de la terminación esdrújula, especialmente en los primeros hemistiquios. En el Renacimiento y en el Siglo de Oro, la actitud de los poetas españoles respecto al endecasílabo esdrújulo fue en general más tolerante que con el agudo. Herrera lo empleó unido al heptasílabo en la traducción de una oda de Horacio, y Góngora en una composición dedicada a *Os Lusíadas*. Se le aceptaba sobre todo en las poesías en versos sueltos. Parece que el efecto cómico que hoy produce en español la insistencia en la rima esdrújula no había desarrollado aún este sentido. Lope, sin embargo, evitó tal rima en escena serias desde principios del siglo XVII y la utilizó ya con intención burlesca en algunas ocasiones.¹³

¹³ Adquirió fama de inventor de la rima esdrújula el escritor canario Cairasco de Figueroa, sobre el cual escribió Elías Zerolo, "Cairasco de Figueroa y el empleo del verso esdrújulo en el siglo XVI", en su *Legajo de varios*, París, 1897, págs. 1-104. Sobre el uso de tal clase de rima con anterioridad a Cairasco dio información F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto*, Madrid, 1903, págs. 405-410. Nuevos datos en E. Buceta, "Una estrofa de rima interior esdrújula en *El Pastor de Filida*", *RR*, 1920, XI, 61-64, y "Proparoxitonismo y rima encadenada", en *RR*, 1921, XII, 187. Dorothy Clotelle Clarke, "Agudos and esdrújulos in Italianate verse of the Golden Age", en *PMLA*, 1939, LIV, 678-684, y "El verso esdrújulo antes del Siglo de Oro", en *RFH*, 1941, III, 372-374. John T. Reid, "Notes

175. TENDENCIAS RÍTMICAS.—El predominio del tipo sáfico se observa de manera general en sonetos de los Argensola, Góngora y Lope. La lentitud de esa variedad de endecasílabo, con excepción de un solo verso, subraya el tono grave del soneto de Lope «Cuando en mis manos, Rey eterno, os veo». La combinación de melódicos y sáficos contribuye a la afectación del de Cervantes al túmulo de Felipe II. En la canción de Rodrigo Caro a las ruinas de Itálica, los heroicos y melódicos, en proporción análoga, se destacan visiblemente sobre los sáficos.

Según el examen de diversos pasajes de *La Araucana*, Ercilla había dado visible predominio al endecasílabo heroico. En el *Araucano domado*, de Oña, se acentúa notoriamente esta misma inclinación. Parecería natural que tal variedad de endecasílabo se hubiera asociado de manera preferente a esta clase de obras. Sin embargo, en el *Bernardo*, de Balbuena, se manifiesta considerable preponderancia de la modalidad sáfica. Un estudio detenido de este asunto podría acaso aclarar la parte correspondiente en las citadas tendencias a los hábitos de cada autor y al carácter de las obras.

Es de notar la semejanza de proporciones de los cuatro tipos rítmicos del endecasílabo entre la *Epístola moral a Fabio*, atribuida a Andrés Fernández de Andrada, y la epístola de Quevedo al Conde-Duque de Olivares. Las dos constan del mismo número de versos, 204; en cada una de ellas el tipo sáfico representa exactamente el tercio de esa cifra, 68; los tipos heroico y melódico se dan en una y otra en proporciones aproximadamente iguales, un poco por debajo del sáfico; el enfático, escaso en ambas, es ligeramente superior en la epístola de Quevedo. Puede ser que el equilibrio de los tipos sáfico, heroico y melódico sea propio de esta clase de poesías. La igualdad del número de versos acaso se debe a mera coincidencia.

on the history of the esdrújulo", en *HR*, 1939, VII, 277-294. Harry W. Hilborn, "Calderon's agudos in Italianate verse", en *HR*, 1942, X, 157-159. Sobre el verso esdrújulo en Lope, véase Morley y Bruerton, *Chronology*, 105-107.

176. PERQUÉ.—El pareado octosílabo, bajo la forma eslabonada y contrapuesta del perqué, fue recordado por Cervantes, en su pura forma antigua, en la primera jornada de *El rufián dichoso*. La serie de pareados arranca de una redondilla inicial; la misma expresión relativa sirve de principio a todas las parejas métricas; la composición tiene carácter satírico. Al parecer, el perqué era conocido en este tiempo con el nombre de *aquelindo* y se cantaba con acompañamiento de guitarra. El personaje que lo canta en la comedia de Cervantes, después de advertir que estaba compuesto en verso correntío y de pedir a los músicos que tocasen a la manera de jácara, añade: «Vaya agora — el guitarresco son y el aquelindo»:

Escucha la que viniste
de la jerezana tierra
a hacer a Sevilla guerra
en cueros como valiente;
la que llama su pariente
al gran Miramamolín;
la que se precia de ruin
como otras de generosas;
la que tiene cuatro cosas
y aun cuatro mil que son malas.

Lope recogió el perqué como simple forma métrica compuesta por una serie de dísticos inversos que empezaba con un verso suelto y terminaba con otro. De sus rasgos antiguos había perdido la redondilla inicial, la expresión relativa del principio de cada pareja, el sentido satírico y el carácter de canción. Fue aplicado por Lope más que al diálogo a reflexiones individuales en forma de monólogos, como se ve en *El Argel fingido*, III; *Amor con vista*, II; *Los embustes de Celauro*, III. Bajo la misma escueta forma fue utilizado por Alonso de Barros y por Cristóbal Pérez de Herrera en sus colecciones de *Proverbios morales*, compuestas cada una de ellas por unos mil pareados contrapuestos, *Rivad.* XLII, 231 y 241. Del pareado común se sirvió el mexicano Palafox y Mendoza en su *Guía y aviento del alma viadora* (A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, México, 1944, II, 64-67).

177. TERCETO.—El intento de imitar en octosílabos los esquemas de las estrofas endecasílabas había sido anticipado por Torres Naharro con relación a la estancia. Lope ensayó los tercetos octosílabos de rima trenzada a la manera de los endecasílabos en un pasaje dialogado de 27 tercetos en su comedia *La inocente Laura*:

—Aquí está bien Vuestra Alteza.
—Pues, Leonarda, aquí me escondo.
—Presto verá mi firmeza,

presto oirá lo que respondo
a un traidor para que crea
como a quien soy correspondo.

—Plegue a Dios que cierto sea,
que tú veras el castigo
si tu pecho lo desea.

178. REDONDILLA.—Se convirtió en una de las estrofas más corrientes en la poesía del Siglo de Oro. Su uso se destacó al emanciparse de las antiguas coplas castellanas y mixtas. El nombre de redondilla fue usado por Argote de Molina, 1575, con referencia a una estrofa octosílabo de tipo abab del *Conde Lucanor*. Rengifo incluía las dos variantes, abab y abba, bajo los mismos nombres de cuarteta, cuartilla y redondilla de cuatro versos. La denominación de redondilla se aplicaba también a estrofas más extensas, designadas como redondillas de cinco, siete, ocho o más versos.

La forma abba ejerció un dominio casi exclusivo frente a la variante abab. Tanto en la lírica como en el teatro fue manejada con incomparable destreza, desde la soltura del relato de *La Cena*, de Baltasar del Alcázar, al discreto de Casilda y el Comendador en *Peribáñez*, de Lope, y a la agudeza del razonamiento de Sor Juana Inés de la Cruz sobre la inconsecuencia masculina. Cervantes definió el papel de las redondillas en el *Viaje del Parnaso* haciéndolas corresponder con la racamenta del barco, «que es siempre muy parlera». Aunque Lope las aplicó a toda clase de asuntos, las indicó en su *Arte nuevo* como principalmente adecuadas para los diálogos de amor.¹⁴

¹⁴ La redondilla fue la estrofa dominante en las comedias de Lope, Tirso, Guillén de Castro y Montalbán; fue disminuyendo a medida que

179. QUINTILLA.—Su nombre se encuentra ya en las *Tablas poéticas*, de Cascales, 1617. Para Rengifo, que la designaba generalmente como redondilla de cinco versos, era la redondilla por antonomasia. Al desprenderse de la copla real, la quintilla encerraba ya en sí misma como unidad métrica una larga y elaborada experiencia. Durante el Siglo de Oro compartió con la redondilla una gran extensión del campo del verso, aunque sin igualar la popularidad de esta última. Quintillas y redondillas alternaban en las comedias y en la poesía lírica sin que la elección de unas u otras obedeciera a determinado propósito en relación con el asunto.

La combinación ababa fue la más abundante; fueron también muy frecuentes abbab, abaab y aabba; entre las menos usadas figuraron aabab, abbaa y ababb. En unos casos se empleaba un solo tipo dentro de la misma poesía o escena y en otros se hacía uso de dos o más formas diferentes. El teatro se sirvió de la quintilla, como de la redondilla, en parlamentos líricos o narrativos, en diálogos y en cartas. Su uso disminuyó más que el de la redondilla a medida que las comedias fueron dando mayor intervención a romances y décimas.¹⁵

180. COPLA DE ARTE MENOR.—Desde la segunda mitad del siglo XV, la copla de arte menor había quedado prácticamente fuera de uso. Apenas se le había recordado durante el siglo XVI. Cervantes la hizo reaparecer bajo su forma típica, abba:acca, en el epitafio que el enamorado Grisóstomo dejó para su sepultura, *Quijote*, I, 14. El mismo arcaísmo de la copla fue acaso motivo para que Cervantes la empleara en tal ocasión.

creció la intervención del romance; en las obras de Calderón, el romance ocupa el primer lugar. Fue frecuente en los diálogos de estilo popular la redondilla de mitades contrapuestas, la primera parte dicha por un interlocutor, ab—, y la segunda por otro, —ba; abunda entre las composiciones de Alonso de Ledesma y de otros autores del *Romancero sagrado* (Rivad. XXXV, 567-583); la empleó Villamediana en su diálogo de *Filís y Blas*.

¹⁵ Entre las quintillas de las comedias de Lope se encuentran todas las variedades indicadas; algún caso, como abba, puede obedecer a alteración del texto. Ocupó en dichas obras el segundo lugar después de la redondilla hasta 1600, se redujo considerablemente entre 1601 y 1616 y descendió a un nivel inferior después de esta última fecha; el gráfico de su frecuencia, opuesto a los de las décimas y romances, puede verse en Morley y Bruerton, *Chronology*, 54, 58 y 61.

181. COPLA CASTELLANA.—Hasta fines del siglo XVI, la copla castellana conservó con relativa resistencia la unidad de su representación. Juan de la Cueva la mantuvo con regularidad en sus comedias, al lado de las octavas reales, estancias, tercetos y endecasílabos sueltos. Cervantes por su parte prestó adhesión decidida a la redondilla emancipada. Lo mismo hicieron Lope, Góngora y sus contemporáneos. A partir de esta fecha, la tradición de la copla castellana quedó reducida al campo del epigrama.

182. COPLA REAL.—Con las combinaciones ababa:cdcdc y ababa:ccddc, la copla real fue abundantemente cultivada por Cervantes en *La Galatea* y en sus obras dramáticas. No parece que Cervantes se sirviera de la quintilla suelta. Lope usó también la copla real dando preferencia a la segunda de las combinaciones indicadas en sus comedias anteriores a 1604; en adelante la sustituyó por las quintillas independientes. La actitud de Juan de la Cueva consistió en prescindir tanto de la quintilla como de la copla real. Continuó esta copla, junto con la castellana, como forma frecuente del epigrama.

183. COPLA MIXTA.—La transformación de las antiguas coplas compuestas no se produjo al mismo tiempo. De las variedades mixtas llegaron escasos vestigios al siglo XVII. La forma abba:cdcdc fue empleada por Cervantes en *Laberinto de amor*, III, y la combinación ababa:cca, por el mismo autor, en *Pedro de Urde-malas*, II.¹⁶

184. COPLA DE PIE QUEBRADO.—Rengifo describió varias combinaciones de estas coplas con el nombre de redondillas de pie quebrado. Correas explicó la regla de compensación a que en general se ajustaba el pie de cinco sílabas. De los ejemplos señalados por los tratadistas fue el más repetido el de las *Coplas* de Jorge Manrique, cuyo modelo, abc:abc, aparece en poesías de Jerónimo de Cáncer, Francisco de Trillo y Figueroa, Juan de Horozco y de algunos otros poetas del siglo XVII. La letrilla de

¹⁶ Lope escribió algunos pasajes de sus primeras obras en parejas de redondilla y quintilla, pero no es seguro que tales series respondieran al concepto de unidad de la antigua copla mixta; a veces hacía que dos redondillas fueran seguidas de dos quintillas (Morley y Bruerton, *Chronology*, 103-104).

Góngora, con los estribillos de «bien puede ser» y «no puede ser», sigue el esquema *aab:ccb*. Una poesía satírica de Calderón aparece compuesta en redondillas *abba* con el último verso quebrado. Solían emplearse las coplas de pie quebrado, no sólo para efectos de tristeza, como indicó Rengifo, sino en general para asuntos de marcado carácter lírico. Fueron en todo caso mucho menos frecuentes que en la poesía de la gaya ciencia y del Renacimiento. Tuvieron escasa representación en el teatro del Siglo de Oro.¹⁷

185. DÉCIMA.—La estrofa octosílaba que en este tiempo alcanzó éxito más destacado y rápido fue la décima. Su invención se atribuyó a Vicente Espinel, quien presentó esta estrofa en varias de las composiciones de su libro *Diversas rimas*, 1591. De su nombre se le llamó *espinela*. Lope, refiriéndose a las décimas en su *Laurel de Apolo*, decía: «pues de Espinel es justo que se llamen—y que su nombre eternamente aclamen». El nombre que Espinel le dio fue simplemente el de redondilla de diez versos. La referida estrofa, con la misma forma con que Espinel la divulgó, había sido empleada por Juan de Mal Lara en una poesía anterior a 1571. Tal poesía, titulada *Mística pasionaria*, es un cuadro poético-religioso de la pasión del Señor en que cada estación está descrita en una décima.¹⁸

En la estructura de la décima figuran dos redondillas de tipo *abba* enlazadas por dos versos intermedios que repiten la última

¹⁷ Cervantes dio sentido burlesco al pie quebrado “del Toboso”, repetido como apéndice o estrambote después de cada una de las coplas reales, con segundas semiestrofas unísonas, compuestas por don Quijote en Sierra Morena sobre ausencias de Dulcinea, I, 26. Entre las comedias de Lope sólo se ha registrado el pie quebrado en tres coplas, *abba:cddc*, de *La niñez de san Isidro*, II (Morley y Bruerton, *Chronology*, 105).

¹⁸ La poesía de Mal Lara ha sido señalada por F. Sánchez y Escribano, “Un ejemplo de la espinela anterior a 1571”, en *HR*, 1940, VIII, 349-351. Sobre otras tentativas que precedieron al nacimiento de esta estrofa, véase F. Rodríguez Marín, “La espinela antes de Espinel”, en su libro *Ensaladilla*, Madrid, 1923, págs. 121-130, y Dorothy Clotelle Clarke, “Sobre la espinela”, en *RFE*, 1936, XXIII, 293-304, y “A note on the décima or espinela”, en *HR*, 1938, VI, 155-158. Se halla información sobre otros precedentes en José María de Cossío, “La décima antes de Espinel”, en *RFE*, 1944, XXXVIII, 428-454. Ocurren décimas alargadas, *abba:acddeed*, mezcladas en algunas ocasiones entre las de forma ordinaria, en comedias de Lope y Tirso (Morley, *BHi*, 1914, XVI, 197, y Morley y Bruerton, *Chronology*, 12).

rima de la redondilla inicial y la primera de la final, *abba-ac-cddc*. De ordinario el tema de la estrofa se presenta en la primera redondilla; la segunda completa el pensamiento; la transición entre ambas corresponde a los versos de enlace. Por supuesto, tal correlación no se ajusta siempre estrictamente a las líneas indicadas. La disposición de sus partes da a la décima fisonomía propia, diferente de la que presentan las coplas de doble quintilla o cualquier otra combinación de diez versos. Se ha atribuido a la décima entre las estrofas octosílabas carácter semejante al del soneto entre las endecasílabas. Posee la décima por su parte una forma de proporciones más simétricas y se aplica asimismo con mayor libertad, pudiendo usarse igualmente como unidad suelta y como estrofa en serie.

Desde fines del siglo XVI, la décima alternó con la quintilla en la lírica y en el teatro, aplicándose a los mismos asuntos que antes habían sido materia propia de las coplas reales. Se multiplicó especialmente en la composición de las glosas. Su uso se extendió rápidamente después del libro de Espinel. Entró a formar parte entre las poesías del *Romancero general*, 1600, núm. 788. Lope la utilizó en progresión creciente en sus comedias desde los últimos años del siglo XVI. Aunque al principio la mantuvo en el papel que le asignó en el *Arte nuevo* al decir que «las décimas son buenas para quejas», pronto la fue extendiendo a toda clase de asuntos. Entre los años 1623-1634 le concedía representación tan abundante como a las redondillas (Morley y Bruerton, *Chronology*, 57-60). En las obras de Tirso, Alarcón, Moreto y Calderón ocupaba generalmente el tercer lugar al nivel de la quintilla, después de redondillas y romances.

186. CANCIÓN TROVADORESCA.—Fue rara vez empleada en la lírica de este tiempo la canción trovadoresca que había estado tan en boga en los períodos anteriores, especialmente en el de la gaya ciencia. La utilizaron aún Juan de la Cueva en la segunda jornada de *Los Infantes de Lara* y Cervantes en algunas de las poesías intercaladas en los dos primeros libros de *La Galatea*. Se encuentra otro ejemplo en la comedia *Al pasar el arroyo*, atribuida a Lope. El campo en que se mantuvo con mayor resistencia fue el de la poesía religiosa. Entre sus principales cultivadores dentro de este género figuraron López de Úbeda, Alonso de Ledesma, Diego Cortés y Pedro de Padilla. Su forma más corriente fue la

composición en serie de más o menos estrofas sobre el mismo tema, a base del tipo abba:cddc:abba. Corresponden a este modelo la mayor parte de los coloquios pastoriles de sentido devoto escritos por los mismos autores citados. Ofrecen además tales diálogos la particularidad de dividir y repartir sistemáticamente por mitades de rimas contrapuestas las redondillas de cada composición, ab-ba:cd-dc:ab-ba, poniendo alternativamente dos versos en labios de cada interlocutor.¹⁹

187. SONETO OCTOSÍLABO.—El propósito de aplicar el metro octosílabo a las estrofas de origen italiano se extendió a la composición del soneto en los ejercicios métricos de *La Pícaro Justina*. Se registran en esta obra dos sonetos octosílabos, uno de forma regular llamado «sonetillo de sostenidos», abba:abba:cde:cde, y otro denominado «sonetillo simple», con rimas alternas en los cuartetos, en los cuales faltan dos versos, abab:ab:cde:cde (Ed. Puyol, *Bibliófilos Madrileños*, Madrid, 1912, II, 85 y 101).

188. ESTANCIA OCTOSÍLABA.—También la imitación de la estancia endecasílabo mediante el octosílabo y su pie quebrado, ensayada por Torres Naharro, fue repetida por Tirso de Molina en combinaciones de varia extensión, entre diez y dieciocho versos, en *El vergonzoso en Palacio* y en *Amar por señas*, comprendidas entre sus primeras comedias (Morley, *RHi*, 1905, VII, 399).

189. SILVA OCTOSÍLABA.—Iniciada en el siglo XV, la silva octosílabo reaparece en serie libre de versos plenos y quebrados, ababaaccddeefggfh, etc., en el diálogo pastoril de Góngora *Al nacimiento de Nuestro Señor*, y como mera sucesión de octosílabos, con ocurrencia ocasional de pareados, tercetos o redondillas en una poesía de Lope de Sosa, «No vais de aquí, doncella, — pues que hace la noche fría», en la cual las rimas aparecen de este modo: abbcddbbefeff, etc. (*Rivad.* XXXV, núm. 535).

¹⁹ El diálogo en redondillas de mitades contrapuestas había sido ya practicado en poesías del *Canc. Evora*. Las canciones dialogadas de los citados coloquios pastoriles, compuestos en su mayoría por López de Ubeda, Ledesma y Bonilla, figuran en el *Romancero sagrado* (*Rivad.* XXXV). No figura la canción octosílabo en el *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, de Claudio de la Sablonara, ed. por Jesús Aroca, Madrid, 1916.

190. EPIGRAMA.—En el clima literario del Siglo de Oro, fructificó abundantemente el epigrama. Sus rasgos métricos se destacaron de manera definida, no obstante las varias formas de tal composición. Rara vez el epigrama constaba de más de una estrofa de ocho o diez versos. De ordinario la primera parte de la estrofa enuncia el hecho que se critica y la segunda lo comenta con expresión concisa y punzante.

La forma de doble redondilla, predominante en todo el período, produjo colecciones tan copiosas como las de Miguel Moreno, secretario de Felipe IV. En los epigramas de Lope, Trillo y Antonio de Solís es corriente la doble redondilla; Góngora y Quevedo dieron preferencia a la décima.

El repertorio más variado lo ofreció Francisco de la Torre, quien en la traducción de los epigramas de John Owen utilizó coplas reales, castellanas, mixtas, redondillas, quintillas, cuartetos octosílabos, seguidillas, pareados endecasílabos, tercetos, cuartetos, etc. Sólo prescindió de las estrofas más propiamente líricas como la copla de pie quebrado, la lira, la endecha y la octava real.²⁰

191. ECO.—Rengifo y Carvallo registraron el eco entre los acrósticos, laberintos y demás composiciones de ingenio. Tal artificio, probado por Juan del Encina, Lope de Rueda y Jerónimo Bermúdez, fue renovado por Baltasar del Alcázar en su *Diálogo entre un galán y el eco*, en el cual figuran 55 redondillas con sus respectivos ecos finales:

En este lugar me vide
cuando de mi amor partí;
quisiera saber de mí,
si mi suerte no lo impide.
—Pide.

Con la misma forma de las de Baltasar del Alcázar aparecen construidas las 22 redondillas de la *Loa sacramental del eco*, dedi-

²⁰ Francisco de la Torre, caballero de la orden de Calatrava, traductor del libro *Agudezas de Juan Owen*, publicado en Madrid, 1721, con censura de 1673 y aprobación de Solís de la misma fecha, fue persona distinta del bachiller Francisco de la Torre, del siglo XVI, cuyas poesías, aprobadas por Ercilla antes de 1594, fueron publicadas por Quevedo en 1631.

cada a las fiestas del Santísimo Sacramento, Madrid, 1644 (Cotarelo, *Entremeses*, I, núm. 177). Una variedad del eco eran los versos con refleja o rima redoblada, de los cuales se sirvió Lope en un soneto de *La fuerza lastimosa*, III, 9, cuyo principio es: «Peligro tiene el más probado vado».²¹

192. OVILLEJO.—Aunque sobre principio semejante, el ovillejo muestra elaboración más trabada y compleja que la del simple eco. Consta de una primera parte formada por tres octosílabos interrogativos, a cada uno de los cuales sigue una palabra que repite la rima del respectivo verso. La segunda parte consiste en una redondilla que resume el sentido de los versos anteriores y termina juntando en el último octosílabo las tres palabras de los versos cortos.

No se conocen ovillejos anteriores a los compuestos por Cervantes, tres en el *Quijote*, primera parte, cap. XXVII, y cuatro en *La ilustre fregona*. Tampoco se encuentra mención de esta forma métrica en los tratados de Rengifo y Carvallo ni en el repertorio de combinaciones versificadas de *La Pícaro Justina*. A los ejemplos de Cervantes corresponden otros diez ovillejos de don Diego de Silva, Marqués de Alenquer, recogidos por M. Gauthier en *RHi*, 1915, XXXV, 43-45. Sor Juana Inés de la Cruz los compuso en octosílabos en varios de sus autos y loas.²²

²¹ Los capítulos de Rengifo sobre los ecos se refieren a los endecasílabos con rimas redobladas o reflejas, *Arte poética*, LXX y LXXI; advirtió que había visto pocos ecos en coplas redondillas; no hizo mención del eco simple e independiente del diálogo de Baltasar del Alcázar. Unos cuartetos endecasílabos de rimas redobladas se hallan también en *La Pícaro Justina*, I, 183. A este mismo género corresponden la mayor parte de los ejemplos reunidos por M. Gauthier, "De quelques jeux d'esprit: Les échos", en *RHi*, 1915, XXXV, 27-43. Sor Juana Inés de la Cruz compuso un romance con triple rima en el último verso de cada cuarteta: "Las que arrojas rojas hojas", "Tornasolas solas olas" (*Obras*, México, 1951-1952, II, 280-281).

²² Don Diego de Silva, Marqués de Alenquer y Conde de Salinas, de origen portugués, figuraba en la corte de Felipe III en 1606. Otros cuatro ovillejos de traza irregular, precedidos de un estribillo y una redondilla de la cual arranca el primer ovillejo, se hallan en J. Cejador, *La verdadera poesía castellana*, Madrid, 1921, II, 368-370. Juan de Salinas dio el título de ovillejo a una composición en endecasílabos y heptasílabos sobre "El tomar de las mujeres", cuya peculiaridad consiste en la insistente repetición de la palabra tomar (*Rivad.* XLII, 257). Sor Juana Inés de la Cruz

193. VERSOS DE CABO ROTO.—Al principio del siglo XVII, un poeta sevillano, Alfonso Álvarez de Soria, practicó el recurso humorístico de suprimir las sílabas finales inacentuadas en las rimas de los versos. Cervantes usó este mismo procedimiento en las décimas de Urganda al frente del *Quijote*. En un soneto de la comedia *La entretenida*, al final de la segunda jornada, Cervantes aplicó el corte indicado, no sólo en la terminación sino también en la sílaba cuarta o sexta de cada endecasílabo: «Que de un lacá la fuerza poderó — hecha a machamartí con el trabá».

Más insistentemente introdujo el autor de *La Pícaro Justina* esta clase de versos, a los que daba el nombre de «pies cortados», sin más supresión que la sílaba final, en una octava real, I, 91; en unas redondillas, I, 106; en unos tercetos, II, 155; en unas sextillas, II, 165; en una seguidilla, II, 246; en una copla mixta, abba: bab, II, 251, y en una lira, aBabB, II, 264. Además en *La Pícaro* se extremó tal artificio suprimiendo la sílaba final de todo nombre o verbo en unas sextillas, II, 202, y en una copla de siete versos que empieza de este modo: «En el capitu sigüent se cuent un cuent admirá», II, 192.

Las poesías de Álvarez de Soria correspondían a los mismos años en que se preparaban para la imprenta *La Pícaro Justina* y *Don Quijote*, publicados en 1605. Es de suponer que la coincidencia en la particularidad del cabo roto, sólo registrado en las obras citadas, obedecía a alguna relación directa entre los autores respectivos. Se han señalado lejanos precedentes de técnica parecida en poetas catalanes del siglo XV.²³

194. GLOSA.—La glosa alcanzó su máxima popularidad en el Siglo de Oro. Se ejercitaron en su composición desde los escritores más eminentes a los más humildes. Se organizaban certámenes de glosas con ocasión de festividades públicas. Eran objeto de glosa

aplicó el mismo nombre a la serie de pareados de endecasílabos y heptasílabos, llamada también silva de consonantes (*Obras*, México, 1951-1952; nota de A. Méndez Plancarte, I, pág. 558). Un ovillejo ordinario sirve de estribillo a un villancico en el *Canc. sagrado* (*Rivad.* XXXV, núm. 549).

²³ No está justificada, como ya se indicó, la prioridad del cabo roto atribuida a Álvarez Gato. Una poesía anónima y otra del catalán Pere Galvany, siglo XV, conservadas en el *Cancionero de Zaragoza*, son efectivos precedentes, mencionados por H. R. Lang, "Contributions to Spanish literature", en *RHi*, 1906, XV, 92-97.

asuntos de todas clases, amorosos, satíricos, devotos o políticos. Continuaron las glosas de romances, canciones y estribillos populares. Dominó, sin embargo, la tendencia iniciada en el período anterior a construir la glosa con una redondilla como tema y cuatro estrofas de comentario terminadas respectivamente con cada uno de los versos de la redondilla inicial. La forma métrica generalizada en este tiempo para las citadas estrofas fue la décima. Dentro de su simétrica y trabada arquitectura, tan opuesta a la libertad de la silva, la forzada exégesis de la glosa fue asimismo utilizada con predilección por el barroquismo literario que exaltaba la admiración por las invenciones y artificios de la expresión verbal.

En el *Viaje del Parnaso*, las ballesteras de la nave estaban entretreídas de glosas sobre la canción de la Malmaridada. Don Quijote aludió a las estrechas reglas de la glosa en cuanto a la corrección que requería en forma y estilo y elogió los méritos de una poesía de este género compuesta por el hijo del Caballero del Verde Gabán, II, 18. Además de una glosa regular con tema de redondilla desarrollado en cuatro coplas reales, cantada por la pastora Teolinda en el primer libro de *La Galatea*, Cervantes incluyó otra glosa con los versos de tema y dos coplas reales, en el tercer libro de la misma obra, y otras cinco composiciones análogas, en el sexto libro, las cuales se caracterizan por reducir sus temas a un solo verso que se repite como represa final en las cuatro o cinco coplas reales de cada poesía.²⁴

195. TENDENCIAS RÍTMICAS.—En la mezcla polirrítmica del octosílabo, el elemento trocaico continuó figurando con relativa superioridad. Es frecuente que su proporción oscile entre un 40 y un 45 por 100. Se da esta medida, por ejemplo, en el romance de Góngora «Servía en Orán al rey», en el de Lope «A mis soledades voy», en el elogio a Lisboa por don Gonzalo en el primer acto de *El burlador de Sevilla* y en las décimas de Segismundo en *La vida*

²⁴ La glosa de un solo verso, repetido al fin de cada estrofa, era aún practicada por Sor Juana Inés de la Cruz, al lado de otros ejemplos de la misma autora de glosas regulares de los cuatro versos de una redondilla, en coplas reales, a la manera antigua, o en décimas, a la moderna. Como trabajo de conjunto, véase el ya citado artículo de H. Janner, «La glosa española: Estudio histórico de su métrica y de sus temas», en *RFE*, 1943, XXVII, 181-232.

es sueño. Sigue en segundo lugar el tipo mixto, cuya proporción con la suma de sus dos variedades ofrece en esos mismos textos un promedio de un 35 por 100. En tercer lugar aparece el dactílico, alrededor del 20 por 100. La proporción del trocaico se eleva en el diálogo lírico entre Peribáñez y Casilda al final del segundo acto de *Peribáñez*. Desciende en cambio el trocaico y pasa a primera línea el tipo mixto en la agitada escena del juez y los vecinos en el tercer acto de *Fuenteovejuna*. El dactílico, con su efecto cortado y enfático, se sitúa por encima del mixto en la letrilla de Quevedo «Poderoso es don Dinero» y en la jácara del mismo autor «A la salud de las marcas —y libertad de los jacos».

Es evidente que la inclinación del octosílabo hacia una u otra de sus modalidades respondía en muchas poesías al carácter del asunto y se acomodaba más o menos regularmente en las comedias al movimiento emocional de la acción. De otra parte, adquirió tal metro en el teatro particular agilidad para plegarse a las circunstancias del diálogo, prestándose a todo género de encabalgamientos y admitiendo que su unidad métrica pudiera repartirse entre diversas expresiones sintácticas, sin que fuera necesario que la terminación de la frase coincidiera con la del verso ni que las divisiones del verso dieran por resultado porciones iguales, como muestran los siguientes ejemplos de *Fuenteovejuna*: «—¿Tienes armas? —Las primeras / del mundo. —Oh, si las tuvieras.» «—Hija mía. —No me nombres / tu hija. —¿Por qué, mis ojos? / ¿por qué? —Por muchas razones».

METROS DIVERSOS

196. HEXÁMETRO.—El Pinciano dedicó varias páginas de su *Filosofía antigua*, 1596, a demostrar la posibilidad de imitar el hexámetro clásico mediante la correspondencia de las sílabas fuertes y débiles del español con las largas y breves de los pies latinos. Su método consistía en sumar en cada verso seis grupos silábicos de dos o tres unidades con acento en la primera, a los cuales atribuía respectivamente, dentro de su carácter acentual, valor equivalente al de los espondeos y dáctilos cuantitativos. Sobre esta base presentó como ejemplo las cinco variedades siguientes de hexámetros castellanos, los cuales podrían haber servido a su juicio para la poesía épica, si no se hubiera establecido

ya la octava real como forma corriente de tal género. Los cinco versos indicados, de extensión oscilante entre 13 y 17 sílabas, terminan uniformemente en combinación de dácilo y espondeo, no obstante sus diferencias prosódicas respecto a sus grupos anteriores:

Parece el raro nadante en piélagos grande.
Y mucho en la guerra sufre con sólido pecho.
A Dido Phenisa prestan implácido sueño.
Atruenan los polos ya los aires relámpagos arden.
Con hórrido estrépito férvido bate el ítalo campo.²⁵

Sobre la misma base del acento, Villegas desarrolló después este intento en su égloga de *Lícidas y Coridón*, no ajustándose de manera estricta a la correspondencia con la cantidad señalada por el Pinciano, sino tratando más libremente de producir una impresión rítmica semejante a la que se supone en las modalidades del hexámetro latino. Coinciden en todo caso los versos de Villegas con los del Pinciano en la frecuente intervención del octosílabo en la primera parte del hexámetro; en el predominio de los de seis, siete, nueve y diez sílabas en la segunda parte y en la disposición adónica de las dos últimas cláusulas: «Lícidas y Coridón, Coridón el amante de Filis», Repert., 88.²⁶

197. DÍSTICO.—Rengifo trató de ilustrar la adaptación al castellano del dístico clásico, compuesto de hexámetro y pentámetro, mediante un breve y estridente ejemplo: «Trápala, trisca, brega, grita, barahúnda, chacota; — húndese la casa, toda la gente clama», *Arte poética*, cap. XIV. Otros tres dísticos de Villegas dan idea más definida del pentámetro como suma de heptasílabo y pentasílabo o de pentasílabo y heptasílabo. Uno de estos ejemplos es el siguiente: «No al fuerte Ayaces, no los troyanos acusa. — Mis propios griegos culpo, muriendo dice».²⁷

²⁵ Los cinco ejemplos indicados fueron descritos por el Pinciano de este modo: 1, cinco espondeos y un dácilo; 2, cuatro espondeos y dos dácilos; 3, tres espondeos y tres dácilos; 4, dos espondeos y cuatro dácilos; 5, un espondeo y cinco dácilos (*Filosofía antigua*, Madrid, 1596, págs. 293-294).

²⁶ Esteban Manuel de Villegas, *Poesías: Eróticas o amatorias*, ed. N. Alonso Cortés, Madrid, 1913, págs. 345-349.

²⁷ La imitación de los metros clásicos, iniciada en Italia por Leon

198. ALEJANDRINO.—Aunque escasamente usado, el alejandrino no dejó de estar presente en el Siglo de Oro. Carvallo lo mencionó con el nombre de verso francés en su *Cisne de Apolo*, recordando la canción de Gil Polo. Fue empleado en el soneto a la Virgen María, de Pedro de Espinosa, 1578-1650. Hizo otra aparición en una poesía en alejandrinos sueltos de Alonso Carrillo sobre el *Libro de erudición poética*, de su hermano Luis, 1611. Lo empleó asimismo Ambrosio de Salazar en el prólogo autobiográfico en pareados de su *Espejo general de la gramática*, Ruán, 1614. El fondo rítmico común lo constituía el tipo trocaico, con acentos en las sílabas segunda y sexta de cada hemistiquio.²⁸

199. ARTE MAYOR.—A fines del siglo XVI, la copla de arte mayor era ya sólo un recuerdo. Cervantes la empleó con este carácter en la primera parte de la égloga incluida en el tercer libro de *La Galatea*: «Salid de lo hondo del pecho cuitado». El propósito de seguir fielmente el modelo antiguo se manifiesta en la forma de la copla, ABBA:ACCA; en las variedades del metro, A-A, B-A, D-A, A-G, etc., y en el arcaísmo de la lengua: «hablábadese», «contino llorando», «tus males tamaños», «en mal tan sobrado». Las dos estrofas de esta clase que Lope hizo figurar en el segundo acto de *Porfiar hasta morir*, 1638, hacen referencia al *Laberinto*, de Juan de Mena; la primera empieza: «Al muy poderoso señor de Castilla»; la segunda es repetición ligeramente modificada de la copla 106 del citado poema, puesta por Juan de Mena en labios de Macías: «Amores me dieron corona de amo-

Battista Alberti, 1407-1472, fue desarrollada, entre otros, por Claudio Tolomei, 1492-1554, autor de catorce poemas elegíacos en dísticos de pies cuantitativos, y por Antonio Renieri da Colle, quien en 1539 escribió sobre la misma base de sílabas largas y breves, poemas en dísticos y en hexámetros (Arthur H. Baxter, *The introduction of classical metres into Italian poetry*, Baltimore, 1901). Sustituyendo la cantidad por el acento, según el ejemplo del Pinciano, el autor de *La Picara Justina* ensayó también el hexámetro en latín y en castellano, II, 220 y 280.

²⁸ En el soneto de Espinosa, sólo tres hemistiquios dactílicos y tres mixtos se apartan del fondo trocaico del conjunto. El carácter polirrítmico, a la francesa, se manifiesta más claramente en los pareados de Salazar. Deben añadirse los alejandrinos, en su mayoría trocaicos, que se hallan en los estribillos de dos villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz: «Y con alegres voces de aclamación festiva», «Ved que espera el Maestro, aprieta, aprieta, aprieta» (*Obras*, II, 6 y 46).

res». Los hemistiquios de todos los versos son uniformemente hexasílabos, con excepción de uno, pentasílabo; el ritmo es dactílico sin excepción.²⁹

Una carta en el tecer acto de *Quien calla otorga*, de Tirso de Molina, consiste en una copla de arte mayor con cuatro rimas finales, ABBA:CDDC, y otras cuatro en los primeros hemistiquios, effe:ghhg. Aparte del contexto general de la carta, cada una de sus dos mitades encierra sentido por sí misma al separar los primeros hemistiquios de los segundos. Los hemistiquios son hexasílabos, con gran predominio de los de ritmo trocaico. Los personajes aluden al carácter antiguo de la estrofa, aunque en realidad difiera bastante del modelo tradicional. Al mismo verso compuesto de 6-6, con mezcla de hemistiquios dactílicos y trocaicos, corresponden las estrofas que aparecen con el nombre de «octavas de arte mayor antiguo» en *La pícara Justina*, ed. Puyol, II, 238; el orden de las rimas, ABABABCC, sobre los versos indicados, representa otro caso de mezcla entre la copla de arte mayor y la octava rima, semejante al notado anteriormente en otra poesía de Hurtado de Mendoza.

Aumentó en cambio la participación del verso de arte mayor en las letras de bailes, donde se combinaba con otros metros, especialmente con los de seis, nueve y diez sílabas, como se indica más adelante. Poco a poco, la variante más frecuente del verso, formada por dos hexasílabos dactílicos, A-A, fue destacándose y adquiriendo carácter propio en esta clase de canciones hasta llenar completas estrofas, como se ve en el siguiente cuarteto de la danza del molino intercalada por Lope en el primer acto de *San Isidro Labrador de Madrid*.

Si mis esperanzas te han dado las flores
y ahora mis ojos el agua te dan,
no coja desdenes quien siembra favores
que dándome vida matarme podrán.³⁰

²⁹ Los versos que Lope llamó sáfico-adónicos al frente de las cinco estrofas ABCc con que termina el primer acto de *La Dorotea* son también de arte mayor. La mayor parte corresponden al tipo A-A: "Amor poderoso en cielo y en tierra"; otros representan la variante D-A: "Templa las flechas en agua de olvido". El último verso de cada estrofa es un hexasílabo.

³⁰ Sor Juana Inés de la Cruz se sirvió del arte mayor combinado con el endecasílabo dactílico en las letras de la *Españoleta* y del *Canario* y

200. DODECASÍLABO DE 7-5.—El verso de seguidilla, tratado como metro compuesto de 7-5, tenía precedentes dispersos en el estribillo del *Cantar del alma*, de San Juan de la Cruz: «Que bien sé yo la fonte que mana y corre», y en los tercetos monorrimos del *Canc. de Evora*: «Lloro mi mal presente y el bien pasado», 59,3; «Desfallece mi alma n'este deseo», 58,11; «Muéstrame quien mi alma tanto quería», 59,1; «Debajo de tu sombra mi alma reposa», 59,4. Prestaba apoyo a esta representación el hecho de que los cuatro versos de la seguidilla se escribieran en algunos casos en dos solas líneas, como se hizo notar respecto a los *Romancerillos de Pisa*. La poesía de Góngora dedicada a doña María Hurtado corresponde a esta misma apariencia; consta de siete pareados que se pueden considerar como seguidillas representadas en dos versos compuestos cada una; de la misma manera que en la seguidilla de aquel tiempo, el primer hemistiquio del verso compuesto oscila entre seis y siete sílabas y el segundo entre cinco y seis: «Mátanme los celos de aquel andaluz, — háganme si muriere la mortaja azul». Sor Juana Inés de la Cruz en varias canciones de sus *Nocturnos* empleó el verso compuesto de 7-5 con regularidad de medida y en condiciones que lo definen como metro con propia forma y carácter:

—Plaza, plaza, que sube vibrando rayos.

—¿Cómo, qué? —Aparten, digo, y háganle campo

Abate allá, que viene, y a puntillazos

les sabrá al sol y luna romper los cascos.³¹

en varios villancicos. Hizo aparecer el primero con mayor variedad de formas de las que en circunstancias semejantes solían emplear otros autores de su tiempo. Sólo en la *españoleta* se cuentan los siguientes tipos: A-B, "De América ufana la altiva cerviz"; D-D, "Y pues el alto Cerda famoso"; D-B, "Que con cadena de afecto sutil"; A-Y, "En cielo de nieve, soles de zafir"; X-Y, "Que aun entre los lazos de la edad pueril", *Obras*, I, 182. En un villancico del *Tercero Nocturno*, además de las variedades A-B y A-Y, se encuentra repetidamente X-B: "De dolor que es lira, de llanto que es voz", II, 81. El *Canario* muestra principalmente el tipo A-A: "La dulce armonía que suena en los aires", II, 247.

³¹ El cuarteto citado es un estribillo de los *Nocturnos* de la Asunción, 1679, *Obras*, II, 67. En otros *Nocturnos* de la misma autora figuran cuartetos semejantes: "Ah, de las mazmorras, cautivos presos", II, 30; "Oigan, oigan, deprendan versos latinos", II, 50; "Si es un libro María por quien se canta", II, 236; "Suenen, suenen clarines, pues que cantando", II, 310.

201. DECASÍLABO DACTÍLICO.—El tipo dactílico de este metro, acentuado en tercera, sexta y novena, oo óoo óoo óo, venía interviniendo, en combinación con otros versos, desde el cosante de don Diego Hurtado de Mendoza, siglo XIV: «A aquel árbol que mueve la foxa». Se destacó en el Siglo de Oro en letras de baile, aliado principalmente con el de arte mayor. Sor Juana Inés de la Cruz lo utilizó como metro familiar no sólo en sus letras de la *Españoleta* y del *Canario*, sino también en sus seguidillas reales de 10-6-10-6 y en los estribillos de algunos villancicos, como el que termina con estos versos: «Con las perlas redimes mis culpas, — con las flechas me hieres de amor», *Obras*, II, 251.

La relativa intensidad con que de ordinario se pronuncia la última sílaba de los vocablos esdrújulos explica que cuando el citado verso empieza por una palabra trisílaba de esta especie, se coloque el apoyo rítmico sobre la sílaba final de tal palabra, aun cuando el acento prosódico por su parte se mantenga en su posición inicial. Era conocido este efecto por estribillos tan divulgados como «Trébole, ay Jesús cómo huele, — trébole, ay Jesús qué olor»; «Tárraga, por aquí van a Málaga, — Tárraga, por aquí van allá»; «Támaras, que son miel y oro, — támaras, que son oro y miel».

En México recogieron y desarrollaron tal peculiaridad en poesías especiales el presbítero Diego de Ribera en 1673 y Sor Juana Inés de la Cruz y Gabriel de Santillana en 1688. Por el renombre de Sor Juana y por la mayor extensión e importancia de sus ejemplos, ha sido corriente atribuir a esta escritora la invención del referido metro. Desde el punto de vista rítmico no se trataba de un verso distinto del decasílabo ordinario; coincide con éste en la disposición de sus cláusulas dactílicas y de sus tiempos marcados; se aparta solamente de lo común por el sostenido énfasis prosódico de los esdrújulos iniciales. *Repert.*, 29.³²

³² Una documentada nota bibliográfica sobre el decasílabo con principio esdrújulo incluye A. Méndez Plancarte en *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, México, 1951-1952, I, 456-459, y II, pág. XXI. Como se ve, los versos citados, aparte de los acentos de las sílabas primera y sexta, pueden llevar también acento prosódico en la sílaba cuarta. El ejemplo dado por el Pinciano como modelo de decasílabo es precisamente un verso de esta especie, con esdrújulo inicial y acento en cuarta: «Súbito corre el tímido ciervo», *Filosofía antigua*, 1595, pág. 293. Este y otros ejemplos semejantes se pueden convertir en endecasílabos

202. DECASÍLABO COMPUESTO.—Sin actuar de manera independiente, el decasílabo compuesto, 5-5, intervino después de cada cuarteta heptasílabo en una endecha de Salazar Torres, *Cítara de Apolo*, 1692, y en otra de Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras*, I, 209. La acentuación de los hemistiquios admitía las variedades dactílica y trocaica; la primera predomina en la composición de Sor Juana: «Oye mis penas, mira mis males», «Llanto a la tierra, quejas al aire», «Siempre quererte, nunca olvidarte». *Repert.* 31.

203. DECASÍLABO Y ARTE MAYOR.—La combinación de estos versos no sólo fue corriente en las letras de baile. Sor Juana extendió su papel aplicándolos a uno de los villancicos cantados en la catedral de México en la festividad de San Pedro, 1683, con seis cuartetos de la misma rima asonante que empiezan de este modo, *Obras*, II, 81:

Hoy de Pedro se cantan las glorias
al dulce, al doliente, al métrico son
de suspiros que forman conceptos
de dolor que es lira, de llanto que es voz.

204. ENEASÍLABO.—Dentro de la serie de variantes con que el eneasílabo solía intervenir en las letras de baile, en compañía principalmente de los dactílicos de diez y doce sílabas, adquirió especial frecuencia el tipo mixto, acentuado en tercera y quinta o en tercera y sexta: «Esta sí que es siega de vida, — ésta sí que es siega de flor», Lope; «Que si linda era la madrina — por mi fe que la novia es linda», Covarrubias; «Borbollicos hacen las aguas— cuando ven a mi amor pasar», Tirso. Alcanzó esta modalidad forma regular e independiente en la composición número 67 del *Cancionero Sablonara*:

Bullicioso y claro arroyuelo
que salpicas las guijas blancas,
de tu envidia los ruseñores
van saltando de rama en rama.³³

dactílicos leyéndolos con hiato, pero hay también decasílabos con acento en cuarta sin sinalefa, como el siguiente de Sor Juana: «Pérsica forman lid belicosa», I, 172. Los que no llevan acento en cuarta, de ritmo más claro y suave, representan más del noventa por ciento en los dos romances decasílabos de la monja mexicana. *Obras*, I, 171-175.

³³ Otra canción en eneasílabo mixto se halla en el entremés *El Mar-*

205. HEPTASÍLABO.—Desde los ejemplos de Gutierre de Cetina, Jerónimo Bermúdez y Francisco de la Torre, en el período precedente, el heptasílabo quedó especialmente asignado a la composición de endechas y anacreónticas de tono suave y ligero y de sensibilidad poética distinta de la acostumbrada en las antiguas endechas hexasílabas. La imitación clásica había llevado a emplear preferentemente en las endechas heptasílabas el verso suelto. Sin embargo, hacia el fin del siglo XVI corrían poesías heptasílabas rimadas que fueron recogidas en los romanceros publicados en aquellos años.

Góngora adoptó el heptasílabo en un romancillo aconsonantado sobre la muerte de doña Luisa de Cardona: «Moriste, ninfa bella», 1594; en otros dos romancillos asonantes con estribillo: «Sobre unas altas rocas», 1600, y «En tanto que mis vacas», además de una endecha en estrofas abbcdefF, con el último verso endecasílabo: «Vuelas, oh tortolilla», 1602. Alcanzó este metro su mayor prestigio lírico en el primer tercio del siglo XVII con las finas anacreónticas de Esteban Manuel de Villegas y con los delicados romancillos de Lope que recibieron el nombre de barquillas por el primer verso del más famoso de ellos: «Pobre barquilla mía». Varios otros poetas, entre ellos Pedro de Espinosa, Francisco de Trillo y Figueroa y el Príncipe de Esquilache, compusieron endechas heptasílabas, unas veces rimadas en redondillas y otras en forma de romances.

La estructura del heptasílabo pasó por cierta transformación en lo que se refiere a la proporción de sus variedades rítmicas. Durante el siglo XVI había sido compuesto principalmente a base del elemento trocaico, con excepción del anticipado ejemplo de Cetina. Lope lo construyó sobre este mismo tipo, siguiendo, aproximadamente, el modelo practicado por Jerónimo Bermúdez, mientras que Góngora acusó la tendencia a elevar la proporción de las variedades dactílica y mixta, tendencia seguida por Trillo y Figueroa y otros, y reforzada especialmente por Villegas. Tal cambio, apoyado probablemente por la influencia del italiano Gabriello Chiabrera, 1552-1638, volvía a dar al heptasílabo el carácter polirítmico que había tenido en el antiguo período de clerecía.³⁴

tinillo: «Si del mundo os han arrojado—nuevo mundo en mí habéis hallado». (E. Cotarelo, *Colección de entremeses*, I, vol. 2, pág. 555).

³⁴ Del descenso del tipo trocaico en el conjunto polirítmico del heptasílabo pueden dar idea los siguientes ejemplos respecto a la proporción

206. SILVA HEPTASÍLABA.—Varias de las cantinelas de Villegas son silvas de heptasílabos en que los versos se suceden con libertad, sin sujeción a orden de estrofas. Cada rima suele aparecer en dos o tres versos próximos que se enlazan con otros en serie de grupos trabados y desiguales. En ocasiones una misma rima se repite intermitentemente hasta seis o más veces en el desarrollo de la composición. Como en las silvas de endecasílabos u octosílabos, algunos grupos suelen aparecer accidentalmente con apariencia de pareados, tercetos, redondillas, etc. Ningún verso queda fuera del enlace de las rimas. La cantinela *A un pajarillo* presenta la siguiente disposición: aabab bccddc ece fcefe gege heeh.

207. ENDECHA REAL.—La composición formada por una serie de cuartetos en que los tres primeros versos son heptasílabos y el cuarto endecasílabo, recibió el nombre de endecha real. Jerónimo Bermúdez y Cervantes habían empleado esta combinación en versos sueltos, abcD. Con rimas abrazadas, abba, aparece como parte final de un romance en el *Romancero general*, núm. 414. Hacia mediados de siglo se generalizó la forma asonantada a manera de romance, abcB dBeB, etc. Esta forma fue cultivada principalmente por Francisco de Trillo y Figueroa y por Sor Juana Inés de la Cruz. La poetisa mexicana introdujo en sus endechas otras variedades métricas. En unos casos formó la estrofa con una redondilla heptasílabo seguida por un endecasílabo, abbaA; en otras ocasiones hizo que este último verso fuera un decasílabo compuesto de dos adónicos. Dos poesías de los *Nocturnos de San Pedro*, de la citada autora, presentan una combinación de endecha real y sexteto, en la que aparece un tercer verso como pie quebrado que repite a manera de eco la rima del segundo heptasílabo:

Oh, pastor, que has perdido
al que tu pecho adora,
llora, llora,

de tal elemento rítmico: «Quien fuerza tanto un alma», Bermúdez, 95 por 100; «Pobre barquilla mía», Lope, 86 por 100; «Moriste, ninfa bella», Góngora, 65 por 100; «Yo vi sobre un tomillo», Villegas, 48 por 100. La proporción del ejemplo de Góngora, 65 por 100, se repite aproximadamente en «El cuidado primero», de Trillo, y en «Sabrás, querido Fabio», de Sor Juana Inés de la Cruz.

y deja dolorido,
 en lágrimas deshecho,
 el rostro, el corazón, el alma, el pecho.

208. HEXASÍLABO.—Se empleó el hexasílabo en villancicos, letrillas, endechas y romances. La redondilla hexasílaba, llamada redondilla menor, se utilizó principalmente en letrillas y villancicos. Es abundante en poesías del Conde de Villamediana y de Pedro de Quirós. Lope la usó en algunos pasajes de sus primeras comedias (Morley y Bruerton, *Chronology*, 104). Mucho más corriente fue el uso del hexasílabo en romancillos líricos y satíricos, profanos y sagrados. Con este carácter desempeñó papel importante en el teatro. El romance hexasílabo de tema sentimental y melancólico continuó siendo la forma más frecuente de la endecha, no obstante la moderna introducción del heptasílabo en el mismo campo. No se aplicó el heptasílabo a canciones pastoriles, ni a letras de baile con excepción de la seguidilla, ni a letrillas burlescas, ni a romances devotos. Tampoco el hexasílabo por su parte se empleó sino rara vez en asuntos anacreónticos. La materia de la endecha se repartió en cambio entre uno y otro metro.

Al incorporarse a la lírica culta el hexasílabo se inclinó hacia el ritmo trocaico, como se hizo notar en el período anterior con referencia especialmente a las endechas de Francisco de la Torre. Parece que en la reelaboración de este metro se trató de contrarrestar la superioridad con que el sello dactílico venía caracterizándolo en la lírica popular desde las serranillas del Arcipreste de Hita. La actitud del Marqués de Santillana y de Juan del Encina había consistido en combinar equilibradamente las dos variedades citadas. Álvarez Gato, Gil Vicente y más tarde Hurtado de Mendoza habían seguido la corriente popular. Desde fines del siglo XVI, el cambio indicado en favor del elemento trocaico se afirmó entre los nuevos poetas. Los hexasílabos de tipo dactílico representan una proporción notoriamente inferior a los trocaicos en los villancicos, letrillas y romancillos de Góngora, Lope, Ledesma, Valdivielso, etc.³⁵

³⁵ En la endecha de Francisco de la Torre que empieza: "El pastor más triste — que ha seguido el cielo", la proporción de los hexasílabos dactílicos aparece reducida al 14 por 100. Aunque tal tipo rítmico volvió a elevarse en las endechas y letrillas del Siglo de Oro, su nivel quedó ordi-

Deben señalarse aparte las composiciones en verso fluctuante de fondo de seguidilla, pero rimadas como estrofas de villancicos o con asonancia sostenida de romances, en las que los versos impares son hexasílabos con mezcla de algunos heptasílabos y los pares son pentasílabos con mezcla de hexasílabos. La fluctuación es más limitada en margen y frecuencia que la que se usó en las canciones de *Los Comendadores*, en *La Niña de Gómez Arias* y en otras manifestaciones antiguas de esta clase de verso. Fue utilizado por Lope en varias poesías de *Los pastores de Belén*, como, por ejemplo, la que empieza: «Buscaban mis ojos — la Virgen pura, — con el sol en los brazos — no vi la luna», *Rivad*, XXXV, número 498. Otro ejemplo análogo es el romancillo de Trillo y Figueroa que dice: «Pues que mi morena — quiere que cante», *Rivad*. XLII, 77.

209. PENTASÍLABO.—La lírica del Siglo de Oro no prestó atención a metros más cortos que el de seis sílabas. A pesar de sus precedentes como verso emancipado y de su extenso y variado papel como elemento auxiliar, el pentasílabo no dejó testimonios especiales, sino en breves ocasiones como la correspondiente a un estribillo de Sor Juana Inés de la Cruz: «Esta es María — que se levanta — como el aurora», *Obras*, II, 284, y a una letrilla esdrújula del mexicano Alonso Ramírez de Vargas, 1689.³⁶

nariamente por debajo de la variedad trocaica. En el romancillo de Góngora: "Jueves era, jueves, — despertóme el alba", los versos dactílicos no representan más del 28 por 100. Análoga proporción se observa en las poesías hexasílabas de Lope y de otros autores.

³⁶ Sor Juana Inés de la Cruz compuso una poesía en latín en versos esdrújulos de cinco sílabas, al lado de otras en versos de seis, siete y ocho sílabas en la misma lengua, acomodadas a la prosodia y métrica castellanas. Los pentasílabos de la primera son en su mayor parte de tipo dactílico: "Ista quam omnibus — caelis mirantibus", *Obras*, II, 66. Se ha indicado la probabilidad de que esta poesía influyera en otras composiciones pentasílabas en latín de escritores mexicanos contemporáneos de Sor Juana y asimismo en la del citado Ramírez de Vargas, en castellano, la cual empieza: "Una en esdrújulos — letrilla clásica". (A. Méndez Plancarte, nota en *Obras*, II, 392-393).

210. COSANTE.—El recuerdo del viejo cantar de repetición balanceada quedó en numerosos estribillos glosados por los escritores de este tiempo. Lleva a pensar en esta relación, además del peculiar enlace de los conceptos, el fondo dactílico predominante en tales estribillos. Algunos de ellos acaso sean fragmentos de cosantes perdidos, pero en general parecen más probablemente consistir en simples pareados líricos en que se refleja la misma técnica de la referida canción: «Póntela tú, la gorra del fraile, — póntela tú, que a mí no me cabe», Correas; «Válame Dios, que los ánsares vuelan, — válame Dios, que saben volar», Trillo; «Hola, que me lleva la ola, — hola, que me lleva a la mar,» Góngora. Pertenecen a este mismo tipo la canción del Polvico, citada por varios autores: «Pisaré yo el polvico atan menudico», la recogida por Correas: «Lloraba la casada por su marido», y la de Valdivielso: «Yo qué la hice, yo qué la hago, — que me ha dado tan mal pago».

211. ZÉJEL.—En el Siglo de Oro la tradición del zéjel persistía principalmente en la lírica devota y en las canciones del teatro. Su presencia debió disminuir después del primer tercio del siglo XVII. Se encuentra en el *Cancionero sagrado* en poesías de Pedro Moreno de la Rea, 1602: «¿Qué haré por me salvar? — Creer y obrar», *Rivad.*, XXXV, núm. 855, y de Tejada de los Reyes, con el conocido estribillo: «Molinico, ¿por qué no muelas? — Porque me beben el agua los bueyes», *Ibid.*, núm. 553. En la segunda jornada de *Los baños de Argel*, de Cervantes, un cautivo español canta dos estrofas de zéjel con el estribillo: «Aunque pensáis que me alegro — conmigo traigo el dolor». Lope utilizó este tipo de canción en *Los amores de Albanio e Ismenia*, I: «A la gala de la madrina, — que nadie la iguala en toda la villa», y en *El vaquero de Moraña*, II: «Esta sí que es siega de vida, — esta sí que es siega de flor». Además de la forma regular, aa:bbab, a que corresponden estos ejemplos, aparece también entre las canciones de la *Noche Buena*, de Gómez de Tejada, la variante con las mudanzas reducidas a dos versos, ya registrada en los períodos

anteriores, aa:bba: «Que si voy y no vengo, vengo, — no me lo preguntes, zagalejo», *Rivad.*, XXXV, núm. 550.³⁷

212. VILLANCICO.—Se mantuvo con abundancia y variedad el cultivo del villancico en sus metros usuales de ocho o seis sílabas. Conservó las líneas tradicionales de estribillo, redondilla o quintilla como mudanza y versos de enlace y vuelta. La forma antigua, con estribillo de tres versos, abb:cddc:dbb, fue empleada por Cervantes al principio del segundo libro de *La Galatea* en el villancico que empieza: «En los estados de amor». La variante aba:cddc:caa aparece en los actos segundo y tercero de *Fuenteovejuna*, de Lope. Una modificación frecuente consistió en aumentar la extensión del estribillo, el cual recibió con frecuencia la forma de una redondilla. En la canción de Góngora «No son todos ruiñeños», el estribillo consta de siete versos, frente a los cuatro de la mudanza y los dos del enlace y vuelta. En otros casos se ampliaba también el número de los versos de enlace; el mismo Góngora, en la canción «Absolvamos el sufrir», ajustó las coplas al esquema: abba:cdd:cee, con vuelta alternativamente a cada una de las dos rimas del tema inicial. Los versos adicionales solían desligarse de la mudanza, como se ve en un villancico de Tejada de los Reyes sobre el modelo aabbcc:deed:fggfa, *Rivad.*, XXXV, número 551. Finalmente, la libertad se extendió hasta suprimir también el verso de vuelta, con lo cual el villancico quedaba reducido a la simple repetición del estribillo después de cada copla o estrofa.

La omisión de la ligadura métrica entre las coplas y el estribillo no sólo llevó a establecer mayor contraste de versos entre tales partes, sino que dejó campo abierto para emplear en estas composiciones toda clase de estrofas. Ejemplo de variedad de versifica-

³⁷ Corresponde también a la forma regular del zéjel, aa:bbba, la canción «Ay, fortuna, — cógeme esta aceituna», de Lope, en *El villano en su rincón*, III. El juego de «Vivo te lo do», registrado en períodos anteriores con la variante de mudanza reducida, aa:bba, fue reelaborado por Alonso de Ledesma con arreglo al tipo aa:bbba: «Sopla, vivo te lo do. — ¿Para dó?» *Rivad.*, XXX, 435. La citada variante reducida, con mudanza de dos versos y uno de estribillo, a:bba, sirvió a Trillo y Figueroa en su letrilla satírica: «Que la casada hermosa — ande la alma cosquillosa — y que al fin su red me enlace: — Qué me place», *Rivad.*, XXXV, 435.

ción son los numerosos villancicos de los *Nocturnos*, de Sor Juana Inés de la Cruz. Sólo en algunos se sirvió de la forma tradicional a base de redondillas enlazadas con el respectivo estribillo; en la mayor parte de ellos el cuerpo de la composición es un romance en cuartetos de octosílabos, hexasílabos o endecasílabos; a veces consiste en una serie de seguidillas, de coplas de pie quebrado, de sextetos-liras o de alguna especie de endecha real. Los estribillos, de muy diversa extensión entre dos y dieciséis versos, se distinguen sobre todo en los villancicos de Sor Juana por el amplio repertorio de sus metros y por la libertad de sus combinaciones.³⁸

213. LETRILLA.—El carácter satírico de la letrilla era, como queda indicado, su principal diferencia respecto al villancico. Se componía ordinariamente en metro octosílabo, rara vez en el de seis sílabas. Sus estribillos, al contrario que los de los villancicos, daban especial preferencia a las fórmulas más breves. La parte del estribillo repetida después de cada estrofa consistía a veces en una sola palabra. Fue género muy cultivado entre los ingenios del Siglo de Oro. Basta recordar los ejemplos de «Ande yo caliente — y riase la gente», Góngora; «Poderoso caballero — es don Dinero», Quevedo, y «Más mal hay en el aldegüela — que se suena», Trillo.³⁹

214. ROMANCE.—El romance llegó en este tiempo, al punto más alto de su desarrollo, tanto en los dominios de la tradición popular como en el campo literario. Compusieron romances los escritores de más renombre. Se multiplicó la difusión de esta clase

³⁸ De algunos tipos de versos, la autora no dejó más ejemplos que los que se registran en sus estribillos. Se encuentran en este caso el dodecasílabo compuesto de 7-5, relativamente abundante; el alejandrino, mucho menos frecuente; algunos casos clasificables como variedades de arte mayor: "Serafines alados, celestes jilgueros, — cantad, escribid de los hechos de Pedro", *Obras*, II, 44, y el eneasílabo, menos usado que los demás: "Que se quema de Dios la casa, — que se quema de Dios el templo", II, 200.

³⁹ En "Ande yo caliente" el esquema usado por Góngora fue aa: bccb:ba. El mismo tipo empleó Quevedo en "Poderoso caballero" y "Chitón". A las letrillas "Con su pan se lo coma" y "Milagros de corte son" les dio Quevedo enlace más extenso: a:bcbb:bdada. Alargó especialmente esta parte en "Punto en boca": a:bcbb:beeffa. Letrillas con estribillos alternos, como el de "Verdad — Mentira" de Góngora, son las de Quevedo "Bueno. — Malo", "La pobreza. — El dinero".

de composiciones con la abundante corriente de los pliegos sueltos. En 1605 apareció la segunda parte del *Romancero general*. A esta difusión contribuyó considerablemente el teatro, en el que desde fines del siglo XVI la forma métrica del romance fue ganando terreno hasta ocupar lugar tan importante como el de la redondilla.

Los rasgos métricos del romance literario dibujados en la última parte del período anterior se definieron y afirmaron en el Siglo de Oro. Se estableció la cuarteta como unidad de composición en lugar de la pareja de versos, se generalizó la asonancia como rima normal, excluyendo definitivamente la consonancia que durante algún tiempo se había preferido, y se siguió evitando con señalada determinación la rima aguda. La multitud de romances compuestos por Góngora, Lope, Quevedo, Polo de Medina y otros poetas responden regularmente a las líneas indicadas. Aumentaron los romancillos hexasílabos y empezaron los heptasílabos.

La exclusión de la consonancia no significa que dentro del mismo romance no pudiera repetirse la misma terminación en versos correspondientes a distintas cuartetos. En el romance de *Angélica y Medoro*, de Góngora, por ejemplo, ocurren en efecto en la línea de asonancia, pero entre cuartetos separadas, palabras consonantes como pastores, favores, flores, colores, etc. Puede observarse asimismo que la asonancia aguda se empleaba con cierta libertad en los romances de asunto devoto, compuestos probablemente para ser cantados en actos religiosos, y que aun con mayor frecuencia solía emplearse en los romances de carácter satírico.

No obstante la ordinaria disposición en cuartetos, se realizó un avance considerable en la libertad de coordinación entre los límites de estas unidades y las divisiones sintácticas. En unos casos el período gramatical abarca más de una estrofa, mientras que en otro la misma cuarteta contiene dos o más frases. La combinación de tales elementos sirve a veces de base a determinados efectos rítmicos. Es frecuente en el teatro el diálogo sostenido en frases alternas de dos en dos versos; Calderón subrayó con este orden el esquema lógico de algunos pasajes de sus autos (*Rivad.*, XXXV, núms. 652 y 653).

La incorporación al romance de complementos de carácter lírico, practicada desde el siglo XV y desarrollada especialmente en-

tre los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII, decreció en el transcurso del presente período. Casos en que el elemento adicional es en sí mismo una canción con forma propia aparecen aún en romances como el de Lope: «Corría un manso arroyuelo — entre dos valles al alba», terminado en cinco redondillas, o el de Góngora: «Apeóse el caballero, — vispera era de San Juan», en el cual figura intercalada la canción de la Colmeneruela. Entre los romances de Trillo y Figueroa tal práctica se reduce a terminar la composición con una seguidilla, en dos únicas ocasiones, *Rivad.* XLII, 87 y 88. Sor Juana Inés de la Cruz se limitó a usar una terminación análoga en un romance que llamó «letra para cantar», *Obras*, I, 30.

En cuanto a la intercalación periódica de algún estribillo, el procedimiento más empleado fue el que siguió Cervantes en el romance de Altisidora, donde un dístico endecasílabo con la misma asonancia del romance se repite de tres en tres cuartetas, *Quijote*, II, 57; Lope utilizó análogo recurso en un romance de *La Arcadia* (*Rivad.*, XXXVIII, 109). Se hizo uso asimismo del estribillo formado por heptasílabo y endecasílabo, como se ve en otro ejemplo de la citada obra de Lope, *Ibid.*, 253. El estribillo es un pareado octosílabo con rima diferente de la del romance en la chacona de *La ilustre fregona*, de Cervantes: «El baile de la chacona — encierra la vida bona». En los romances de sus *Juegos de Noches Buenas*, Alonso de Ledesma, 1605, se sirvió de varios estribillos populares: «Luna que reluces, — toda la noche alumbrés»; «Caracol, col, — saca tus hijuelos al rayo del sol»; «Vente a mí, torillo hosquillo, — toro bravo, vente a mí», *Rivad.*, XXXV, 419-426.⁴⁰

El estribillo, en forma breve, se repite después de cada octosílabo en el romance monorrímo de las avellanicas, de Lope, *El villano en su rincón*, III: «Deja las avellanicas, moro, — que yo te las varearé». Canciones de esta especie existían sin duda en la lírica popular, como prueba la que recogió Ledesma en un

⁴⁰ Entre los romances satíricos de Quevedo figuran algunos terminados por seguidillas o villancicos (*Obras completas*, ed. Astrana Marín, I, 259, 327, 329); en otros se sirvió del estribillo intercalado y repetido, I, 330, 337. Romances con esta clase de estribillo fueron también usados por Lope en sus comedias (Morley y Bruerton, *Chronology*, 68-73). Abundan en *Canc. Sablonara* y en Sor Juana Inés de la Cruz: «Oigan el pregón», *Obras*, II, 87; «Ver y creer», II, 144; «Víctor, Víctor», II, 171, etc.

romance de sus citados *Juegos de Noches Buenas*, 1605, *Rivad.*, XXXV, núm. 387:

Estas puertas son de acero,
aguinaldo;
aquí vive un caballero,
aguinaldo;
por sus pecados, pechero,
aguinaldo;
que es nuestro padre primero,
aguinaldo;
mas darle por nueva quiero,
aguinaldo;
que su fin está cercano,
aguinaldo.⁴¹

215. CUARTETA.—De vez en cuando la cuarteta de la canción popular se hacía presente en las obras literarias. Francisco de la Torre la empleó en varias ocasiones en su traducción de las *Agudezas* de John Owen. El auto de Calderón, *Quién hallará mujer fuerte*, termina con una cuarteta. En el entremés de *El doctor Rapado* hay una escena en que cada personaje canta una cuarteta y una seguidilla. Otro personaje, en la *Loa de Antonio Prado*, canta otra cuarteta alusiva al autor y asunto de la obra.⁴² Se registran otros ejemplos en *El sastre del Campillo*, acto I, de Francisco Bances Candamo, y en *No hay plazo que no se cumpla*, acto III, de Antonio de Zamora. Sor Juana Inés de la Cruz utilizó como tema de sus glosas algunas cuartetas de corte tan genuino como la siguiente, *Obras*, I, 273:

⁴¹ Otro ejemplo de romance monorrímo es «La Virgen de la Cabeza, — quien como ella; — hizo gloria en esta tierra, — quien como ella...», atribuido a Lope por J. Cejador, *La verdadera poesía*, III, 171. En esta misma obra se hace mención de una canción de negros con análogo sistema monorrímo: «Dominga, más beya, — tú pu tu tú, — que una cara estreya, — tú pu tu tú...», referida al entremés *Los negros*, de Simón Aguado, 1602.

⁴² El entremés de *El doctor Rapado* y la *Loa de Antonio Prado* se hallan en E. Cotarelo, *Colección de entremeses*, I, núms. 55 y 218. Hay otras cuartetas octosílabas que cantan una ramillettera, una castañera y una limera en la *Mojiganga de Roxillas*, de la misma *Colección*, I, núm. 208.

Aunque cegué de mirarte,
¿qué importa cegar o ver,
si gozos que son del alma
también un ciego los ve?

216. SEGUIDILLA.—Mucho más frecuente que la cuarteta fue la seguidilla en las referencias literarias de la época. Rengifo definió ya la forma de la seguidilla como copla de dos versos de siete, libres, en orden alterno con otros dos de cinco, asonantes, 7-5-7-5, y Correas advirtió que tal forma era ya regular desde principios del siglo XVII. Sin embargo, los ejemplos fluctuantes continuaron apareciendo hasta muy avanzado el presente período. Góngora asignó siete sílabas en lugar de cinco al cuarto verso de la coplilla «Las flores del romero». La que cantaba el mancebito del *Quijote*, II, 24, para entretener el camino, constaba de 7-6-7-6. En cambio Sor Juana Inés de la Cruz aplicó con toda uniformidad el tipo 7-5-7-5 en su pintura de la Condesa de Galve, *Obras*, I, 208, aunque otras veces usó también 7-6-7-6.

El teatro hizo abundante uso de esta clase de coplas, sobre todo en los entremeses. La variedad de tres versos, 5-7-5, fue bastante corriente a principios de siglo. Se halla un ejemplo de Lope en *Los pastores de Belén*: «Callad un poco, — que me matan llorando — tan dulces ojos». Más tarde empezó a divulgarse la seguidilla compuesta en que se suman la variedad de cuatro versos y la de tres, 7-5-7-5 : 5-7-5. José Benegasi utilizó extensamente la seguidilla compuesta en su poema burlesco *San Benito Palermo*. Sor Juana Inés de la Cruz la empleó con variedad de combinaciones en sus *Nocturnos*.⁴³

Entre otras modificaciones de la seguidilla, alcanzó popularidad la que intercalaba la exclamación *morena* después de los versos primero y tercero. Fue recogida en el *Canc. Sablonara*, página 292, y adaptada a lo divino por Valdivielso, *Rivad.* XXXV,

⁴³ La seguidilla de 7-5-7-5 fue empleada además por Sor Juana en *Obras*, II, 101, 121, 136, etc. De la variante 7-6-7-6 se sirvió en un villancico de la Navidad de 1689, II, 112; de la seguidilla compuesta, 7-5-7-5:5-7-5, en II, 76; de esta misma forma, alargada, 7-5-7-5-7-5:5-7-5, en II, 78; de la seguidilla compuesta, con octosílabos intermedios, 7-5-7-5:8-8:5-7-5, en II, 64. Combinó además la cuarteta y la seguidilla en forma de romance, con la misma asonancia, 8-8-8-8 : 7-5, en II, 166, y 8-8-8-8 : 5-7-5, en II, 214.

núm. 465. La seguidilla chamberga añadía a la copla de cuatro versos tres pareados sucesivos de 3-7 con asonancias distintas. En el ejemplo de Rengifo los pareados son: «Que el hombre — es de prendas mayores; — le vemos — para todo dispuesto; — por grande — no hay favor que no alcance», *Arte poético*, cap. LII.

De la seguidilla con eco, usada por Quiñones de Benavente y otros autores, se halla una composición con trece estrofas en el *Canc. Sablonara*, pág. 292, que empieza de este modo: «De tu vista celoso — paso la vida, — que me dan mil enojos — ojos — que a tantos miran».

En dos villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz y en uno de su coetáneo José Pérez de Montoro, las coplas correspondientes a las mudanzas son cuartetos de decasílabos dactílicos y hexasílabos, 10-6-10-6. Sor Juana les dio el nombre de seguidillas reales, *Obras*, II, págs. XXI, 285 y 287:

Sin farol se venía una dueña
guardando el semblante,
porque dice que es muy conocida
por las Navidades.

Un ensayo semejante, que sin duda se asociaba con el modelo de la seguidilla, tan sometido por Sor Juana a diversas experiencias, consistió en la combinación alterna del octosílabo y el hexasílabo con asonancia uniforme, según aparece en una de las composiciones de los maitines de San Pedro, 1691, *Obras*, 332-333, la cual empieza de este modo:

No sólo de Pedro da
vida el resplandor,
pero conserva también
su sombra calor.
Quien a su sombra benigna
alegre sanó
quedó muy bien asombrado,
pero sin lesión.⁴⁴

⁴⁴ Un precedente que acaso no fue desconocido de Sor Juana, con análoga combinación de los versos de ocho y seis sílabas, aparecía en un villancico de Fray Ambrosio Montesino: «Todos vienen de la cena — e no mi vista buena. — Yo soy la Virgen María — que oísteis decir — que de cruel agonía — me quiero morir, — porque no veo venir — a mi vista buena», *Rivad.*, XXXV, 419.

217. BAILES.—De las letras de bailes del Siglo de Oro quedó abundante información en novelas, comedias y sainetes. En muchos casos la letra consistía en un simple romance, como en el baile que la Gitanilla de Cervantes ejecutó acompañándose de unas sonajas. Romances con estribillos eran las letras de los bailes de la *Chacona*, la *Colmeneruela* y el *Ay, ay, ay*. Otras veces, además del romance, la letra contenía alguna seguidilla. La terminación de los entremeses solía consistir en un breve baile a base de un romance y de una seguidilla final. En el *Baile de Leganitos* y en el de *La casa de Amor*, el elemento principal de la letra lo constituían las seguidillas.

La primera forma de la famosa *Zarabanda* había consistido en coplas de zéjel: «La zarabanda está presa — que de ello mucho me pesa — que merece ser condesa — y también emperadora: — A la perra mora, a la perra mora». En versiones posteriores se cantó como villancico octosílabo y como letrilla en pareados hexasílabos (Cotarelo, *Entremeses*, I, pág. CCLXVII). El *Baile del Amor y el Interés* estaba compuesto en coplas de villancico, *abb:cddc:cb*, con este estribillo: «Amor, pues quedáis vencido, — no tiréis, — porque os arrepentiréis» (*Ibid.*, núm. 190).

Otro de los bailes que alcanzaron mayor popularidad, el de *Marizápalos*, estaba compuesto en cuartetos asonantados de decasílabos dactílicos y versos de arte mayor: «Marizápalos, veinte conmigo — al verde sotillo de Vaciamadrid». Igual combinación de metros se usó en el baile de la *Españoleta*, del cual dejó una elegante letra Sor Juana Inés de la Cruz: «Pues la excelsa, sagrada María, — humana y benigna, quiere reducir», *Obras*, I, 182. Sirvió la unión de los dos metros indicados en los bailes incluidos en diversas obras dramáticas, de los cuales es ejemplo escogido el que figura en el primer acto de *San Isidro Labrador de Madrid*, de Lope: «Molinico que mueles amores, — pues que mis ojos agua te dan...» A veces entraban en la combinación el hexasílabo o el eneasílabo, como se ve en la estrofa 10-6-10-12, de la letra «A la sombra de un monte eminente», en *El castillo de Lindabridis*, III, de Calderón, y en 9-12-12-10-12, de «Rui señor que volando vas — cantando finezas, cantando favores», en *Los dos amantes del cielo*, I, del mismo autor.⁴⁵

⁴⁵ En la misma forma de decasílabos y arte mayor de la *Españoleta*, compuso Sor Juana la letra del *Canario*: «El *Canario* que suena festivo, — pagado y contento de buenos pasajes», II, 247. Como en el caso de la

No solía usarse en letras de baile el endecasílabo común. Es ejemplo singular la composición en cuartetos de romance heroico aplicada por Sor Juana Inés de la Cruz a la antigua danza aristocrática llamada *Turdión*: «A las excelsas soberanas plantas», *Obras*, I, 181. Se halla el mismo metro en las coplas de dos villancicos de Sor Juana, II, 91 y 155, y en las de otra canción análoga que se le suele atribuir, II, 243. El hexasílabo lo empleó esta misma autora en cuartetos romanceados en el baile titulado *Panamá*, I, 183, y de igual manera en la letra en náhuatl del *Tocotín*, II, 17.

Existían además los bailes formados por la suma de varios tonos populares de diverso aire y ritmo, cuyas letras, a manera de ensaladillas, reunían romances, villancicos, redondillas, seguidillas y otras estrofas, como puede verse en el *Baile del Sotillo de Manzanares* (Cotarelo, *Entremeses*, I, pág. CLXXXIV y núm. 192).

ACCIDENTES DEL VERSO

218. AMETRÍA.—Diversas circunstancias reforzaron la corriente amétrica en la lírica cantada del Siglo de Oro. Se multiplicaron sus manifestaciones en la variable forma de la seguidilla. Continuó haciéndose presente en los romancillos compuestos de hexasílabos y pentasílabos alternos y fluctuantes. Encontró especial apoyo en las combinaciones dactílicas de las letras de baile. Fue puesta de relieve en algunos estribillos de acrecentada extensión por encima de los moldes ordinarios. Le prestaron frecuente acogida los entremeses cantados.

En el villancico de Góngora «No son todo rui señores», las medidas de los siete versos del estribillo son 8-9-9-6-9-6-7. Repert., 84. Sor Juana Inés de la Cruz mostró señalada preferencia por los estribillos extensos y amétricos. Consta de catorce versos, sin que figuren entre ellos más de tres iguales, el que empieza «Ay, ay, ay, cómo el cielo se alegra», *Obras*, II, 129. Gran parte de los

Zarabanda, se asignaban a la *Españoleta* letras en distintos metros, las cuales correspondían sin duda a diferentes versiones musicales del mismo baile. Aparte de la letra de Sor Juana, la *Españoleta* aparece en coplas octosílabas en el *Auto de los cantares*, de Lope, y en versos de nueve y diez sílabas en *El juicio de París*, de Zamora (Sor Juana, *Obras*, nota de A. Méndez Plancarte, I, 469).

estribillos de esta autora se componen de seis o siete versos en pareados asonantes. De la variedad de sus medidas puede dar idea el siguiente ejemplo, II, 10:

Al monte, al monte, a la cumbre.
Corred, corred, zagales,
que se nos va María por los aires.
Corred, corred, volad aprisa, aprisa,
que nos lleva robadas las almas y las vidas,
y llevando en sí misma nuestra riqueza,
nos deja sin tesoros el aldea.

En el entremés cantado *La paga del mundo* (Cotarelo, *Entremeses*, I, 2, núm. 211) se hallan pasajes como el de «Mundo mundillo — no vales un cuartillo», en que se mezclan versos de 4, 5, 6, 7, 8 y 10 sílabas. Otro ejemplo semejante es el del pasaje «¿Qué haré que no tengo una blanca?» con medidas mezcladas de 6, 8, 9, 10 y 11 sílabas, en el entremés de *El remediador* (*Ibid.*, I, 2, núm. 256).

Fuera del canto, la versificación amétrica aparece usada de propósito en la silva satírica del Conde de Villamediana, «El Duque de Lerma — está frío y quema», *Rivad.*, XLII, 161, donde al lado de los pareados de 6-6 figuran otros de 5-6, 6-5, 5-11, 6-10, 6-11, 6-12 y 9-7. Las medidas de 4-8-4-6-11, correspondientes a los versos de la primera estrofa, muestran la desigualdad métrica de las combinaciones llamadas «liras semínimas» en *La Pícaro Justina*, editado por Puyol, II, 176.

219. POLIMETRÍA.—Frente a la uniformidad de las estrofas observada en toda clase de poemas, contrastaba la polimetría de las obras dramáticas. En el último cuarto del siglo XVI, Juan de la Cueva, Rey de Artieda, Cristóbal de Virués y Cervantes ensancharon el cuadro métrico de las comedias con la introducción de las nuevas estrofas italianas junto a las formas octosílabas usadas por Juan del Encina, Gil Vicente, Lope de Rueda y demás precursores del teatro del Siglo de Oro. De esta variedad de versificación se sirvió Lope más extensamente que ningún otro de su contemporáneos. En el libro de Morley y Bruerton sobre las estrofas de las comedias de Lope, se registran unos treinta tipos diferentes, aun sin tener en cuenta las que corresponden a mera

canciones o letras de baile. Figuran en cada obra por término medio siete u ocho clases de estrofas. Aparte del propósito general de evitar la monotonía de la estrofa única, se procuraba en el fondo guardar cierta relación entre el papel propio de cada estrofa y el carácter de la escena a que se aplicaba.⁴⁶

La oportunidad que la ensaladilla ofrecía para la coordinación de elementos polimétricos fue utilizada por Góngora sobre la misma base repetidamente representada en el *Romancero general* del relato interrumpido de tiempo en tiempo para intercalar canciones diversas. El romance de «Apeóse el caballero, — vispera era de San Juan», *Obras*, Nueva York, 1927, núm. 226, en la primera interrupción introduce la canción «Al campo te desafía — la colmeneruela»; en la segunda, «Colmenera de ojos bellos», en la tercera, «Tiempo es, el caballero,» y termina con el villancico «Decidle a su madre, Amor». Disposición análoga presentan las composiciones del mismo autor que empiezan: «Contando estaban sus rayos — aun las más breves estrellas», *Ibid.*, núm. 287, y «A la fuente va del olmo — la rosa de Leganés», *Ibid.*, núm. 419.⁴⁷

Los villancicos que Sor Juana Inés de la Cruz compuso con el nombre de ensaladillas siguen el mismo modelo indicado. Sor Juana llamaba introducción al romance que servía para ir presentando las canciones. En la ensaladilla de uno de los *Nocturnos*, de la Asunción de 1676, la introducción intercala unas redondillas y un romancillo de negros y termina con el *Tocotín* en náhuatl, *Obras*, II, 14-17. De composición semejante son las ensaladillas de los *Nocturnos* de 1679, 1683 y 1690. Es distinta la que

⁴⁶ El empleo de las estrofas no respondía a un sistema estricto, pero en líneas generales las redondillas y quintillas se aplicaban más especialmente al diálogo; los romances, al relato corriente; las octavas reales, a la narración grave; los sonetos, al monólogo, y las décimas, liras y endechas a las declaraciones líricas. Respecto a la práctica de Lope en esta materia, se halla información en Morley y Bruerton, *Chronology*, 49-119. La equivalencia de la disposición de las estrofas entre algunos pasajes de *Fuenteovejuna*, de Lope, de acuerdo con el movimiento emocional de las escenas respectivas, ha sido indicada por J. Casaldueño, «Fuenteovejuna», en *RFH*, 1943, V, 21-44. Lope se refirió al uso de las estrofas en el *Arte nuevo de hacer comedia*.

⁴⁷ El romance «Apeóse el caballero», de Góngora, se divulgó, con pocos cambios, como *Baile de la Colmeneruela* (Cotarelo, *Entremeses*, I, 2, núm. 194). Otros bailes con letras semejantes, compuestas de romances y canciones, son el de *El Sotillo de Manzanares*, *Pásate acá, compadre*, y *Mojiganga de Roxillas* (*Ibid.*, I, 2, núms. 192, 206, 208).

figura entre las composiciones que se atribuyen a Sor Juana, formada simplemente por una serie alterna de cuartetos y seguidillas que termina en un estribillo, II, 289.

Fuera de la jurisdicción de las ensaladillas y del teatro, la inclinación a la variedad estrófica produjo otros testimonios como el de la égloga del tercer libro de *La Galatea*, de Cervantes, donde en el breve marco de la composición intervienen varios pastores con coplas de arte mayor, estancias, octavas, liras, endecasílabos sueltos, coplas reales, sextetos alirados, tercetos y canciones octosílabas de tradición trovadoresca. En otros lugares de la misma obra, se intercalan varios sonetos, una sextina y distintos tipos de glosas. Un repertorio aún más extenso en que a las estrofas citadas se añaden endechas hexasílabas, décimas, coplas castellanas, quintillas y motes de pareados y tercetos se halla repartido por las páginas de *La Arcadia*, de Lope.⁴⁸

220. COMPLEMENTOS RÍTMICOS.—La exaltación del verso en el Siglo de Oro se manifiesta principalmente en los diversos ornamentos añadidos a su estructura rítmica. Góngora poseyó más que ningún otro el dominio de esta refinada técnica. En sus poesías se registran numerosos ejemplos de coordinación concertada entre las vocales de los apoyos básicos del acento. Las dos vocales de los tiempos marcados inicial y final, coincidentes entre sí, aparecen a veces armonizadas con la que ocupa el apoyo de la sílaba sexta como eje del verso: a-o-a, «De los varios despojos de su falda»; o-e-o, «La pólvora del tiempo más precioso»; e-o-e, «Entre la hierba corre tan ligera». El efecto musical de esta disposición de las vocales se percibe en varios versos de uno de los más inspirados sonetos de Lope: o-i-o, «Pastor, que con tus silbos amorosos»; a-o-a, «No te espante el rigor de mis pecados». A veces el eje del grupo recae sobre la sílaba octava y la concordancia unísona de los tiempos marcados se extiende a las sílabas inmediatas: oo-e-oo, «Vuelve los ojos a mi fe piadosos»; eo-o-eo, «Pues te confieso por mi amor y dueño». Varios versos de la canción de Rodri-

⁴⁸ Un esforzado alarde de variedad de estrofas realizó, con más ingenio métrico que literario, el autor de *La Picara Justina*, en las cincuenta combinaciones diferentes puestas como encabezamientos de los capítulos de su obra, entre las cuales, además de las formas corrientes, ensayó diversos artificios de rimas interiores, series unísonas, consonancias encadenadas, versos de cabo roto, etc.

go Caro *A las ruinas de Itálica*, conciertan equilibradamente sus vocales rítmicas: a-e-a, «La casa para el César fabricada»; a-e-a, «Y ya en alto silencio sepultados»; e-a-e, «Y cavaré con lágrimas las peñas». En otros casos los tres apoyos esenciales sostienen la misma nota vocálica: a-a-a, «Campos de soledad, mustio collado»; «Ay, yace de lagartos vil morada»; «Mira mármoles y arcos destrozados»; e-e-e, «Y aun las piedras que de ellos escribieron».

De la división bimembre del verso, practicada con considerable frecuencia, bastará citar unos ejemplos de Góngora: «Infame turba de nocturnas aves», «Gimiendo tristes y volando graves», «Que un silbo junta y un peñasco sella». Tal división suele ir reforzada por la correspondencia, paralelismo u oposición entre los componentes de ambas mitades, como muestran los siguientes versos del mismo poeta: «Cama de campo y campo de batalla», «Negras violas, blancos alelís», «Nace en sus ondas y en sus ondas muere».⁴⁹ El octosílabo trocaico se prestaba con especial facilidad a la construcción bipartita: «En conventos y en iglesias, — en las letras y en las armas», Tirso, *Burlador*, I. La simetría indicada solía subrayar en la escena el ritmo del diálogo: «—¿Es posible? —No te canses. —¿Hay tal dicha? —Esto es justo. —Ciega estás. —Sigo mi gusto. —¿Qué pretendes? —Que te canses», Lope, *El ángel fingido*, I. En varias ocasiones, Lope subdividió estas mismas partes dando al diálogo movimiento más acelerado: «—¿Cierto? —Sí. —Pues oye. —Di», *Peribáñez*, I. No se oponía al efecto la concurrencia de vocales en sinalefa entre los breves grupos del verso: «—¿Quién va? —Un hombre. —¿Es Nuño? —Es Sancho», *El mejor alcalde, el rey*, I.

Más propia del endecasílabo que del octosílabo era la división trimembre. Servía con especial eficacia para destacar un determinado verso en el conjunto de la estrofa. Ofrece abundantes ejemplos la canción *A una mudanza*, de Antonio Mira de Mescua: «Y al ramillo y al prado y a las flores», «Flámulas, estandartes, gallardetes», «Breve bien, fácil viento, leve espuma». Calderón aplicó esta práctica al octosílabo dactílico o mixto en ocasiones de recapitulación de parlamento o diálogo: «A un pez, a un bruto

⁴⁹ Sobre los diversos aspectos de la simetría en los endecasílabos de Góngora, véase Dámaso Alonso, «Temas gongorinos», en *RFE*, 1927, XIV, 329-346.

y a un ave», *La vida es sueño*, I; «A Lelio, a Floro y a vos», *El mágico prodigioso*, I.

Ningún otro recurso ornamental encontró tanto favor en el gusto literario de la época como la correlación o correspondencia sintáctica entre unos versos y otros. Procedimiento generalmente conocido, cuyos rasgos esenciales pertenecían a la tradición familiar de refranes, cosantes y romances, la correlación desarrolló profusa y compleja variedad de formas en las hábiles manos de poetas como Lope, Quevedo y Calderón.⁵⁰ De ordinario los versos correlativos son rítmicamente coincidentes dentro del tipo general del metro a que corresponden. En el romance de *Angélica y Medoro*, de Góngora, no obstante, la mezcla polirrítmica del octosílabo, las parejas correlativas se identifican en su movimiento acentual, unas veces trocaico: «Si lo abrocha es con claveles, — con jazmines si lo coge», otras veces, mixto: «Segunda envidia de Marte, — primera dicha de Adonis», «No hay verde fresno sin letra — ni blanco chopo sin mote». Análoga demostración aparece repetidamente en la composición «Hombres necios que acusáis», de Sor Juana Inés de la Cruz; sus correlaciones se dan en la segunda mitad de las redondillas; los versos de la primera mitad son de ritmo distinto; los de las correlaciones son iguales; en el siguiente ejemplo, el primer octosílabo es dactílico, el segundo trocaico y el tercero y cuarto mixtos:

Pues ¿para qué os espantáis
de la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis
o hacedlas cual las buscáis.

Los versos primero, segundo, quinto y último del primer soneto de Cervantes en *La Galatea*, «Afuera el fuego, el lazo, el hielo y

⁵⁰ Las múltiples formas de la correlación en la poesía del Siglo de Oro han sido explicadas por Dámaso Alonso, «Versos plurimembres y poemas correlativos», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Ayuntamiento de Madrid, 1944, XIII, núm. 49; «Versos correlativos y retórica tradicional», en *RFE*, 1944, XXVIII, 139-153; «Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria» y «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en su libro, en colaboración con C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951, págs. 43-76 y 115-186.

flecha», con la misma estructura correlativa, no sólo coinciden en idéntico movimiento trocaico, sino que arrastran al mismo tipo rítmico a la mayor parte del resto de la composición, en contraste con los demás sonetos de este autor, en los que tal especie de endecasílabos tiene representación mucho menos elevada. Bajo análoga uniformidad correlativa y rítmica, el endecasílabo trocaico muestra un predominio por encima de lo común en el soneto de Lope «El humo que formó cuerpo fingido».

Varios de estos elementos concurren en el soneto *A Cristo crucificado*. Se destaca la reaparición acompasada de la palabra *mueve* en gran parte de los versos. Dos parejas de conceptos en contraste, cielo-infierno, querer-temer, alternan desde el principio al fin de la composición. Sobre tales conceptos se forman dos expresiones paralelas: cielo-amara, infierno-temiera. Las cuatro partes del soneto, cuartetos y tercetos, empiezan con el mismo tipo de endecasílabo melódico. El paralelismo de los dos últimos versos va subrayado con concordancias derivativas y rimas interiores: «Que aunque cuanto espero no esperara, — lo mismo que te quiero te quisiera».⁵¹

221. RESUMEN.—Tratadistas y poetas del Siglo de Oro dedicaron especial atención al arte del verso. El ejercicio de este arte gozó del más alto prestigio entre las profesiones intelectuales. Factor de principal influencia fue el teatro como campo de experiencias métricas y como instrumento de popularidad.

En los años de transición entre los siglos XVI y XVII, se extinguieron el verso de arte mayor, las canciones de métrica trova-

⁵¹ Obtuvo Lope diferentes efectos de la repercusión homofónica, unas veces en pasajes líricos como el de la barquilla: «Sin velas desvelada — y entre las olas sola», en otros casos en escenas dramáticas: «Don Juan, aunque os engañé — con escribiros que os vi, — nunca os vi, mentí, que aquí — os vi, puesto que os amé», *Amar sin saber a quien*, II, 6; con frecuencia en alusiones humorísticas como la que dedica a las palabras *gusto* y *justo* en *Santiago el Verde*, III, 11, y en ejercicios de ingenio como el de la fina glosa de las palabras *tú* y *ti*: «Es el *ti* diminutivo — del *tú* y es de la fina glosa de las palabras *tú* y *ti*: «*La esclava de su galán*, III, 7. Como alarde de destreza técnica se puede mencionar el *Laberinto endecasílabo*, de Sor Juana Inés de la Cruz, romance endecasílabo que, suprimiendo las primeras palabras se lee también como romance octosílabo y hexasílabo: «Amante, — caro, — dulce esposo mío, / festivo y — pronto — tus felices años», *Obras*, I, 176, y nota de A. Méndez Plancarte, págs. 464-466.

doresca y las antiguas coplas reales, castellanas y mixtas a la vez que se redujo el uso de las de pie quebrado.

Redondillas y quintillas afirmaron su emancipación, extendieron su dominio y refinaron su flexibilidad templándose principalmente en el diálogo del teatro. Junto a ellas se desarrolló la décima, ensayada por Mal Lara en el período anterior y divulgada por Espinel.

Después de largo proceso de sus tanteos y modificaciones, la glosa, con su arquitectura definitiva de una redondilla como tema y cuatro décimas como comentario, llegó a ser la forma métrica preferida en los torneos del ingenio alambicado y barroco. No fue cultivada en el teatro.

Quedó enteramente establecida la nacionalización de las estrofas endecasílabas, con olvido de toda reserva respecto a su origen extranjero. Ocuparon lugar principal en la poesía culta el soneto, la estancia, la octava real y el terceto. Consolidaron su arraigo al adoptarlas el teatro.

Fuera de los aislados ejemplos de Cervantes, Lope y Rioja, no encontró adeptos la sextina italiana, a pesar de la invitación que su retorcida métrica parecía ofrecer a las peculiares tendencias de la poesía de la época. Tuvo asimismo escasa acogida el endecasílabo de rima encadenada.

La silva, de estructura libre y amorfa, ilustrada por el brillante ejemplo de Góngora, recogió gran parte de la corriente culterana y conceptista, en convivencia con la estricta preceptiva del soneto y de la estancia y con la regular simetría de la décima y de la glosa.

Disminuyó notoriamente la lira de Garcilaso. Se dio preferencia a las estrofas aliradas de seis o más versos en combinaciones diferentes. Por su parte, el cuarteto endecasílabo realizó escaso progreso, así en versos plenos como en mezclas de plenos y quebrados.

La imitación clásica extendió el ejercicio del endecasílabo libre en poemas épicos, en composiciones didácticas y en obras de teatro. Villegas dejó modelos no superados de la estrofa sáfica y de la adaptación del hexámetro a base del acento prosódico.

Dentro de las diferencias particulares que pueden advertirse entre unos autores y otros, el endecasílabo del Siglo de Oro combinó con equilibrada proporción sus variedades heroica, melódica

y sáfica. Dio escasa intervención al tipo enfático. Empezó a adquirir representación propia el endecasílabo dactílico.

Entre las formas tradicionales, el romance, reelaborado en cuartetas asonantes y unísonas, conquistó lugar principal junto a las demás estrofas de la poesía y del teatro. Al mismo tiempo continuó ejercitándose en el terreno más propiamente lírico, con acompañamiento de estribillos, y en las ensaladillas, con canciones intercaladas.

Estableció el octosílabo una balanceada proporción entre sus variedades rítmicas. En repetidos casos estas variedades fueron empleadas con activa aplicación de su particular valor expresivo. Refinó además este metro su flexibilidad en la intensa práctica del diálogo del teatro.

A lo largo del siglo XVI, la seguidilla, poniendo fin a su antigua fluctuación, acabó por adoptar la forma regular de 7-5-7-5. Junto a esta forma se desarrolló la seguidilla compuesta, 7-5-7-5 : 5-7-5. Se ensayaron además diferentes variedades de seguidillas con eco, chambergas, prolongadas, etc.

Los metros de nueve y diez sílabas, combinados con el de arte mayor, multiplicaron sus manifestaciones en las letras de baile y, finalmente, hallaron representación propia e independiente en algunas poesías de esta clase.

Se afirmó y extendió en las nuevas endechas el metro heptasílabo, resucitado en el período anterior con el estímulo italiano. Hizo breves intentos de reaparición el alejandrino francés. Diversos testimonios fueron definiendo la individualidad del dodecasílabo de 7-5, fundado sobre los elementos de la seguidilla.

La poesía devota y el teatro mantuvieron con fidelidad las formas típicas del zéjel y del villancico, dedicados en gran parte a la glosa renovada de antiguos y conocidos estribillos.

En el amplio cuadro de estas experiencias métricas se destacan la humorista inclinación de Cervantes por los estrambotes, perqués, ovillejos y versos de cabo roto; la refinada elaboración rítmica de los versos de Góngora; la variedad de recursos y ágil destreza de Lope, y la inquieta e ingeniosa curiosidad de Sor Juana Inés de la Cruz.

Una decidida determinación de disciplina y claridad se refleja en la organización del romance en cuartetas uniformes, en la adopción exclusiva de la redondilla de rimas abrazadas y en la se-

lección definitiva de las líneas de la décima, de la glosa y de la seguidilla. El Siglo de Oro se interesó menos en introducir nuevas invenciones métricas que en reelaborar y ordenar los materiales heredados del período precedente. Sólo la silva se desarrolló en contraste con la disciplina indicada entre las contribuciones de este período a la historia del verso.

NEOCLASICISMO

222. RESTRICCIÓN.—A la plenitud métrica del Siglo de Oro sucedió en el período neoclásico un fuerte movimiento dirigido a disminuir la importancia del papel del verso en la producción poética. La nueva doctrina literaria, representada por la *Poética*, de Luzán, 1737, requería estricta sobriedad en el uso de metros y estrofas. Perdieron consideración las formas tradicionales que significaban mayor grado de elaboración métrica y se concedió preferencia a las que se ofrecían más desnudas de efectos de rimas y de contrastes de metros.¹

Tal cambio no se produjo de manera radical ni afectó a todos los géneros con igual intensidad. La mayor parte de las estrofas cultivadas en el período anterior continuaron usándose con relativa frecuencia, especialmente durante la primera mitad del siglo XVIII. Se acentuó su restricción, en la poesía y en el teatro, desde mediados del siglo, con García de la Huerta y don Nicolás Fernández de Moratín. Sin embargo, Iriarte, aunque en sus poesías graves se ajustó a esta misma actitud, dio libertad en el familiar campo de sus fábulas a su especial inclinación por el ensayo de nuevas modalidades rítmicas.

Con Leandro Fernández de Moratín, Martínez de la Rosa, Lista, Bello y Heredia, y con autores de menor renombre, como Arriaza, Arjona y Maury, el ejemplo neoclásico se prolongó hasta muy avanzado el siglo XIX. En varios casos, las poesías de estos autores, con relativa independencia de la escuela en que se habían formado, divulgaron por España y América influencias métricas recogidas del drama lírico italiano y del romanticismo francés.

Propuso Luzán la infortunada teoría de la naturaleza del verso

¹ Las enseñanzas de Luzán se fundaron en la *Poética* de Aristóteles, ampliada por sus comentaristas, entre los cuales tuvo presentes sobre todo a los italianos Benio y Robortello y a los franceses Le-Bossu y Dacier; recogió menos influencia de Horacio y casi ninguna de Boileau, según el estudio de Juan Cano. *La "Poética" de Luzán*, Toronto, 1928.