



3 9 0 5 0 8 2 0 0 0 4 Q

	EL COLEGIO DE MÉXICO	Fecha de Vencimiento
	Biblioteca Daniel Cosío Villegas Coordinación de Servicios	
	Fecha	Firma de Salida
	26 MAYO 2010	

Biblioteca Daniel Cosío Villegas
Inventario .07

**CUATRO ENSAYOS
SOBRE ARTE POÉTICA**



CUATRO ENSAYOS
SOBRE ARTE POÉTICA

Antonio Alatorre



EL COLEGIO DE MÉXICO

808.1
A3239c
ej.3

808.1

A3239c

Alatorre, Antonio, 1922-

Cuatro ensayos sobre arte poética / Antonio Alatorre. -- 1a. ed. -- México, D.F. :
El Colegio de México. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007. -- (Serie
Trabajos Reunidos : 3).

483 p. ; 22 cm

ISBN 968-12-1290-8

I. Poética. 2. Español -- Versificación -- Historia. 3. Poesía española -- Historia y
crítica. I. c.

Primera edición, 2007

DR © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 968-12-1290-8

Impreso en México

ÍNDICE

A quien leyere	9
Avatares barrocos del romance	
Primera parte	11
Segunda parte	55
Catálogo de esquemas métricos	87
Versos esdrújulos	193
Versos agudos	307
Consonantes forzados	361
Índice onomástico	471

A QUIEN LEYERE

Después de escribir, no sin fatiga, una “Introducción” a este libro, decidí prescindir de ella y, no sin alivio, la arrojé al cesto. Era, por una parte, una justificación cuyos argumentos se reducían a uno: siendo yo, según creo, no un bicho excepcional ni un loco, sino un simple ser humano amante de la poesía e interesado en las formas en que se ha expresado y se expresa la poesía, me resultaba lógico suponer que hay otros seres humanos —cuántos, no lo sé— con gustos semejantes a los míos. Y era, por otra parte, una especulación o cavilación sobre la clase de lectores a quienes se dirigen estos ensayos, para llegar a la conclusión de que, al escribirlos, estuve pensando más en un lector general que en el lector especializado (aunque sin excluir la posibilidad de que el especializado saque de ellos algún placer, si no algún provecho). Pero veo que la justificación y la cavilación están de más, de manera que lanzo mi libro al mundo como se lanzan todos, con o sin introducciones.

El primer ensayo, “Avatares barrocos del romance”, es refundición total del que con ese título publiqué en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 26 (1977), pp. 341-459. Las secciones I y II de “Versos esdrújulos” son refundición parcial de los artículos “Cairasco de Figueroa y los primeros tiempos del verso esdrújulo” y “El verso esdrújulo en el siglo xvii”, publicados en el *Anuario de Letras*, vol. 35 (1997), pp. 9-36, y vol. 38 (2000), pp. 423-445; la sección III es nueva. También son nuevos los otros dos ensayos.

Estoy inmensamente agradecido con Antonio Carreira, que leyó —sin que yo se lo pidiera— las pruebas de imprenta de este libro, y cuyos ojos de lince descubrieron no pocos gazapos, algunos bastante gordos. Gracias a él, es bien posible que se haya realizado aquí el muy elusivo ideal del *libro sin erratas*.

AVATARES BARROCOS DEL ROMANCE

PRIMERA PARTE

No sé si en tiempos de Alfonso X (segunda mitad del siglo XIII) había ya romances. En una de las *Siete Partidas* (II, ley 20) evoca el Rey Sabio las costumbres de “los antiguos”, de aquellos caballeros que no se movían sino por el deseo de ganar fama en los campos de batalla, y que los días en que no había batalla seguían con el dedo en el renglón y se hacían leer “las estorias de los grandes fechos d’armas” —Alejandro, Julio César...—, “porque oyéndolas les crescían los coraçones et esforçábanse faziendo bien, queriendo llegar a lo que los otros fezieran o passara por ellos”; si a veces, para solaz del ánimo, hacían venir juglares, les advertían expresamente “que non dixiessen ant’ ellos otros cantares sinon de gesta, o que fablassen de fecho d’armas” (¡nada de Tristán e Iseo, nada de Caballero del Cisne!). En todo caso, si ya existían romances que relataban hechos de armas (Fernán González, el cerco de Zamora, etc.), Alfonso no distinguiría entre ellos y los “cantares de gesta”; y, sobre todo, no los consideraría como obras *poéticas*, sino como documentos históricos. No se le hubiera ocurrido emplear la forma del romance para entonar los loores y contar los milagros de la Virgen María. La lengua castellana no estaba preparada para semejante empresa, y por eso las *Cantigas* se escribieron en portugués.

El rey Alfonso, que no fue un batallador, idealiza sin duda las costumbres de “los antiguos”, pero en todo caso da a entender, muy claramente, que las cosas han cambiado en sus tiempos. Podemos concluir que desde la segunda mitad del siglo XIII (si no desde antes) hasta los últimos años del XIV, quienes disfrutaban los “recitales” de un juglar no eran ya propiamente los caballeros y los grandes señores, sino la gente en general. El repertorio del juglar constaba ya, muy posiblemente, de

romances. Y a los romances de “fechos d’armas”, que nunca dejaron de existir, se añadían ahora los novelescos (como el del conde Arnaldos) y los puramente líricos (como el de Fontefrida). Fue una época de fermentación y de expansión, pues los oyentes y aplaudidores de los romances eran una “sociedad sin clases”.

Pero a fines del siglo xiv comenzó a haber “clases”. Francisco Imperial, italiano establecido en Sevilla, no escribió su *Dezir a las siete virtudes* para la gente en general, sino para una *élite*: letrados, caballeros y damas de la corte real que podían emplear sus ocios en la lectura de las grandes novedades poéticas de Europa. Enrique de Villena, personaje paradigmático, tradujo la *Divina comedia* (además de la *Eneida*) y quiso aclimatar en Castilla los “consistorios de gaya ciencia” o “cortes de amor” de Provenza. A su lado brillan el marqués de Santillana y Juan de Mena. Lo que hacían los italianos, lo que hacían los provenzales, eso sí que era *poesía*. Santillana no se refiere sino de pasada a los “romances e cantares de que las gentes de baja e servil condición se alegran”, frase en que habla su doble aristocracia: la de la sangre y la de las letras. No es que los romances y cantares (=villancicos) del pueblo fueran para él *menos* poéticos: simplemente no contaban. Y es asombrosa la rapidez con que se constituyó una verdadera academia de cultivadores de la poesía “sabia”, con sede principal en la corte de Juan II. Testimonio de su actividad es el *Cancionero de Baena*, compilado hacia 1445, apenas medio siglo después del *Dezir* de Francisco Imperial. En este *Cancionero* están representados más de cincuenta poetas, autores de unas seiscientas composiciones; pero ninguna de estas composiciones es romance.

Donde se le reconoció al romance su *status* de objeto artístico fue en la corte napolitana de Alfonso V, contemporáneo de Juan II. En el *Cancionero de Strúñiga*, compilado allí en 1458, sí que hay romances. Es en Nápoles donde “se cantan por primera vez romances viejos españoles y se escriben, también por vez primera, romances al estilo de los antiguos”.¹

¹ Palabras de Margit Frenk, “¿Santillana o Suero de Rivera?”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16 (1962), p. 437.

Y lo ocurrido en Nápoles se repitió pocos decenios después en la corte española de Fernando el Católico, donde se compiló, hacia 1500, el *Cancionero musical de Palacio*, llamado así porque el precioso manuscrito original se guarda en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Su sección de “Romances” (folios 51 a 87), aunque pequeña en comparación con la enorme masa de “Villancicos”, es nuestro primer *Cancionero de romances*, medio siglo anterior al que hacia 1550 se imprimiría en Amberes. El índice del manuscrito (*Tabula per ordinem alphabeticum*) registra 44 romances. En realidad son sólo 36: uno, “Por las sierras de Avilla”, estaba en el folio 84, que se perdió, y otros siete no son romances.² En cambio, hay que añadir dos romances registrados por equivocación en la sección de “Villancicos”: “Mi madre, por me dar plazer...” (romance de la Cautiva, núm. 254) y “Ju me levé un bel matín, / matineta per la prata...” (núm. 359). El error de clasificación se debe seguramente al hecho de que ambos llevan estribillo al comienzo.³ Estos 38 romances revelan muy claramente los gustos del momento. Hay una docena de romances “tradicionales”, probablemente algo retocados, por ejemplo *Durandarte*, *Gayferos*, *Conde Claros* y *Fontefrida*. (Brillan por su ausencia los romances épicos: nada del Cid, nada de los Infantes de Lara, etc.) En cambio, los romances de fabricación reciente, obra de poetas cortesanos como Juan del Enzina, son dos docenas.

Casi todos estos romances son octosílabos. Los hexasílabos⁴ son sólo tres: “Yo me iva, mi madre, / a la romería...” (núm. 20), ‘Por mal

² *Cancionero musical de Palacio*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, 1947 (tomo 1) y 1951 (tomo 2). La *Tabula* se reproduce en el tomo 1, pp. 18-22. Los que hay que quitar de la lista de romances son los núms. 81, 95, 103, 128, 145, 152 y 381, que son composiciones de rimas consonantes.

³ El romance “Por mayo era, por mayo...” figura también en la lista de “Villancicos”, pero el redactor de la *Tabula* se dio cuenta del error y volvió a registrarlo en la de “Romances”.

⁴ “Los dos metros más empleados en el romancero —dice don Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, Madrid, 1953, tomo 1, p. 130— son dos monorrimos, ambos populares y antiguos”, el octosílabo y el hexasílabo. El ejemplo más antiguo (siglo XIII) de romance hexasílabo que cita es una *Vida de santo Domingo* escrita en

vi, comadre, / tu vino pardillo...” (núm. 235) y “Estáse el pastor / con el su ganado...” (núm. 346). Los tres se registran en la sección de “Villancicos”. Si no se consideraron romances, fue quizá por no estar hechos en octosílabos, pero también porque empiezan con estribillo, al igual que los dos romances octosílabos arriba mencionados. Estos cinco son, por así decir, romances “contagiados” de villancicos. Y hay también un caso de villancico “contagiado” de romance: “Perdí la mi rueca...” (núm. 253), hecho en cuarteras de hexasílabos y pentasílabos asonantes:

- | | |
|---|---|
| 1. Perdí la mi rueca
llena de lino;
fallé una bota
llena de vino. | 2. Perdí la mi rueca
llena d'estopa;
de vino fallara
llena una bota. |
| 3. Fallé una bota
llena de vino;
dile un tal golpe
y tiróme el tino... | 4. De vino fallara
llena una bota;
caíme muerta,
ardióse ell estopa... [etc.]. |

versos largos (“De sancto Domingo – vos quiero contar, / que faz mil miraglos – por tierra e por mar...”), contemporánea quizá de la serranilla de la Zarzuela (“Yo me iba, mi madre, / a Villarcale...”), que Menéndez Pidal llama *romancillo*, rótulo moderno pero muy adecuado: el romance hexasílabo fue siempre, en todos los sentidos, el hermano menor del octosílabo, el segundón. Su designación antigua es *endecha*, como llama Menéndez Pidal a la que comienza “Parióme mi madre / una noche oscura...”. Dice Juan Ruiz (*Libro de buen amor*, 1507a) que, al morir su monjita, “con el mucho quebranto fiz aquesta endecha” (que por desgracia no se conserva). La palabra significa, obviamente, ‘elegía’, ‘cantar lastimero’. Y, como los cantares lastimeros solían hacerse en hexasílabos —“Los Comendadores”, “La niña de Gómez Arias”—, *endecha* adquirió desde muy temprano un segundo significado: ‘metro de seis sílabas’. En el *Cancionero musical de Palacio* hay varios cantares lastimeros, pero el único que se llama *endecha* es “Quien tal árbol pone...” (núm. 187), que no es romance, sino villancico. La serranilla de la Zarzuela es *endecha* sólo en el sentido métrico; “La más bella niña / de nuestro lugar...” lo es en los dos sentidos.

Estas coplas de vieja borracha muestran que hacia 1500 seguía gustando la arcaica canción paralelística, con su *leixa-pren* y todo.⁵ Pero también pueden verse como dos romances hexasílabos entreverados, uno de asonancia *í-o* y otro de asonancia *ó-a*.

Cuando Menéndez Pidal habla (*op. cit.*, pp. 121-123) de “la llamada cuarteta de romances, mejor dicho pareado de dieciseisílabos”, está pensando, por supuesto, en los romances viejos. En ellos pensaba también Nebrija al decir en su *Gramática* (1492) que el “pie de romance” consta de 16 sílabas. Claro que esos romances viejos se cantaban o se canturreaban, pero no se escribían. Si se hubieran escrito en su momento, habrían constado seguramente de tiradas de versos largos, a semejanza de las del *Cantar de mio Cid*. Pero cuando por fin se imprimieron (en el *Cancionero de romances* de Amberes), lo fueron ya en octosílabos. “Después —continúa don Ramón—, guiados por la música que abarcaba 32 sílabas, más de moda que la que abarcaba sólo 16,⁶ los trovadores y poetas a fines del 1400 comenzaron a querer ajustar la versificación de sus romances en grupos de cuatro octosílabos, pero esa tendencia no se hizo

⁵ Hay en el *Cancionero* varias canciones paralelísticas y con *leixa-pren*, por ejemplo “Al alba venid, buen amigo...” (núm. 7), “Tres morillas me enamoran...” (núm. 24) y “¿Si abrá en este baldrés...?” (núm. 179). También hay *leixa-pren* en las coplas no paralelísticas de romances octosílabos como “Ayra do va el gentilhombr...” (núm. 137).

⁶ Según Menéndez Pidal, también las melodías de romances tradicionales que aparecen en el tratado *De musica* (1577) de Francisco Salinas abarcan un dieciseisílabo. Pero, con la única excepción de “Helo, helo por dó viene el moro por la calzada” (dieciseisílabo), los ejemplos que pone Salinas no abarcan sino un octosílabo: así “Rosa fresca con amores”, “Tres cortes armara el rey” y versos del *Conde Claros* y del *Conde Arnaldos*. (La melodía de este último parece abarcar un dieciseisílabo, “Retrayda está la infanta bien así como solía”, pero la tonada del segundo hemistiquio es idéntica a la del primero.) Con esta melodía elementalísima de ocho notas, conocida de todo el mundo (“cantus notissimu:”, “cantus antiquissimus et simplicissimus”, dice Salinas), es como se cantan muchos romances (“ad quem cantum Hispani plurimos ex his quos Romances vocant, enuntiare solent”), pero poco después afirma que valía para todos (con ese metro de sólo ocho sílabas “omnes compositiones Hispaniae, quibus historiae seu fabulae narrantur, ab antiquis nostris canebantur”).

general hasta fines del 500” (o sea en el Romancero nuevo). Lo cual no está muy bien dicho. Juan del Enzina, uno de los trovadores de “fines del 1400”, no *comenzó a querer* hacer romances en cuartetas de octosílabos: simplemente, los hizo. Así se hacían todos los que iban añadiéndose al acervo antiguo. El romance *escrito* más antiguo que se conoce, “Estáse la gentil dama...”, de hacia 1421, consta claramente de cuartetas. Los romances del *Cancionero musical de Palacio* corroboran la antigüedad del “cuartetismo”.

Por supuesto, los romances que cantaba el pueblo hacia 1500 no estaban hechos en cuartetas.⁷ Y estos romances—los viejos, los tradicionales—convivían y siguieron conviviendo con los nuevos, los artísticos. Un buen ejemplo de esta convivencia o dualidad nos lo dan las dos “versiones” del romance a la desastrada muerte (1491) del príncipe de Portugal, yerno de los Reyes Católicos: “Hablando estaba la Reyna...”. Por mandado de la reina Isabel, fray Ambrosio Montesino compuso un romance “heroico”, o sea, evidentemente, ‘al estilo de los romances épicos’; pero el trágico suceso bien merecía una versión refinada, acorde con el gusto de los nuevos tiempos. Los versos de Montesino:

... A grandes bozes oyeron un cavallero llorar,
su ropa hecha pedaços sin dexar de se messar,
diziendo: “Nuevas os traygo para mill vidas matar...”,

quedan estilizados así en la versión refinada:

...Allí vino un caballero
con grandes lloros llorar:
“Nuevas te traigo, señora,

⁷ Sin embargo, por la naturaleza misma de la frase castellana, abundan en ellos las tiradas separables en grupos tetrásticos. A los músicos del *Cancionero musical de Palacio* y a los que vinieron después no les costó ningún trabajo dividir en cuartetas los romances viejos. Por lo demás, los romances “de tradición oral” que existen (o existían hasta hace poco) en España y en América tienen siempre, o casi siempre, melodía de cuatro versos.

dolorosas de contar”.

¡Ay, ay, ay, ay, qué fuertes penas!

¡Ay, ay, ay, ay, qué fuerte mall!...

La primera versión consta de 35 versos largos, o sea de 70 octosílabos; la segunda tiene cinco cuartetas, o sea sólo 20 octosílabos, sin contar el patético estribillo eneasílabo.⁸

Juan del Enzina —que bien pudo haber sido el autor de la versión abreviada, la destinada a la música culta de la época— dice en su *Arte de la poesía castellana* (1496) que “los romances suelen ir de cuatro en cuatro pies” (o sea en cuartetas), explicando que esto no ocurre en “los del tiempo viejo”; y en 1538 el vihuelista Luis de Narváez, en nota a sus musicalizaciones de “Ya se asienta el rey Ramiro” y “Paseábase el rey moro”, advierte: “Por ser la letra destes romances muy conocida, no se pone aquí sino los quatro pies primeros del romance, porque *de quatro en quatro pies* se han de cantar”.⁹ Pero en 1577, como atestigua Salinas, seguía vivo el monótono canturreo popular. (Y además, Sepúlveda, Lucas Rodríguez, Timoneda *et caeteri*, quizá por afectación de arcaísmo, seguían haciendo sus romances en tiradas indiferenciadas.)

A la “moda” de la disposición en cuartetas, que ha llegado hasta nuestros días, hay que añadir otra que no prosperó: la de sustituir la asonancia por la consonancia. Buen ejemplo de ello es uno de los romances de Juan del Enzina (*Cancionero musical de Palacio*, núm. 107, música de A. Rivera):

Por unos puertos arriva,
de montaña muy oscura,

⁸ Gaston Paris, descubridor (en 1872) de la versión corta, suponía que ésta era la más antigua; Milá y Menéndez Pidal sostienen lo contrario. De hecho, aunque la versión refinada sea abreviación de la de Montesino, las dos son coetáneas. Véase Paul Bénichou, “El romance de la muerte del príncipe de Portugal”, *Nueva Rev. de Fil. Hisp.*, 24 (1975), pp. 113-118.

⁹ En 1535, tres de los cuatro romances del vihuelista Luis Milán (*Durandarte, Baldovinos* y “Con pavor recordó el moro”) constan de melodías más “lujosas”, pues abarcan *dos* cuartetas.

caminava el cavallero

lastimado de tristura.

El cavallo dexa muerto,

y él a pie por su ventura,

andando de sierra en sierra

de camino no se cura...

La rima única, *-ura*, bien podría tener propósito artístico: acentúa delicadamente la melancolía del romance. Pero no fue Enzina el inventor de esta modalidad: uno de los dos romances de Carvajales que hay en el *Cancionero de Stúñiga* (compilado en la corte napolitana de Alfonso V) es de rima consonante *-ía*. Tal parece que los poetas cortesanos, al oír, por ejemplo, el romance “Por el val de las Estacas / pasó el Cid a mediodía...”, lo hubieran encontrado defectuoso por el hecho de que las terminaciones *venida* (una vez) y *Castilla* (dos veces) se apartaban de la rima *-ía* del resto del romance, como violando una regla de uniformidad. Los romances de rima uniforme (*-ía*, *-ado*, *-ó*, etc.) eran, para ellos, más “artísticos”.¹⁰ Prácticamente todos los romances nuevos del *Cancionero musical de Palacio*, comenzando con los siete de Juan del Enzina, tienen rima consonante: *-ada*, *-ado*, *-ía*, *-ida*, *-ando*, *-endo*, *-ura*. Enzina ni siquiera menciona la asonancia en su *Arte*. Silencio muy elocuente: las rimas asonantes están fuera del “arte”.¹¹

¹⁰ Ignacio Luzán (*La Poética, o Reglas de la poesía*, ed. L. De Filippo, Barcelona, 1956, tomo 2, pp. 270-274) ve las cosas al revés: después de decir que “los asonantes, o rima imperfecta, son propios exclusivamente de nuestra poesía castellana, pues no sé yo se usen en otra alguna lengua”, añade que, de Gonzalo de Berceo en adelante, la poesía castellana se hizo en versos consonantes, “de que infiero yo que el asonante empezó por ser defecto” (señal de torpeza), o bien “licencia” que a veces se tomaban los poetas, y sólo más tarde, “advirtiendo algunos buenos poetas que en los romances asonantados el repetido golpeo era más blando que en los consonantes puros [*-ía*, *-ía*, *-ía* todo el tiempo], empezaron a usar sistemáticamente los asonantes, *convirtiendo en adornos de buen gusto lo que empezó por negligencia y desaliño*”.

¹¹ Enzina hace una advertencia que revela hasta qué punto llegaba su escrúpulo de preceptista (y de poeta): dice que, como hay “gran hermandad” entre el sonido de b

Otra manera de “dignificar” los romances antiguos era glosarlos, de dos en dos versos, en coplas de rima consonante. Cristóbal de Castillejo, por ejemplo, compuso glosas de “Tiempo nuevo, tiempo nuevo” y de “Tiempo es, el caballero”. Pero si hubiera escrito romances, de seguro los habría hecho en rimas consonantes, que era ya la ley para los romances artísticos. En un romance de mediados del siglo xvi (*Silva de varios romances*, Zaragoza, 1550-1551, ed. Rodríguez Moñino, p. 103) se lee este pasaje:

...Cada cual en su humildad
hizo grande su partido,
mas aquel gozo infinito,
que ellos solos han tenido,
fue ensayo de paraíso
a los humildes debido...

que da una impresión caótica, con mezcla de consonantes y asonantes. Pero no; el poeta ha hecho su romance según las reglas vigentes, con rima consonante *-ido*; para él, las palabras *infinito* y *paraíso* no riman en absoluto (están en versos impares). La asonancia deja simplemente de existir en los romances artísticos. Jorge de Montemayor, que esmaltó su *Diana* (1558/59) con gran número de poesías de diversos metros, incluye sólo dos romances, pero los dos de rima consonante; y hacia 1577 escribe san Juan de la Cruz sus nueve piadosos romances (sobre la Santísima Trinidad y la vida de Cristo), pedestres y anémicos, pero, eso sí, “artísticos”, de rima consonante (¡-ía en los nueve!).¹² Durante la segunda mitad del siglo, hasta los perpetradores de romances que imitaban el estilo de los viejos —Sepúlveda, Timoneda y los demás—

y el de *v*, se podría tolerar el empleo de rimas como *biva / reciba y proverbios / sobervios*. ¡Es su única alusión a la asonancia!

¹² Dámaso Alonso, adorador del santo, dice que estos romances, “en su rusticidad y monotonía, no dejan de tener transparencia, difícil virginidad, agraz encanto”. Para mí, son insufribles.

sucumbieron al hechizo de la “moda”. Cuesta trabajo pensar que esos productos, larguísimos a veces, de rima constante *-ado, -ada, -ía, -aba*, etc., tan insoportablemente tediosos para nosotros, se leían con deleite en sus tiempos.¹³

El *Arte* de Juan del Enzina quedó, de golpe, anticuado e inservible al publicarse en 1543 las *Obras* de Boscán y Garcilaso. En la poesía castellana no veía Enzina sino dos metros: el “arte real” (el octosílabo) y el “arte mayor”, o sea el verso de Juan de Mena (no mencionaba para nada el hexasílabo). La entrada de los metros italianos cambió todo. Fuera de unas cuantas coplas castellanas que parecen hechas “de repente”, Garcilaso no escribió sino en endecasílabos y heptasílabos. Y, fuera de Castillejo, Horozco y (en parte) Hurtado de Mendoza, los poetas serios que siguieron a Garcilaso —Cetina, Acuña, Aldana, Figueroa, fray Luis de León, etc.— dejaron los usos castellanos e hicieron sus versos al itálico modo.

El nuevo estado de cosas se deja ver bien en un librito de 1580, *El arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima, portugués, que sin duda era estudiante en Salamanca¹⁴ y que da señales de gran amor a la poesía: más que *Arte poética*, su librito es un *Panegírico de la Poesía*. Los sonetos, en especial los de Petrarca, son, para él, el vehículo por excelencia de la poesía: “La ventaja que los sonetos hacen a las redondillas y pies quebrados es tan clara, que no hay quien no la conozca”.¹⁵ Sánchez de Lima, que tiene palabras de elogio para las “coplas redondillas” (“coplas reales” o dobles quintillas, la forma consagrada por

¹³ Es verdad que ciertos romances viejos tienen rima única, por ejemplo “Moriscos, los mis moriscos...” (*-ado*), “Paseábase el buen conde...” (*-ar*) y “Mis arcos son las armas...” (*-ar* también); pero son muy breves, de manera que no alcanzan a revelar un propósito de hacerlos consonantes.

¹⁴ Después se trasladó a Italia, donde compuso un poema épico sobre las glorias de Portugal, intitulado *El Africana*.

¹⁵ “Redondillas y pies quebrados” es, sin duda, alusión a las *Coplas* de Jorge Manrique, la más famosa composición hecha en octosílabos y pies quebrados (“verso de redondilla” significa ‘octosílabo’). Lo que Sánchez de Lima está diciendo es: ‘En nuestros días, todos reconocen que un soneto deja atrás a las mismísimas *Coplas* de Manrique’.

Juan de Mena en *La coronación*), no dice nada de los romances. Pero al final del librito, sin relación con la parte didáctica, le obsequia al lector una mini-*Arcadia*, intitulada *Amores de Calidonio y Laurina*, que transcurre a orillas del Lima, en Portugal, y comienza así:

Ribera del claro Lima
apacienta su ganado
un pastor tan sin ventura
cuanto de amor lastimado...

¡Es un romance, forma que en el cuerpo del libro no se menciona siquiera! Pensando quizá que esto le causaría extrañeza al lector, Sánchez de Lima cree necesaria una justificación, y explica en un prologuillo que si se ha servido de esos versos es “porque saben a aquella compostura antigua que tanto en los tiempos pasados floreció”, con lo cual da a entender que en 1580 ha dejado de “florecer”. Pero esto es falso. La “compostura antigua” seguía teniendo cultivadores y lectores: en 1577 y 1580 salieron a la venta sendas reediciones —la 5ª y la 6ª— del *Romancero* de Sepúlveda (y habría una más en 1584); en 1580 se imprimió el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez, y todavía en 1587 publicaría Juan de la Cueva su *Coro febeo de romances historiales*. Sánchez de Lima no toma en cuenta esta clase de productos. El romance es, para él, una forma difunta. Su *Calidonio y Laurina* es una especie de homenaje *in memoriam* de la antigua compostura, homenaje hecho con cariño y con el mayor decoro posible: por supuesto que la rima es consonante y no asonante; y, además, el romance va ornamentado con inserciones de octavas reales, metro nobilísimo.

Pero —¡oh ironía!— en ese mismo año de 1580 vivía en Córdoba un muchacho para el cual el romance no estaba muerto, sino sólo enfermo de parálisis, y, como Cristo al paralítico, le dijo: *Surge et ambula*, y al punto se levantó el romance y se echó a andar. Góngora vio que la gracia, la fluidez, la vida del romance consistía en la asonancia. La revolución que llevó a cabo —contra los romances de rima inmutable,

en *-ía* como los de san Juan de la Cruz, en *-ado* como el de Sánchez de Lima, etc.— fue, primero que nada, una restauración, un regreso a la asonancia original.

De 1580 datan sus cuatro primeros romances, dos octosílabos (“Los rayos le cuenta al sol...”, “Ciego que apuntas y atinas...”) y dos hexasílabos (“La más bella niña...”, “Hermana Marica...”). Ya con ellos, como dice Antonio Carreira, “la revolución estaba hecha”. Desaparecen las composturas anteriores y “en su lugar comienzan a componerse y a cantarse romances de nuevo cuño, desenfadados, líricos, ornados con estribillos diversos que permiten a los músicos lucirse con florituras. En lo sucesivo, todo tendría cabida en el romance: Lope de Vega los hace pronto vehículo de sus amoríos”,¹⁶ y a Lope se suman otros: Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Pedro Liñán de Riaza, Juan de Salinas y muchos más (no pocos de ellos anónimos). Casi todos andarían, como Góngora, por los 20 años. Las vivencias y las reflexiones que se leen en sus romances son juveniles; no sólo sus sonrisas y sus risas, sino también sus lágrimas, son frescas y diáfanas. El rejuvenecimiento de la asonancia les venía como anillo al dedo.

Góngora es el iniciador de ese brillante episodio de la historia poética que se llama “Romancero *nuevo*”. Más tarde, con el *Polifemo* y las *Soledades*—y también con el romance “La ciudad de Babilonia...”— iba a ser el número uno en el campo de la “gran” poesía, pero ya a los 20 años fue el número uno en el campo de esta poesía “menor”. Y la primacía de entonces fue más gozosa para él que la de treinta años después: no hubo ningún Jáuregui que tachara de “pestilente poesía” los romances y letrillas de Góngora. Todo lo contrario.

Y Góngora no era hombre que se durmiera en sus laureles. Su afán de experimentación y superación era incansable. En nuestros días, dice Carreira, “es difícil pecatarse de lo que supusieron en su momento, a menos que se haga de ellos una lectura en orden cronológico”. Para los

¹⁶ A. Carreira, introducción a su edición de *Obras completas* de Góngora, Barcelona, 2000, tomo 1, p. xiii.

contemporáneos de Góngora, que “sí hicieron la lectura ordenada de sus romances a medida que se difundían”, no hubo dificultad alguna.¹⁷ Si se difundían era porque se cantaban en todas partes, y porque en todas partes corrían en copias manuscritas (y en copias de copias), lo mismo que los que iban componiendo Lope de Vega y los demás. Juan Pérez de Valdivielso, el librero de Huesca que, viendo el potencial económico de la novedosa mercancía, publicó en 1589 su *Flor de varios romances nuevos y canciones*, no tuvo que fatigarse en conseguir originales. Armó su *Flor* con los que buenamente tenía en las manos. Y la prueba es ésta: se conocen 27 romances de Góngora anteriores a 1589, pero sólo cinco de ellos se imprimieron en la *Flor*; los otros 22 vivían de manera “espontánea”. “Es muy extraño —observa Carreira— que uno de los romances más célebres de Góngora haya tardado cuarenta y siete años en imprimirse”.¹⁸ Se refiere a “Hermana Marica”, el experimento más revolucionario de Góngora, compuesto en 1580 y no impreso hasta 1627, en la edición de “obras completas” emprendida por Juan López de Vicuña. Si ese romance tardó tanto en imprimirse, fue porque todo el mundo se lo sabía de memoria. (Lo que sí se imprimía eran las imitaciones que fueron haciéndose, y que son más de una docena: “Hermano Perico...”, “Hermana Benita...”, etc.)

Lo mismo cabe decir de los demás “experimentos” de Góngora. La *Flor* de 1589 tuvo una larga secuencia. No habiendo “derechos de autor” ni nada parecido a un “plan editorial”, durante diez años pudieron imprimirse aquí y allá —en Barcelona, Valencia, Burgos, Lisboa, Toledo, Madrid— más y más *Partes* de la *Flor de romances*, con las cuales se constituyó en 1600 el *Romancero general*. Éste incluye apenas 24 romances de Góngora, *rari nantes* en el mar inmenso de los ajenos. Pero en 1600 la fama del *primus inventor* se mantenía vivísima. Siguieron componiéndose romances *nuevos*, siguieron haciéndose copias manuscritas y

¹⁷ A. Carreira. *Gongoremas*, Barcelona, 1998, p. 385. Cuatro de los ensayos de este iluminador libro están dedicados a los romances de Góngora (pp. 317-396).

¹⁸ *Romances de Góngora*, ed. Carreira, tomo 1, p. 206.

siguió habiendo romanceros impresos (todavía en 1688 se publicaba en Málaga una *Breve delectación de romances varios*), y Góngora siguió siempre en la vanguardia. Sus romances incompletos fueron devotamente completados por poetas cuya ambición era hacer que el lenguaje de lo añadido fuera indistinguible del de Góngora.¹⁹ Y cuando uno de los muchos romances anónimos que corrían en España ofrecía algo del estilo de Góngora, algo de su chispa, comenzaba a atribuírsele a él. En la mencionada edición de Carreira, los 94 romances auténticos van seguidos nada menos que de 226 “atribuidos”. Y —*last but not least*— ya en vida de Góngora algunos poetas, “envalentonados” con su ejemplo, comenzaron a hacer, como pronto se verá, “experimentos” romanceriles que a él no se le habían ocurrido.

Entre las varias recopilaciones que se publicaron después del *Romancero general* sobresale la *Primavera y flor de los mejores romances*, recogidos por el licenciado [Pedro] Arias Pérez (Madrid, 1621). El librito está dedicado “Al maestro Tirso de Molina”, por quien Arias Pérez muestra gran admiración, y del cual imprime un romance muy gracioso: “Pero Gil amaba a Menga...” (con estribillo “Por la cola las toma, toma, / Pedro a las palomas, / por la cola las toma”). Y al lado de Tirso de Molina están otros nuevos adeptos, como Quevedo y sobre todo Antonio de Mendoza. (En las reediciones que hubo entre 1622 y 1659 entraron asimismo Bocángel y López de Zárate.) Los romances de Góngora son aquí pocos, pero uno de ellos, “Minguilla, la siempre bella...”, estaba recién salido del horno (1620). Los de Lope abundan más, como siempre; y hay, como siempre, buen número de anónimos. José F. Montesinos, editor moderno (Valencia, 1954) de la *Primavera y flor*, observa que aquí el romance “cada vez acentúa más su carácter lírico” y “pone todo su énfasis en unos estribillos más o menos complejos”, lo cual es “cifra y expo-

¹⁹ Son cinco los romances gongorinos que no se conservaron sino fragmentariamente: “Los rayos le cuenta al sol...”, “Las redes sobre la arena...”, “Entre los sueltos caballos...”, “Criábase el albanés...” y “Servía en Orán al rey...”.

nente del espíritu de la nueva poesía”; pero también observa que “el grupo más numeroso” es el de “los romances simples, sin arrequives”.

Esto que dice Montesinos puede aplicarse perfectamente a todo el conjunto del Romancero nuevo. En su gran mayoría, los romances son (y seguirán siendo a través de los siglos) octosílabos de rima asonante, dispuestos en cuartetas y sin “arrequives”. Ejemplo, los dos que hizo Góngora en 1582: “Amarrado al duro banco...” y “Diez años vivió Belerma...”. El de ocho sílabas es el romance *castizo* por excelencia, sea bueno, o malo, o mediocre.²⁰ El de seis sílabas, que siempre fue más raro, se llama de varias maneras en el *Romancero general* y en los decenios siguientes: *letra*, *letrilla*, *romance* (por ejemplo “Noble desengaño...”), *canción* (por ejemplo “La más bella niña...”), *endechas*, *romance en endechas* (o *de endechas*), *romance en letra*. El rótulo *canción* dejó de usarse; los que predominaron fueron *romance y endechas*.

En cuanto a la rima asonante, es ya tan propia del romance, tan característica suya, y ha dado pruebas tan gloriosas de su potencial como “La ciudad de Babilonia...” —250 rimas con la asonancia *ú-o*, nada obvia—,²¹ que resulta “innovación” el empleo de rimas consonantes.

²⁰ En una historia del romance es preciso registrar el caso de los poetas que se inmunizaron contra el contagio romanceril, por ejemplo Juan de Arguijo, los hermanos Argensola y el conde de Villamediana. De los romances amorosos de Lope dice Bartolomé de Argensola que son “enfado general de nuestros días”. He aquí otra muestra de desdén: en 1607 se imprimió en Amberes un lujoso libro de *Emblemas* que consiste en una serie de 103 grabados de Otto van Veen (maestro de Rubens) acompañados de textos de Horacio que se traducen en versos españoles, italianos, franceses y flamencos. El autor de los versos españoles, Diego de Barrera, se sirve de doce variedades métricas (décimas, liras, etc.); hay siete romances hexasílabos, pero *ninguno* octosílabo, como si los octosílabos resultaran “no presentables” en un libro tan “culto”. — El castizo *corrido* mexicano (“Año de mil novecientos, / muy presente tengo yo...”) es tataranieto de los romances castizos. Así, *corrido*, se llama el romance “Estando un día en Granada...”, copiado en un manuscrito de hacia 1627, y que alguna vez se atribuyó a Góngora (cf. *Romances*, ed. Carreira, núm. 226).

²¹ Hay en el *Romancero general* (núm. 488) una curiosa reaparición de la arcaica “e paragógica” (necesaria para las asonancias del *Poema del Cid* y de ciertos romances viejos): “Echó mano al arremango / escondida en su *corrale*, / que los secretos de amor /

El valenciano Jacinto Antonio de Maluenda compuso dos romances de esta suerte, uno todo en *-aña* y otro todo en *-era*, y creyó necesaria una justificación: "Si poner dos [consonantes] juntos en una copla es falta, hecho adrede, y en todos, es gala".²² Pero esta "gala" estaba ya en tres romances de Góngora: *-ete* en "Tendiendo sus blancos paños..." (1591), *-ente* en "Moriste, ninfa bella..." (1594) y *-ote* en "Despuntado he mil agujas..." (1596). Si el uso coherente de 250 voces de asonancia *ú-o* es un *tour de force*, también lo es el de 42 voces terminadas en *-ete* y de 52 terminadas en *-ote*. No son raros en el Romancero nuevo estos juegos, pero no todos son de rima tan dificultosa como éste (atribuido a Góngora):

Hagamos paces, Cupido,
por amor de san Arnao,
que para un triste mancebo
basta un año de lilao...²³

Los "arrequives" de que habla Montesinos son dos. El más frecuente es el estribillo. En esto también es Góngora el abanderado.²⁴ La hechura de sus estribillos, y su colocación en el romance, varían mucho. Suclen combinar versos de 5, 7, 9 y 11 sílabas (9-5, 9-7, 7-5, 7-11, 11-11, 7-11-11), en marcado contraste con los versos de 8 o 6 sílabas del romance. El es-

no es bien que los sepa *nadie*", etc. Cf. el mismo juego *ibid.*, final del núm. 100: "Recordedes, niña, / con el *albore...* / Ponedvos, señora, / el vuestro *briale...*", etc.

²² Maluenda, *Tropezón de la risa*, Valencia, s. a., pp. 63-64; y *Bureo de las Musas del Turia*, Valencia, 1631, pp. 55-57. (Tomás de Iriarte hará un juego parecido, pero más difícil, en la fábula 72, "El canario y otros animales".)

²³ *Romances*, ed. Carreira, núm. 189. Hay rimas consonantes en otros romances atribuidos: *-ado*, núm. 109; *-izo / -iso*, 110; *-ano*, 123; *-iz / -ís*, 140; *-ena*, 154; *-eo*, 173; *-eros*, 174; *-il*, 277 y 311; *-ón*, 279; *-ario*, 306. También los hay en el *Romancero general* y en *Las series valencianas del Romancero nuevo*, ed. A. R. Moñino, Valencia, 1963, pp. 236 (*-ojos*) y 270 (*-ín*).

²⁴ Antes de él son muy raros los romances con estribillo: el de la muerte del príncipe de Portugal (*supra*, pp. 16-17), el del rey moro que perdió Granada ("¡Ay, mi Alhama!") y cinco del *Cancionero musical de Palacio*, tres hexasílabos (núms. 20, 235 y 346) y dos octosílabos (núms. 254 y 359).

tribillo suele mantener la asonancia del romance, pero los que combinan heptasílabos y endecasílabos son consonantes. En el conjunto del Romancero nuevo (Lope incluido), las combinaciones 5-11, 7-11 y 11-11 son las más frecuentes.²⁵ Pero no hay en todo el Romancero nuevo nada parecido a lo que hizo Góngora entre 1614 y 1625. Maravillosamente, en estos últimos años de su vida, Góngora dejó fluir su íntimo lirismo en los estribillos. (Aquí, en vez de intentar una descripción, lo sensato es sugerirle al lector que lea despacio, y de preferencia en la edición de Carreira, los romances “Contando estaban sus rayos...”, “¿Quién oyó?...”, “Al tronco de un verde mirto...” y “A la fuente va, del Olmo...”.)

Góngora es el iniciador de la práctica de “amalgamar” el estribillo con la cuarteta. Uno de sus cuatro primeros romances dice:

Los rayos le cuenta al sol
con un peine de marfil
la bella Jacinta, un día
que por mi dicha la vi
*en la verde orilla
de Guadalquivir.*

Antonio Chacón, el que en los últimos años de la vida de Góngora recogió devota y pulcramente su obra completa en un manuscrito, dice: “Sólo este primer cuartete, y la vuelta [o sea el estribillo], son suyos, pero siguióle tan bien quien lo continuó, que se pone aquí (con esta advertencia)”. Pone, pues, las ocho coplas del continuador (“La mano obscurece al peine...”), y, en efecto, hay que confesar que éste “siguió” muy fielmente a Góngora; captó no sólo la finura de la escena, sino también

²⁵ El estribillo corre el peligro de hacerse mecánico, de degenerar en bordón o bordoncillo. Cf. *Las seiscientas apoteogmas* de Juan Rufo, Toledo, 1596, p. 130: “Pocos romances de los que tienen bordón que se repite desde el principio al fin, dejan de torcerse algo —o que en la sentencia, o que en la buena gramática—, y así, oyendo uno de los que padecían este defecto, dijo: «Los hombres traen bordón porque son cojos, y los romances son cojos porque traen bordón»”.

el enlace “sintáctico” del estribillo con la cuarteta. Los versos “en la verde orilla / de Guadalquivir” son parte del discurso gramatical. Y esto lo consigue muy bien el imitador: “...los lilios / que blancos suelen salir / en la verde orilla / de Guadalquivir”, etc. Se crea así una *unidad* que no es la cuarteta, sino una sexteta de 8-8-8-8 + 6-6 sílabas: una copla polimétrica. En “Las flores del romero...” ocurre lo mismo, pero sólo cada tres cuartetas: “...que celos entre aquellos / que se han querido bien / hoy son flores azules, / mañana serán miel” (cuarteta completamente heptasílabo). El juego cambia en “Si sus mercedes me escuchan...”: el verso *por el decir de las gentes*, final de cuarteta, es parte del discurso gramatical y, al mismo tiempo, estribillo.

El otro “arrequive” es más complejo. Consiste en romper, de una u otra manera, la unidad estructural del romance. El iniciador de esto es asimismo Góngora. En 1583 compone “La desgracia del forzado...”, que consta de dos partes muy distintas: en la primera se describe a un mísero galeote, y en la segunda se transcriben sus quejas; la primera parte es de asonancia *ú-a* y la segunda de asonancia *é-o*. En sus años maduros acentúa Góngora cada vez más esta separación métrica de una porción descriptiva o narrativa y otra porción recitativa o dialogada. El romance “En los pinares de Júcar...” (1603) tiene en su segunda parte no sólo asonancia distinta, sino también metro distinto (hexasílabos y ya no octosílabos). En “¡Cuántos silbos, cuántas voces...!” (1612), preciosa estilización de una “vaquería” (*cow-boys* que buscan en la nava de Zuheros a una vaquilla extraviada), la segunda parte es una letrilla de rimas consonantes; lo mismo sucede en “Al campo salió, el estío...” (1614). El romance “Contando estaban sus rayos...” (también de 1614) tiene tres segmentos, cada uno con su asonancia (*é-a*, *é*, *ú*) y termina con una letrilla. En 1620 compone Góngora tres romances en que acentúa y afirma sus atentados contra la unidad estructural. Los finales de “Las esperanzas en hierba...” y de “Por las faldas del Atlante...” son series de coplas que parecen fusión de romance y letrilla. El otro ejemplo de 1620 es especial: obviamente encariñado con el romance “¡Cuántos silbos, cuántas voces...!”, de ocho años antes,

Góngora lo reelabora y consigue estilizar lo ya estilizado: los silbos y voces no son ahora de vaqueros, sino de pastores que se encaminan a Belén; y los 70 versos originales quedan reducidos a 38: narración (romance) y diálogo (letrilla). La parte dialogada de algunos de estos romances de la edad madura suele ser una zarzuela miniatura. Y, de hecho, con uno de ellos, "Apeóse el caballero..." (1610), creó Góngora ese nuevo género de "teatro chico" que se llamó *baile*.²⁶ Desde el punto de vista métrico puede confundirse con la *ensalada*, mezcla de metros, uso libre de asonancias y consonancias. Dos de los últimos romances que Góngora compuso, "La cítara que pendiente..." (1622) y el maravilloso "Nace el Niño y, velo a velo..." (1624), son *ensaladas* espléndidas.²⁷

Todo esto, o casi todo, lo adoptan los poetas del Romancero nuevo. Lope comienza "Hortelano era Belardo..." en octosílabos y lo termina en hexasílabos, y en "El tronco de ovas vestido..." entervera romance y redondillas. Un romance de Juan de Salinas, "Niña de mis ojos...", comienza en hexasílabos (asonancia ó, ocho cuartertas) y acaba en octosílabos (asonancia é, catorce cuartertas). También tienen dos partes varios romances de Quevedo: "A la feria va Floris...", "Mensajero soy, señora...", "Madres, las que tenéis hijas...", "Males, no os partáis de mí...". En el *Romancero general* hay varios que al final cambian de metro, o de asonancia, o de las dos cosas; y abundan los que terminan no sólo con letrillas (el rótulo del núm. 353 es "Romance y letra"), sino tam-

²⁶ Martín de Angulo y Pulgar, devoto de Góngora, afirma que "Apeóse el caballero" fue "el *primer* romance que en los teatros de las comedias se bailó y cantó juntamente... Hízolo don Luis para que lo representase Ana Falcón, célebre en ello" (citado por A. Carreira, presentación del romance núm. 62).

²⁷ Las *Ensaladas* de Mateo Flecha, a mediados del siglo XVI, son *quodlibetos*, piezas musicales construidas, como su nombre lo indica, con cuantos retazos métricos y melódicos se le antojen al compositor. Pedro de Padilla (*Tesoro de varia poesía*, 1580, fols. 265-270) cuenta la trágica historia de Hero y Leandro en una *ensalada* compuesta de cuatro ingredientes: 1) glosa del soneto de Garcilaso "Pasando el mar Leandro el animoso"; 2) "romance prosiguiendo la historia"; 3) continuación, en octavas reales, y 4) "segundo romance, con que se da fin a la historia".

bién con redondillas, liras, octavas reales y hasta sonetos. Uno de los romances más populares de la época, “Por los jardines de Chipre / andaba el niño Cupido...”, fue transformado por Lope de Vega (*El galán de la Membrilla*, 2ª jornada) en un *baile* de exquisito lirismo. Los bailes que suele intercalar Lope en sus comedias son siempre de tono festivo y ligero, a diferencia de los de Quevedo, que son mini-sainetes de tono chusco y rastrero. Finalmente, hay en el *Romancero general* varias *ensaladas*, llamadas así, o bien *ensaladillas*, pero con mayor frecuencia *romances*. Así el “romance lírico” de Salinas, “Fijas en tierra las luces...”; también en las *Rimas* de Antonio de Paredes, 1622, hay una ensalada que se llama *romance*. León Marchante y sus contemporáneos compondrán, después, buen número de ensaladas. El último de los ocho villancicos de que constan las series que escribió sor Juana es, casi obligatoriamente, una *ensalada* (o *ensaladilla*).

La historia del romance barroco no puede dejar en silencio el atentado más serio que Góngora cometió contra el venerable y secular romance octosílabo: le cercenó una sílaba. A su primer romance heptasílabo, “Moriste, ninfa bella...”, de 1593,²⁸ siguieron después otros tres: “Sobre unas altas rocas...”, “En tanto que mis vacas...” y “Las flores del romero...”. La adopción de esta novedad no se hizo esperar. Lope, que incluyó un romance heptasílabo (“Cobarde pensamiento...”) en *El peregrino en su patria* (1604), parece haberse desentendido posteriormente del nuevo metro. Un imitador de primera hora es Pedro Espinosa: su romance “Vulgo de mil cabezas...” está en las segundas *Flores de poetas ilustres* (1611). El máximo cultivador del heptasílabo es Esteban Manuel de Vi-

²⁸ Es verdad que ya Francisco de la Torre (hacia 1580) había escrito dos de sus *Odas* (libro I, núms. 5 y 6) en romances heptasílabos, pero sus obras se imprimieron apenas en 1631. — En la versión primitiva del presente ensayo decía yo que el primero era uno de Gutierre de Cetina (muerto antes de 1557), “De tus rubios cabellos, / Dórida ingrata mía...” (y citaba la *Métrica* de Tomás Navarro, que lo llama “fresco y gracioso romancillo”). Ahora estoy convencido de que el dato es falso. La atribución a Cetina (por López de Sedano, *Parnaso*, tomo 7, 1773, p. 370) no tiene base alguna. Es una anacreóntica que huele a siglo XVIII.

llegas: dos de las secciones de sus *Eróticas o amatorias* (1617/18), “Las Delicias” y “El Anacreonte”, contienen en total 85 romances heptasílabos. Villegas imita en ellos no sólo el tono gracioso del pseudo-Anacreonte, sino también sus dímetros yámbicos (“Estos anacreóncios / versos de siete sílabas...”). Al final de su vida volvió Lope a escribir romances heptasílabos, como “¡Ay, soledades tristes...!” y “Pobre barquilla mía...” (*La Dorotea*, 1632), donde no hay nada de la ligereza (y frivolidad) de Villegas, sino todo lo contrario; pero también Lope invoca el *pedigree* clásico: el coro “Amor, tus fuerzas rígidas / cobardes son y débiles...” es imitación de los coros de tragedias clásicas hechos en dímetros yámbicos. (Hay que añadir que el romance heptasílabo acabó por ser una forma canónica, pero se usó siempre en proporción mucho menor que el octosílabo y el hexasílabo.)

Góngora atentó igualmente contra la integridad de la cuarteta. Así en este romance:

Viva el amor de Fileno,
cuando no exceda, a la par,
de la fe de su Belisa,
que no hay más.

Viva la fe de Belisa,
cuando no mayor, igual
al amor de su Fileno,
que no hay más...

que es la conclusión de otro (de asonancia δ) en celebración del matrimonio del joven Felipe IV (Fileno) con Isabel de Borbón (Belisa). Al comentario estilístico de Carreira sobre estas cuartetas de pie quebrado (8-8-8-4), yo añadiría que el cuarto verso, que funge además como estribillo, es tan corto porque, una vez dicho lo principal —lo perfecto del amor de Fileno y Belisa—, ya no cabe más; no hay con qué llenar el octosílabo. En cambio, en un romance atribuido a Quevedo, el quebrado sirve para acentuar lo grotesco:

Mariquilla dio en borracha,
 y ya todos en la aldea
 han dado ahora en decirla
 Mari-cuela...

A Lope de Vega se debe, sin duda, un atentado distinto: los romances hechos de seguidillas. Él fue el cultivador más asiduo de este género popularesco, nacido quizá en Sevilla en los últimos años del siglo xvi y primeros del xvii.²⁹ Las seguidillas abundan en el primer tomo de sus *Poesías líricas*, editadas por José F. Montesinos. Algunas se hicieron famosísimas, como “Que de noche le mataron / al caballero...”. Esta forma poética, consagrada por Lope, vino para quedarse: sigue viva en el folklore poético-musical del mundo hispanohablante (“Ese lunar que tienes / junto a la boca...”, “De tu cama a la mía / no hay más que un paso...”). Pero en *El caballero de Illescas* (hacia 1602) decidió Lope hacer, en vez de flores aisladas, un ramillete enlazado por la asonancia continua:

Blancas coge Lucinda
 las azucenas,
 y en llegando a sus manos
 parecen negras.
 Cuando sale el alba,
 Lucinda bella

²⁹ Es verdad que la historia de la seguidilla se inicia a fines del siglo xv. La letrilla “De ser mal casada / no lo niego yo; / ¡cativo se vea / quien me cativó!” del *Cancionero musical de Palacio* (núm. 197) se hizo popular, y en un manuscrito de comienzos del xvii lleva el rótulo de “seguidilla”; en el *Cancionero de Upsala* está (núm. 49) “Decidle al caballero / que non se queje; / que yo le doy mi fe / que non le deje”. Pero éstas no son todavía *seguidillas*, pues les falta aquello que les da su nombre: ser una de *varias* coplitas de la misma hechura, como por ejemplo la serie “Río de Sevilla, / ¡cuán bien pareces...!”, “Río de Sevilla, ¡quién te pasase...!”, “Barcos enramados / van a Triana...”, “Vienen de Sanlúcar, / rompiendo el agua...”, esparcidas por Lope en varias de sus comedias. Nos dejan la idea de un grupo de amigos que, mientras beben alegremente, cantan (con la indispensable guitarra) coplitas y más coplitas *seguidas*.

sale más hermosa,
la tierra alegre...

Son, desde luego, verdaderas seguidillas: un piropo seguido de otro piropo. Pero, al mismo tiempo, es un verdadero romance. Lo mismo ocurre en “Riberitas hermosas / de Darro y Genil...” (*Pedro Carbonero*, 1603), donde una queja va seguida de otra, y todas con asonancia *í*. Son *romances-seguidillas*.³⁰ Pero el esquema métrico, en tiempos de Lope, no era fijo. Hubo, durante mucho tiempo, indecisiones entre versos de 5, 6 y 7 sílabas, testigo Góngora con las únicas seguidillas que compuso (en 1620): “Mátanme los celos / de aquel andaluz...”.³¹ Gracias evidentemente a Lope, el romance-seguidilla quedó bien incorporado en el repertorio métrico. Entre sus practicantes se puede mencionar a Manuel de Faría y Sousa (*Divinas y humanas flores*, 1624, fols. 149-193), a Paravicino (*Obras póstumas*, 1641, fols. 100 y sigs.), donde el rótulo es *letrilla*, y a Trillo y Figueroa (*Poesías varias*, 1652, fol. 54), donde el rótulo es *seguidillas*.

Recordando quizá romances de Góngora como el de la bella Jacinta (“Los rayos le cuenta al sol...”), donde el estribillo está amalgamado

³⁰ En *Pastores de Belén* (1612), los piropos de los romances-seguidillas van dirigidos al Niño Jesús. En Lope sobresale el lado “seguidilla”, pero en algunos imitadores sobresale más el lado “romance”: un discurso que avanza, que se desarrolla. De la serie de Lope que comienza “A los carreteros / del buen Getafe...” (viñeta quasi-costumbrista), bien hubiera podido hacerse un bonito romance-seguidilla, pero él prefirió meter distintas asonancias.

³¹ Véase Dorothy C. Clarke, “The early *seguidilla*”, *Hispanic Review*, 12 (1944), pp. 211-222. En el *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular* (México, 2003), núms. 2267-2685, recoge Margit Frenk gran cantidad de seguidillas de la primera mitad del siglo XVII; resulta un buen repertorio de esquemas: no sólo 6-5-6-5 y 7-5-7-5, que son los más frecuentes, sino también 7-5-6-5, 6-5-7-5, etc. Lo único más o menos constante es el pentasílabo de los versos pares (pero a veces se convierte en hexasílabo). La pre-seguidilla mencionada *supra*, nota 29 (“De ser mal casada...”), es de 6-6-6-6, lo mismo que las “sevillanas” de Cervantes en *Rinconete y Cortadillo*: “Por un sevillano / rufo a lo valón / tengo socarrado / todo el corazón”. La otra pre-seguidilla, “Decidle al caballero...”, es de 7-5-7-5, se diría que por pura casualidad.

sintácticamente con la copla, Lope de Vega hace otro tanto en un breve romance de *El mayor imposible* (1615):

No son, como dicen muchos,
las rosas alejandrinas
al tiempo que se abren, nácar,
coral cuando se marchitan,
pero es verdad que se hallan en Jacinta
soles en los ojos
y perlas en la risa.³²

A la “sexteta” de Góngora, 8-8-8-8 + 6-6, se añade esta “septeta” de Lope, 8-8-8-8 + 11-6-7, sendos atentados contra el “cuartetismo”.³³

Los atentados contra la unidad métrica de la cuarteta fueron bastante frecuentes. Aparecen aquí y allá nuevos esquemas. Especialmente exitosa fue la combinación 7-7-7-11 —donde se juntan, como en la lira, los dos nobles metros italianos—, invento de Pedro Espinosa. Puede haberse inspirado en un estribillo de Góngora, “¡Oh, perdido primero / tras un jabalí fiero!: / no te pierdas ahora / tras esa que te huye cazadora” (romance “Los montes que el pie se lavan...”), cuyo esquema es justamente 7-7-7-11. El novedoso romance de Espinosa comienza así:

Rompe el volante leño
los cristales turquíes,

³² Copio la segunda copla (la primera no se deja entender bien, pero su estructura es la misma). — Es curioso que también Lope se dirija a una bella *Jacinta*. Era, por lo visto, nombre de moda. En el *Cancionero de Sablonara*, contemporáneo de Lope y Góngora (ed. J. Aroca, Madrid, 1916), hay seis composiciones en que la dama requiebrada se llama *Jacinta*.

³³ Podrá objetarse que en los dos casos se trata de cuartetos octosílabos comunes y corrientes, separadas por estribillos fijos. Así es, sin duda; pero caben en la presente historia por tres razones: 1) la cuarteta y el añadido son inseparables; 2) de ello resulta una uniformidad estrófica, y 3) la estrofa larga tiene una sola asonancia.

burlándose del Euro,
que más cojea cuanto más le sigue...

Este esquema vivió largamente. Trillo y Figueroa, que lo adopta cuatro veces, lo llama *romance*; José Alfay (*Poesías varias de grandes ingenios españoles*, 1654) lo llama *endechas* (a causa de los heptasílabos). Más tarde se llegará al rótulo definitivo: *endechas reales*.

La combinación 7-5-7-7 es otro invento de Pedro Espinosa, que se dirige así "A Nuestra Señora de Archidona":

¡Farol de esta comarca,
luz de Archidona,
Virgen madre de gracia,
Virgen toda gloriosa!
 Tu nido en alto tienes,
blanca paloma;
tan alto, que parece
escala de la gloria...

Son cuartetos de romance heptasílabo con el segundo pie algo quebrado. Como en el caso anterior, bien pudo Espinosa haber seguido el modelo de un estribillo de Góngora, "Las flores del romero, / niña Isabel...".³⁴

Parecidas a las de Espinosa son las cuartetos 5-5-7-7 inventadas por Esteban Manuel de Villegas en su traducción del *De consolatione Philosophiae* de Boecio. A ello lo movió seguramente la necesidad de diversificación: para el traductor, uno de los retos del libro de Boecio, cuya prosa se interrumpe constantemente con *metros*, breves poemas de muy diversas hechuras, es encontrar "metros" igualmente diversos. Villegas traduce así el metro 7 del libro III:

³⁴ Espinosa fue un notable experimentador. De él es el rarísimo soneto "Como el triste piloto que por el mar incierto...", en versos alejandrinos; y, sobre todo, es suya la primera composición que se hizo en metro de *silva*: "Selvas donde en tapetes de esmeralda..." (1605).

Todo deleite
 tiene este achaque:
 que a los que le poseen
 affige con pesares;
 y es a la abeja
 muy semejante,
 que en haciendo las mieles
 se ahuyenta y va a otra parte,
 y juntamente,
 al ahuyentarse,
 deja en los corazones
 dolor que sana tarde.

El mismo esquema tiene la traducción del metro 7 del libro I:

Cuando las nubes
 negras se esparcen,
 en vano pestañean
 las estrellas brillantes...

Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629), en el *romance* "Describiendo un terremoto", substituyó el cuarto octosílabo por un endecasílabo (esquema 8-8-8-11):

Todo el orbe se columpia:
 sin duda, señor Macario,
 que, como es bola este mundo,
 juega con él algún demonio al mallo...

Este romance se hizo en uno de aquellos certámenes académicos que servían para estimular la inventiva de los concursantes.³⁵ El desquicia-

³⁵ Seguramente para el mismo certamen escribió Gabriel de Corral dos romances

miento métrico causado por el endecasílabo sugiere, evidentemente, el desquiciamiento telúrico producido por el terremoto.

Maluenda (mencionado *supra*, p. 26) también es amigo de experimentar. En el *Tropezón de la risa* tiene un romance "A Anarda" en cuartetas de pie quebrado:

Si das en pedirme a mí,
bella Anarda,
harás que fenezca luego
el amor que te mostraba...;

y repite el mismo esquema 8-4-8-8 en otro romance, "A Antandra", impreso en su *Cozquilla del gusto* (Valencia, 1629).

En un tercer libro, *Bureo de las Musas del Turia*, hay otro par de romances revolucionarios. En uno, dirigido también a Antandra, las cuartetas terminan con un verso de arte mayor (esquema 8-8-8-12):

Si pides, Antandra bella,
nada de mí llevarás:
poeta soy, y mi bolsa
jamás ha tenido tan sólo un real...;

en el otro, completamente enloquecido, se mezclan versos de 8, 7 y 9 sílabas, y también de arte mayor.³⁶ (Maluenda sacó así del desván el ya

incluidos en *La Cintia de Aranjuez* (1629), uno serio ("Ronco gemido estremece / el centro...") y otro burlesco ("Con tantos años a cuestras / y tantos siglos a montes, / impúdica aún se menea / la Gran Madre de los dioses..."). — El romance de Pantaleón está en la edición póstuma (1634) de sus *Obras*. Entre sus versos manuscritos, editados por Kenneth Brown (*Anastasio Pantaleón de Ribera*, Madrid, 1980), hay otro romance en cuartetas 8-8-8-11: "Érase un novio, una novia / y una alcoba con un lecho, / y érase, por otra parte, / la noche de un festivo casamiento..."; si éste no se imprimió fue, evidentemente, por razones de pudibundez.

³⁶ El *Bureo* (galicismo de aquellos años: francés *bureau*) es una junta de Musas, madrinas de los poetas del Turia (que es el río de Valencia); cada una recita una compo-

muy polvoso verso de Juan de Mena, que en los años subsiguientes se mostrará notablemente activo.)

Las *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, mencionadas *supra* (p. 35), son muy interesantes. Alfay fue un recolector acucioso: él imprime aquí el romance de Góngora “Escuchadme un rato atentos, / codiciosos noveleros...”, de 1585, que se había quedado inédito; y también imprime estas “coplas de pie quebrado” (esquema 8-8-8-5), anónimas, intituladas “De un borracho a una bota”:

A una bota de Peralta
un cofrade de la cepa
con lengua roma le dijo
de esta manera:
“Tú me has enseñado a hablar
todo género de lenguas,
pero la que hablo mejor
es la tudesca...”.

El pie quebrado, deficiencia métrica, corresponde obviamente a la deficiencia elocutiva (“lengua roma”, “lengua tudesca”) del borracho.

Otra composición recogida por Alfay es este romance en cuartetas de 8-8-8-10 sílabas:

Si de los ojos hermosos
es propio el matar mirando,

sición de su ahijado, y las demás la juzgan. La musa de “Albano”, autora del romance “Si pides, Antandra bella...”, comienza advirtiéndole que se ha atrevido a “forjar en la oficina de [su] entendimiento un romance con verso final de arte mayor”; terminada la lectura, hay algunos aplausos, más por la “novedad” métrica que por su tema (que es el muy sobado de la dama pedigüeña). El otro romance, o sea el polimétrico, producto de la musa de “Perardo”, se comenta así: “Breve fue el disparatado romance de Perardo, por que se dijese *De lo malo poco*”.

son los ojos de Marica
médicos, por los que han enterrado.

Su pelo en rizos menudos
 corona su frente a rayos;
 y es, por bizarro y crecido,
pródigo su cabello por largo...

Como para llamar la atención sobre los esdrújulos, Alfay los imprime en línea aparte. El verso decasílabo final parece proceder de copillitas de estilo popular, como "Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!".

Tan trascendental como el invento de la cuarteta de 7-7-7-11 (*en-decha real*) fue el del romance endecasílabo, 11-11-11-11. Aparece por primera vez, y abundantemente, en la traducción y reelaboración, por el grafómano José Pellicer de Salas y Tovar (1626), de la *Argenis* del escocés John Barclay, obra escrita en latín, en prosa y verso, y recién impresa en Inglaterra (1621). He aquí dos ejemplos (fols. 39-41 y 263-264):

Ya un promontorio y otro amontonado,
 escalas son por donde a las esferas
 el Jayán arrogante de cien manos
 soberbio sube, desenvuelto trepa...

¡Id, fieros, y del viento arrebatados
 sean los cóncavos linos! ¡Id, navíos!
 Así el aura lealtad, así los mares
 guarden, como merecen, los caudillos...³⁷

Pocos años después adoptó Tirso de Molina el invento de Pellicer; en su grueso libro misceláneo *Deleitar aprovechando* (1635) incluye tres

³⁷ Otros cinco fragmentos escritos en romance endecasílabo hay en los fols. 103, 147, 166, 173 y 374-379 (este último, de 296 versos).

romances endecasílabos, en el primero de los cuales apostrofa solemnemente al mar:

Incomprensible majestad de vidrio,
que con la madre tierra dadivosa,
para que en ella vivan los mortales,
jurisdicciones partes, que te tocan...

Tirso los llama *romances* a secas. De las varias designaciones que tendrá el esquema 11-11-11-11, la más frecuente será *romance endecasílabo*, pero también se llamará *romance heroico*, así porque el endecasílabo era el metro "heroico", como porque los asuntos serán casi siempre "heroicos": nobles, majestuosos, etc.³⁸

Vayan dos ejemplos más: el poema de Francisco Manuel de Melo "A Carlos V al hacer sus exequias en su retiro de Yuste":

Monarca invicto, cuya excelsa frente
respeto el orbe en el postrer aliento,

³⁸ Luzán, que no conoció los romances de Pellicer ni los de Tirso ni otros muchos, dice en su *Poética* (ed. cit., tomo 2, p. 241): "Algunos poetas de fines del siglo pasado [o sea del xviii], queriendo dar a sus versos mayor rimbombancia, facilitaron el uso de los endecasílabos inventando los romances que llaman *heroicos*, que fue mezclar a la versificación italiana la asonancia de la española, con lo cual hicieron un beneficio a nuestra poesía, pues no hay duda el que de los *romances heroicos* se puede hacer bello uso en composiciones que no sean muy largas". Insiste en ello en la p. 275: el *romance heroico* está bien "en composiciones que no sean muy largas..., para no incidir en el fastidio de la monotonía". — "Romance *heroico*" es rótulo equivoco, pues también se aplica a romances octosílabos de tono elevado (en contraposición a los romances "líricos", "amorosos", "satíricos", etc.). Ya el romance de fray Ambrosio Montesino a la muerte del príncipe de Portugal (*supra*, pp. 16-17) se apellida *heroico*. Por lo demás, el tercero de los romances endecasílabos de Tirso de Molina no tiene nada de heroico: "Poeta Gil Berrugo de Tajares...": *Deleitar aprovechando*, ed. M. del P. Palomo y A. Prieto, 1994, pp. 931-935. ("Incomprensible majestad de vidrio..." está en las pp. 299-302, y el segundo romance, "Compiten hoy los dos reinos mayores...", en las pp. 926-930.)

aún más augusta en nobles desengaños
que entre caducos lauros y trofeos...;³⁹

y el de Trillo y Figueroa en que describe el templo y la imagen de la Virgen de la Cabeza, patrona de Motril:

Donde soberbio el mar Mediterráneo
de Sexifirmio en la espaciosa playa
corona, en cambio de corales tiernos,
su altiva frente, de melifluas cañas...

Se piensa en Góngora: "Donde espumoso el mar siciliano...". Y, en verdad, bien puede decirse que los romances endecasílabos son las octavas reales de los pobres.

Otro invento de Pellicer en su *Argenis* es el esquema 7-II-7-II, empleado en dos romances de tono elevado (fols. 215 y 318). El primero comienza así:

Si a las fieras batallas
sacas los brutos en el carro atados,
confuso el pecho, Marte
a los suyos condena y a sus brazos...

Una de las rarezas que ofrece la ya mencionada *Primavera y flor* de Arias Pérez, en su 2ª edición (1623), es este romance:

Por un alto monte que al Tajo
el pie que le baña con sombras pagó,
con la piel de blancos armiños
una cordera va sin pastor.

³⁹ No está este romance en las *Obras métricas* de Melo (Lyon, 1665); lo publicó Domingo García Peres, *Catálogo biográfico y bibliográfico de autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, 1890, pp. 366-368.

Aunque muchas ocupan el valle
 con vellocino de vario color,
 entre todas aquésta se lleva
 los ojos y el alma de quien la miró...

Hay aquí versos de 9, 10, 11 y 12 sílabas, pero, a diferencia del “disparatado romance de Perardo” (*supra*, p. 38, nota), aquí hay *ritmo*, más perceptible en la segunda cuarteta que en la primera.

Quien vino a regularizar el ritmo fue Jerónimo de Camargo y Zárate, poeta no vulgar, en cuyas *Obras divinas y humanas*, que nunca se imprimieron,⁴⁰ se halla este romance hecho en cuartetas de 10-12-10-12 sílabas:

Mari-Zápalos bajó una tarde
 al verde sotillo de Vaciamadrid,
 por que entonces, pisándole ella,
 no hubiese más Flandes que ver su país.

Estampando su breve chinela,
 que tiene ventaja mayor que chapín,
 por bordarle su planta de flores,
 el raso del campo se hizo tabí...⁴¹

⁴⁰ B. J. Gallardo, *Ensayo...*, tomo 2, cols. 194-205, nos ofrece amplios extractos del manuscrito.

⁴¹ En la regularización pueden haber influido ciertos estribillos o cantares populares o popularizantes, como “Arremanguéme y hice colada, / no hay tal andar como andar remangada”, o “Mancebito, remedie mis males, / que hay sobra de amores y falta de reales”. Cf. P. Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, 1961, pp. 141-142 y 172-181, y T. Navarro, *Métrica española*, pp. 91-93 y 261. — El nuevo esquema ya se veía venir. En un manuscrito de los primeros decenios del siglo XVII, publicado por R. Foulché-Delbosc (“Rimas del Incógnito”, *Revue Hispanique*, 37, 1916, pp. 251-456), hay una “Letrilla al Nacimiento” con estribillos: “Cuando baja Dios de los cielos, / canta la tierra y el cielo también, / porque el suelo le sirve de cielo, / y entre ángeles nace con gozo y placer”, etc.

Siguen doce cuartetos que cuentan graciosamente una historia de amores aldeanos. Estas coplas de Mari-Zápalos tuvieron un éxito arrollador.⁴² Pero, más que la gracia del cuento, lo que les ganó popularidad fue la gracia del metro. Es notable, por ejemplo, la frecuencia con que los imitadores emplearon el asonante *í*. Así Francisco Manuel de Melo, que en sus *Obras métricas* (León de Francia, 1665) tiene esta “letra para cantar”, dedicada a festejar la boda de un amigo:

¿Qué me pides, zagal, que te cuente
del verde consorcio que ayer tarde vi,
si no han vuelto hasta ahora mis ojos,
que todos llevaron los novios tras sí?...

En cuanto a los romances enneasílabos, poco es lo que hay que decir. Versos enneasílabos los hay en la poesía española desde antiguo: en el *Auto de los Reyes Magos*, en la *Razón de amor*, en los romances viejos y hasta en la poesía cortesana del siglo xv (Carvajales: “... et diome por marido un César / que en todo el mundo non cabía”);⁴³ también los hay en es-

⁴² He aquí algunas muestras. *El retrato de Juan Rana*, entremés de Antonio de Solís escrito “por los años de 1652 o poco después”, comienza así: “Atención, que a Juan Rana le han dado / el corregimiento de Vaciamadrid...” (E. Cotarelo, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, 1911, tomo 1, p. xcvi). — Manuel López de Honrubia, uno de esos “aprovechados editores de la obra ajena”, hace pasar las coplas de Mari-Zápalos como obra propia en un manuscrito de 1657 (A. Rodríguez Moñino, “Archivo de un jacarista”, *Homage to John M. Hill*, Indiana Univ., 1968, pp. 45-58). — El anónimo *Baile de Marizápalos*, de mediados del siglo, “no tiene más objeto que glosar y poner en acción las famosas coplas” (Cotarelo, *loc. cit.*, p. ccxiii; y cf. *ibid.*, p. ccliii). — La popularidad del *Mari-Zápalos* “duró hasta el siglo xviii, con Antonio de Zamora y Diego de Torres Villarroel” (Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 174). — La tonada del baile de *Mari-Zápalos* puede verse en Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español*. Barcelona, 1922, tomo 4, núm. 109; dice Pedrell que la tonada de A. Guerau, “s. xvii” (*sic*). En el disco Decca MCA-2518 hay una interpretación musical (no muy clara) por el New York Pro Musica Ensemble.

⁴³ Sobre el verso enneasílabo véase Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española*, *op. cit.*, pp. 72-73, 142-150 y 181-185. Sobre enneasílabos ocasionales en el siglo xvi, por imitación francesa, véase D. Alonso, *Obras completas*, tomo 2, pp. 756-760.

tribillos o pasajes breves de algunos bailes de los primeros decenios del siglo XVII, en coplas aconsonantadas (“Adurmióse mi lindo amor / siendo del sueño vencido, / y quedóseme adormecido / debajo de un cardo corredor”) o asonantadas (“Debajo de la peña nace / la rosa que no quema el aire”; “Adurmióse Cupido al son / de una fuente de cristal / que saltando bordaba perlas, / blancas flores de un verde arrayán”; “Bullicioso y claro arroyuelo / que salpicas las guijas blancas, / de tu invidia, los rui-señores / van saltando de rama en rama”).⁴⁴ Pero en todos estos casos el eneasilabo está subordinado a versos de otra medida. Nunca fue metro autónomo. En vista de lo cual, bien puede decirse que el único caso de romance en cuartetas de 9-9-9-9 (con un par de infracciones) es éste, brevísimo, de Tirso de Molina:

Borbollicos hacen las aguas
cuando ven a mi bien pasar;
cantan, brincan, bullen y corren
entre conchas de coral;
y los pájaros dejan sus nidos,
y en las ramas del arrayán
vuelan, cruzan, saltan y pican
toronjil, murta y azahar.⁴⁵

La historia del pentasílabo no es muy distinta de la del eneasilabo. Nunca se halla en la poesía castellana antigua con el carácter de verso

⁴⁴ El primer ejemplo está en el *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular*, núm. 2308; el segundo, en la *Primavera y flor* de Arias Pérez (edición de 1623); el tercero, con el sorprendente rótulo de “seguidillas”, en el *Cancionero de Sablonara*, ed. J. Aroca, núm. 67 (música de Mateo Romero, “el Maestro Capitán”). La más popular de estas coplas, como puede verse en el *Nuevo Corpus*, núm. 1622 A, B, C, fue la de “Arrojóme las naranjillas”; su música, muy graciosa, está en las *Treinta canciones de Lope de Vega* editadas por Jesús Bal [y Gay], Madrid, 1935, p. 91. — Henríquez Ureña, *Estudios de versificación*, pp. 142-150 y 181-185, ofrece una espléndida documentación sobre el eneasilabo en cantares y bailes.

⁴⁵ *Don Gil de las calzas verdes*, jornada I. Es un “cantar” incrustado en una “canción”.

autónomo que tuvo en la provenzal y en la catalana.⁴⁶ Aparece, sí, y muy a menudo, en cantarillos como los recogidos en el citado *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular*: “¡Ojos, mis ojos, / tan garridos ojos!” (núm. 107), “Vos me matastes, / niña en cabello, / vos me habéis muerto” (núm. 353 B), “Mucho me quier / el bachiller, / quiéreme bien” (núm. 184), “¿Dó va la niña / tan de mañana, / chapinito dorado, / cinta encarnada?” (núm. 77), etc., pero casi siempre alternando con versos de otra medida; el cantarillo más largo, “Ser quiero, madre, / señora de mí...” (núm. 212 bis), que es tardío —de hacia 1560—, tiene siete pentasílabos y cinco hexasílabos. También hay pentasílabos, junto a endecasílabos y heptasílabos, en algunas canciones italianizantes del siglo XVI, moda iniciada por Gaspar Gil Polo en dos de las poesías de su *Diana enamorada* (1564).⁴⁷ La única composición plenamente pentasilábica parece ser un villancico de Cristóbal de Castillejo, “Alguna vez, / oh pensamiento, / serás contento” (17 versos). Pero romances pentasílabos no los hay hasta el siglo XVII. Y aun en éste, los dos primeros aparecieron tímidamente, como de incógnito, embebidos en sendos sonetos. El primero está en un soneto del certamen convocado en 1615 para celebrar la beatificación de la madre Teresa de Jesús. El soneto tenía que ser de consonantes forzados, y en este orden: *filo-*

⁴⁶ Por ejemplo, las *Profecies* de fra Anselm Turmeda, en forma de *perqué* (“...La gent pagana, / brandint la lança, / han esperança / de fer dampnatge / al grant linatge / qui porta crisma...”), y el *Spill* o *Libre de consells* de Jaume Roig, poema larguísimo. El catalán se presta mucho mejor que el castellano por la simple razón de que las palabras catalanas son, en general, más cortas. Lorenzo Mateu y Sanz, que dos siglos después tradujo el *Spill* al castellano, comienza disculpándose por las violencias gramaticales que se ha visto forzado a cometer. La traducción (manuscrito de 1665 publicado en 1936 por R. Miquel i Planes) comienza así: “A Dios criador, / solo Señor / Omnipotente, / humildemente / respeto, honoro...”.

⁴⁷ En los dos casos el rótulo no es el habitual “Canción”, sino “Rimas provenzales”. He aquí otros casos: [Gabriel] López Maldonado, *Cancionero* (1586), canción quinta; Vicente Espinel, *Diversas rimas* (1591): “¡Ay, apacible y sosegada vida...!” (“égloga”); Diego Beltrán Hidalgo, “Lamentación” en las *Exequias reales* de Felipe II en Murcia, ed. Juan Alonso de Almela, Valencia, 1600, pp. 169-182.

alba-malva-Nilo; estilo-salva-calva-Cirilo; armen-sabios-jerarquías; Carmen-labios-Elías. Tres valientes aceptaron el reto: Cervantes, Lope de Vega y un desconocido llamado “don Pedro de Orozco”. Los tres, cada uno a su manera, cumplieron satisfactoriamente.⁴⁸ Pero quien hace mayor alarde de ingenio es sin duda el tercero. Orozco no sólo acomodó bien los consonantes forzados —“Hacha de justos, de remisos *filo*, / sol a la tierra y a los cielos *alba*...” —, sino que, añadiendo dificultad a dificultad, hizo un perfecto laberinto.⁴⁹ Si se leen de arriba abajo sólo las primeras cinco sílabas de cada verso (“Hacha de justos”, “sol a la tierra”...) resulta una *oda*, y si se leen en la misma forma sólo las seis finales (“De remisos filo”, “a los cielos alba”...) resulta un *himno*. Las tres cosas —el soneto, la oda y el himno— hacen buen sentido de por sí. De este modo, sin darse cuenta, Pedro de Orozco hizo al mismo tiempo el primer sonetillo hexasilábico (el *himno*) y el primer romance pentasílabo (la *oda*) de que se tenga noticia. He aquí el romance:

¡Hacha de justos,
sol a la tierra;

⁴⁸ *Compendio de las solemnes fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de N. B. M. Teresa de Jesús*, publicado por fray Diego de San José, Madrid, 1615. El soneto de Cervantes, “Sosiéguese me, hidalgo, tema el *filo*...”, es del mismo tono que el célebre “¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza!”; el de Lope, “¿Qué piedra de amolar me dará el *filo*...?”, se parece a “Un soneto me manda hacer Violante” (pero, naturalmente, ambos sonetos celebran a la monja recién beatificada). El de Cervantes está en sus *Poesías completas*, ed. V. Gaos, entre las “atribuidas” (p. 414). Es verdad que el autor no firma “Miguel de Cervantes”, sino “Un valiente soldado”, pero el tono y el humor no pueden ser sino de Cervantes. El soneto de Lope (que concursó con el pseudónimo “González el estudiante”) puede verse en A. Carreira, “Algo más sobre textos y atribuciones en la lírica áurea”, *Voz y Letra*, 2:2 (1991), p. 30. El de Orozco está, anónimo, en el capítulo 120 del *Arte poética* de Rengifo adicionada por Josep Vicens (1703).

⁴⁹ Lo propio del soneto-laberinto es que admite más de una lectura. Ya en la antigua *Arte poética* de Rengifo (1592), capítulo 67, hay uno, “Oh fuente, tú envías el agua sin cieno...”, cuyo artificio es distinto del de los que aquí menciono. — Más tarde (véase *infra*, p. 180 y nota 46) habrá también romances-laberintos.

flores al campo,
 mayo a sus vegas;
 luz al discurso,
 gloria a la pena;
 cabello al cielo,⁵⁰
 Pablo a la ciencia!
 Himnos y triunfos
 en honra vuestra
 canten los coros,
 y todos vengan
 a daros gracias,
 santa Teresa.

El otro soneto, que comienza “Sombra apacible de esperanza viva, / refugio cierto, del poder grandeza...” es obra de Juan Francisco de Arguillur, que concursó con él en la *Justa poética por la Virgen del Pilar*, publicada por Juan Bautista de Cáceres en Zaragoza, 1629. Sigue exactamente el mismo procedimiento, pero es de mérito menor, pues no es de consonantes forzados. Aquí lo que se llama *himno* es el romance pentasílabo; el sonetillo se llama *endechas*.⁵¹

Durante los años en que se hicieron todas estas innovaciones, comenzando con las que hizo Góngora, hubo en España varias artes poéticas de

⁵⁰ Este verso es el único que necesita “contexto”; el verso entero dice “*cabello al cielo, para el mundo calva*”: al cielo religioso consagra la beata Teresa toda su cabellera; al mundo, ni un solo cabellito.

⁵¹ Menéndez Pelayo (*Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de 1945, tomo 9, p. 333), T. Navarro (*Métrica española*, p. 149) y R. Baehr (*Manual de versificación*, p. 91) consideran impropriamente las coplas de Guillén Peraza, de mediados del siglo xv, como “romancillo pentasílabo”. No son sino tercetos decasílabos monorrimos, consonantes o asonantes (“Llorad, las damas, ¡sí Dios os vala! / Guillén Peraza quedó en La Palma, / la flor marchita de la su cara”). Se llaman “coplas canarias”, evidentemente a causa de su origen geográfico. En el *Nuevo Corpus* hay varias; véanse por ejemplo los núms. 800, 801, 807, 810 B, 882, 923, 925 y 927 B.

cuyos autores puede decirse, globalmente, que no se muestran muy enterados de lo que está sucediendo. Las más importantes son el *Arte poética española* (1592) de Juan Díaz Rengifo, la *Philosophía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano, el *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales y el *Arte grande de la lengua castellana* de Gonzalo Correas (manuscrito de 1625, editado en tiempos modernos). Ninguno de estos cinco autores sabe que los romances no son ya únicamente de 8 y de 6 sílabas, ni que hay romances cuyas cuarteras mezclan versos de distintos tamaños. Lo que dicen los cinco es que los metros castizos son tres: el octosílabo, el hexasílabo y el de arte mayor, y que a partir de Garcilaso se introdujo un metro importado de Italia: el endecasílabo.⁵² Añaden el tetrasílabo y el heptasílabo, pero aclarando que éstos no son metros autónomos —“nunca se halla que con otros de su linaje hagan estanza de por sí”, dice el Pinciano—, sino que se subordinan, respectivamente, al octosílabo (como en las *Coplas* de Jorge Manrique) y al endecasílabo (como sucede en las canciones petrarquistas). Rengifo habla del pentasílabo como elemento de la estrofa sáfico-adónica, y Correas como elemento de la seguidilla. Carvallo menciona los versos alejandrinos que, “para ostentación”, usa Gaspar Gil Polo en la *Diana enamorada*,⁵³

⁵² Con excepción del Pinciano, todos reconocen, implícita o explícitamente —como había hecho Sánchez de Lima (*supra*, pp. 20-21)—, la preeminencia de la métrica italiana: el endecasílabo es el metro más noble, el que mejor se presta para expresar ideas y emociones sublimes. Componer *en metro heroico* significaba especialmente ‘hacer un poema en octavas reales’. El Pinciano es de otro sentir: “El castellano viejo y propio” —dice— cuenta con tres metros excelentes: el hexasílabo, el octosílabo y el de arte mayor, que es el más perfecto: “a éste diría yo verso o metro *heroico* de mejor gana y con más justa razón que no al italiano, que se ha alzado con nombre de *metro heroico*”. (Elogio un tanto patético, pues en 1596 sólo muy ocasionalmente se usaba tal metro.)

⁵³ Son siete estancias (“De flores matizado se vista el verde prado...”) que Gil Polo llama “Versos franceses”; están hechas de alejandrinos y heptasílabos. — Sobre el escasísimo empleo del alejandrino entre los siglos XIV y XVIII puede verse A. Alatorre, “Avatares del verso alejandrino”, *Nueva Rev. de Fil. Hisp.*, 40 (2001), pp. 363-375.

pero se le escapan los pentasílabos usados por el mismo Gil Polo (*supra*, p. 45). Correas menciona el eneasílabo y el decasílabo, usados “en cabezas de villancicos y cantares”; no da ningún ejemplo, pero piensa probablemente en cosas como “Arrojóme las naranjillas” (eneasílabo) y “Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!” (decasílabo). El Pinciano, que también menciona estos dos metros, los había ejemplificado con versos inventados por él: “Señores de toda la tierra” (“nonisílabo”) y “Súbito corre el tímido ciervo” (decasílabo). Lo que esto quiere decir es que los considera como metros *posibles*. Otro metro *posible*, según Cascales, es el tetrasílabo: redimiéndolo de su subordinación al octosílabo, inventa esta mini-redondilla: “En el prado / de tu olvido / ha nacido / mi cuidado”.⁵⁴ Y el terreno de lo *posible* se ensancha desmesuradamente en la epístola VII (“Del metro”) del Pinciano. Su *alter ego*, Fadrique, declara enfáticamente que en la poesía castellana “*puede* haber metros de 13, 14, 15, 16 y 17 sílabas”, a imitación de los hexámetros y pentámetros latinos; y deja boquiabierto a su interlocutor, Ugo, recitándole ejemplos de cada uno de estos metros, desde el de 13 sílabas (“Parece el raro nadante en piélagos grande”) hasta el de 17 (“Con hórrido strépito férvido bate el ítalo campo”), traducidos todos de sendos hexámetros de la *Eneida*. (Se percibe en este pasaje lo orgulloso que está el Pinciano de sus hallazgos.)

El terreno de lo *posible* está ya muy mermado hacia 1660 a causa de las innovaciones *reales* de los poetas que vinieron después de Góngora. Desde 1592, cuando se imprimió el *Arte* de Rengifo, mucha agua ha co-

⁵⁴ Es natural que ninguno de los tratadistas conozca los tetrasílabos medievales (*Historia troyana en prosa y verso*: “¡Ay, qué queixa, / qué quebranto, / que me aquexa / a mí tanto...!”); tampoco conocen unos versos impresos en el *Cancionero general* de Esteban de Nájera (1554); dice el anónimo autor que ha llegado por fin al desengaño amoroso, “de que soy / tan contento, / que me doy / a morirme / ya difunto. / Vengo y voy / donde estoy / sin partir:ne / solo un punto”. — Lo curioso es que el tetrasílabo existía en la realidad: la gente (el pueblo) cantaba cosas como “Frio hace, / no me place; / pan caliente / bien me sabe...”, etc. (*Nuevo Corpus*, núm. 1581 bis A), y como “El cochino, / mi consuelo, / y la oveja, / mi molleja, / y la vaca / tripa saca...”, etc. (*ibid.*, núm. 2087 bis); pero Correas, que es quien recoge estas miniaturas en su *Vocabulario de refranes*, no las menciona en el *Arte grande*, seguramente por no considerarlas como poesía.

rrido bajo los puentes.⁵⁵ Testimonio de los nuevos tiempos es el gigantesco *Primus calamus* de Juan Caramuel y Lobkowitz, que consta de dos gruesos volúmenes: la *Metamettrica* (1663), de índole más bien especulativa, y la *Rhythmica* (1665 y 1668), de índole práctica. Nacido en Madrid en 1606, Caramuel salió de España en 1635 para nunca volver;⁵⁶ y, como él declara haber compuesto la *Rhythmica* en sus años mozos, bien podemos concluir que ello ocurrió entre 1625 y 1632. Las lecturas de esos años dejaron en él honda huella. En 1627, cuando murió Góngora, Caramuel tenía 21 años, mientras que Gonzalo Correas andaría por los 57. Los poetas que cita son los leídos hacia 1630: Góngora y Lope, desde luego, pero más aún Cáncer, Esquilache, Paravicino y otros.⁵⁷ Su salida de España fue una desventaja, pues se le escapan treinta años de actividad poética y de experimentos métricos. Pero fue también una ventaja: Caramuel se familiarizó con otras lenguas y otras literaturas. El *Primus calamus*, redactado en latín, contiene innumerables ejemplos de versos en latín, en francés, en alemán y en otros idiomas (incluso el húngaro). Hombre de fama europea,⁵⁸ Caramuel colocó la poesía española en un contexto europeo.

⁵⁵ Han pasado 40 años desde que los romances del niño Cupido eran una aplaudida novedad, y para Baltasar Gracián son ya antiguallas: del romance “Por los jardines de Chipre...” dice que lo compuso “un antiguo español” (*Agudeza*, discurso 11); y, a propósito de “Sacó Venus de mantillas...”: “No discurría mal este [poeta], aunque antiguo” (discurso 35).

⁵⁶ Su padre, originario de Luxemburgo y establecido en Madrid, se llamaba Johannes Kramer (*Kramer* > *Caramuer* > *Caramuel*); estudió Artes en Alcalá; a los 17 años se hizo monje cisterciense; enseñó en Valladolid y en Salamanca. Al salir de España, su primer destino fue Bélgica; estuvo después en Alemania, Viena, Praga y Roma; en 1657 fue nombrado obispo de Campagna-Satriano. Fundó en Sant’Angelo della Fratta una imprenta (de donde salió la 1ª ed. de la *Rhythmica*). Después fue obispo de Vigevano, cerca de Milán. Murió en 1682. (Noticias de Héctor Hernández Nieto, *Ideas literarias de Caramuel*, Barcelona, 1992.) Sobre la *Metamettrica* y la *Rhythmica* véase Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del siglo de oro*, Madrid, 1949, pp. 87-93.

⁵⁷ Al final de la *Rhythmica* confiesa Caramuel no haber leído a tiempo las poesías de fray Luis de León y de Francisco de la Torre, editadas ambas por Quevedo en 1631.

⁵⁸ Fue un verdadero “personajón”. Escribió una cantidad asombrosa de libros y opúsculos *de omni re scibili*: filosofía, teología, matemáticas, astronomía, música, arqui-

Por principio de cuentas, Caramuel deja asentado que un verso puede tener *cualquier* número de sílabas. En la página 3 de la *Rhythmica* toma un endecasílabo del *Antonio y Cleopatra* del príncipe de Esquilache, “después que son la luz que no reposa”, y le va cercenando sílabas, una a una: “pues que son la luz que no reposa” (decasílabo), “que son la luz que no reposa” (eneasílabo), etc., hasta “no reposa” (tetrasílabo). (La terminología de Caramuel no es la nuestra: él llama *decámetro* al endecasílabo, *eneámetro* al decasílabo, *octómetro* al eneasílabo, etc., porque la sílaba *-sa*, de *reposa*, no tiene función alguna desde el punto de vista métrico.)⁵⁹ Tan plenamente *verso* es el primero como todos los demás. El poeta puede escoger entre los distintos metros como entre peras, y puede hacer estrofas con la diversidad de metros que se le antoje. Testigo, en su juventud, de las innovaciones que no conoció Rengifo —las anomalías, los atentados contra la asonancia y contra la medida de los romances—, Caramuel toma buena cuenta de todo ello. Es el primero que habla de la *silva*, y cita el “romance por consonancias” de Góngora (“Moriste, ninfa bella...”), así como los dos romances de cuartetas 7-11-7-11 inventados por Pellicer (*supra*, p. 41). Le gusta registrar todo lo “teratológico”; a propósito de los esdrújulos cita unas octavas de la *Pícara Justina*, un soneto de Esquilache y un romance de Cáncer (*Rhythmica*, pp. 55-56). Es muy amigo de poner

tectura, derecho, política, etc. Entre otras cosas, proclamó ante Europa los derechos de España a la corona de Portugal. (A su *Philippus prudens*, publicado en Amberes en 1639, replicó en 1643 el portugués Pedro Garcia con un *Caramuel ridiculus*.)

⁵⁹ Su razonamiento puede resumirse así: “Ciego que apuntas y atinas, / caduco dios y rapaz” son versos perfectamente isométricos, pese a que uno tiene ocho sílabas y el otro siete; y el verso “nace limpia y odorifera” consta de nueve sílabas, pero las dos últimas no cuentan para el metro; ergo, los tres versos —el llano, el agudo y el esdrújulo— tienen metro de siete sílabas: son *heptámetros*. (Los franceses han pensado lo mismo: sus *décasyllabes* y sus *tétrasyllabes* son nuestros endecasílabos y nuestros pentasílabos; y los portugueses, desde el siglo xix, copian la terminología francesa.) Caramuel habla asimismo de los *hendécámetros* (versos de arte mayor) y de los *dodecámetros* (alejandrinos), “quibus numeris licet non utatur Hispanus, delectatur Gallus et Germanus”, y hasta de los *decatrímetros* (de 14 sílabas: 6 + 8), con ejemplo propio: “Sale el sol hermoso por el horizonte indiano...”. — En mis comentarios “traduzco” siempre la terminología caramuelina a la nuestra.

ejemplos de poesías propias cuando es necesario, y a menudo cuando es innecesario. Así, aunque reproduce cinco de los romances endecasílabos de Pellicer (*supra*, p. 39), no resiste la tentación de añadir otro suyo (*Rhythmica*, pp. 141-142) al sepulcro de Carlos V, compuesto seguramente en sus años mozos:

¡Negro obelisco, que tinieblas luces
y, fondo oscuridad, brillas estrellas!
¡Máquina funeral, sagrada pira
de suspiros y lágrimas compuesta...!;

y reproduce el soneto octosílabo de *La pícaro Justina*, “Ni dormida ni despierta, / ni despierta ni dormida...”, pero también nos obsequia diversos sonetillos propios, de 8 sílabas (y de 7, y de 6).

Es notable la atención que presta Caramuel al esquema 8-8-8-11, tan anómalo desde el punto de vista de Rengifo y los demás preceptistas, según los cuales el verso de 8 sílabas se combina con el de 4 (¡pero no con el de 11!), y el de 11 con el de 7 (¡pero no con el de 8!). Ya en la *Metamétrica* (1ª numeración, p. 232) no sólo se acuerda del romance de Pantalcón “Todo el orbe se columpia...” (*supra*, p. 36), sino que añade una elaboración “en cifra” que de él hizo siendo muchacho; se llama *Retetomo* (= *Terremoto*) y dice:

Doto el orbe se locumpia:
sin duda, ñesor Camario,
que, moco es loba etse dumno,
güeja con él algún medonio al llamo...⁶⁰

⁶⁰ Esto es hablar *al revés* (= al revés), “jerigonza de mozuelos”, como dice Correas en el *Arte grande* a propósito de otro juego (*liguere-bróguere* = libro). Que el grave señor obispo Caramuel haga imprimir semejante bagatela en un libro tan técnico podrá parecer infantil; pero es que una de las vertientes del barroco pleno, como se verá en no pocos ejemplos que después pongo, es justamente cierto infantilismo. Los poetas que hacían bagatelas ponían en la tarea la misma seriedad que los niños ponen en sus

Después, en la *Rhythmica* (pp. 143-144), en vez de citar el romance de Pantaleón como ejemplo de cuartetas 8-8-8-11, inventa otro, reelaborando un romance de Góngora y alargando el verso final de la cuarteta:

¡Qué necio que era yo antaño,
y aun hogaño soy un bobo!
Mucho pueden los trabajos,
y el tiempo y la razón no pueden poco...

y, finalmente, ejemplifica la misma combinación 8-8-8-11 con cuatro redondillas de propia minerva, compuestas quizá cuando era novicio en el monasterio cisterciense:

La Iglesia, mi madre, cría
regaladamente a dos:
san Juan al pecho de Dios
y san Bernardo al pecho de María...⁶¹

Todo se puede hacer. Más aún: todo se hace. Es lo que una y otra vez predica y demuestra este “loco genial” (como lo llama Díez Echarrí, *op. cit.*, p. 89). Y lo hace exhaustivamente. Explica y ejemplifica los distintos tipos de sonetos (oblicuos o terciados, duplicados o aumentados, continuos, concadenados, retrógrados, caudatos, bilingües, etc.) mucho

juegos. Un anónimo contemporáneo de Caramuel escribió “en cifra” un largo poema: “O diapos, o dasagra y tala mazi / del llebo tuanco hersomo Dimpo basio...” (publicado sin ninguna nota en *Revue Hispanique*, 7, 1900, pp. 256-263), o sea: “Oh piadosa, oh sagrada y alta cima / del bello cuanto hermoso Pindo sabio...” (Hace falta mucha paciencia para descifrarlo todo.)

⁶¹ El barroquismo métrico se enlaza aquí con el barroquismo conceptual (las sorprendidas “semejanzas” tan encarecidas por Gracián): la Iglesia es una espléndida ama de cría: Cristo, su fundador, le dio el pecho a san Juan (en la noche de la Cena: “Erat [Ioannes] recumbens in sinu Iesu”), y María le hizo a san Bernardo, fundador de la orden cisterciense, el insigne favor de darle a mamar el suyo. También este barroquismo conceptual podrá irse descubriendo en los ejemplos que adelante se verán.

más minuciosamente que Rengifo, pero también explica y ejemplifica cosas que Rengifo no conoce: versos acrósticos, correlativos, anafóricos. . . , paronomasias, centones, cifras, laberintos. . .⁶²; Qué extraña, qué barroca enciclopedia!

Los versificadores del último tercio del siglo xvii y del primero del xviii, en todo el ámbito hispánico (Madrid, Toledo, Alcalá, Zaragoza. . . , México, Lima), alegremente entregados a la experimentación, y emulándose unos a otros, no parecen haber aprendido nada en Caramuel. El único poeta de estos tiempos que menciona la *Rhythmica*, y muy elogiosamente, es el bogotano Francisco Álvarez de Velasco, cuyas poesías se intitulan *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*, y que tiene entre ellas unas elegías *decámetras* y un romance *eneámetro*. Pero el hecho de que la *Rhythmica* de Caramuel haya llegado hasta Bogotá indica que tuvo cierto grado de difusión. (Seguramente era libro caro; pero Álvarez de Velasco era un hacendado bastante rico.)⁶³

⁶² El jesuita Francesco Saverio Quadri, en *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (Milán, 1739), después de dedicar ochenta páginas a una serie de *ghiribizzi* (versos amebios, versos sotádicos, etc.), concluye (tomo 1, p. 233): "Ma di questi, e altri simili componimenti, chiamati *acromonosillabici, alfabetici, sinfoniaici, tautogrammatici, serpentini, concordanti, cronostici* e simili, che furono ritrovamenti d'ingegni oziosi ne' secoli guasti, potrà vedersene Giovanni Caramuello di Lobkowitz, vescovo di Vigevano, che ne ha fatto in un grosso volume in folio, ragionamento". (Quadri es un neoclásico. Los *secoli guasti* son los que los neoclásicos españoles llamarán los del "mal gusto": siglos *echados a perder*.)

⁶³ El retrato de sor Juana por Miguel Cabrera (1750) tiene como fondo una estantería en que se ven, pulcramente acomodados, unos sesenta gruesos volúmenes con su título en el lomo. Representan el proverbial "saber enciclopédico" de la monja: san Jerónimo, san Agustín, Cicerón, Hipócrates, Tito Livio, Virgilio, Góngora, etc.; y entre ellos están el jesuita Kircher y el obispo Caramuel, los únicos sabios "universales" accesibles en el orbe hispano-católico. Lo cual no es argumento para probar que sor Juana los leyó. Es una biblioteca "ideal". — En cambio, Sigüenza y Góngora conoce muy bien a Caramuel, "mi grande amigo y correspondiente finísimo", y lo cita (*Libra astronómica*, § 58), no por sus teorías métricas, sino por lo que dice de los cometas en su *Cursus mathematicus*.

SEGUNDA PARTE

La barroquización del romance, iniciada por Góngora en 1580 y acentuada por sus contemporáneos y sucesores, continuó sin interrupción alguna hasta bien entrado el siglo XVIII, que fue cuando el enorme edificio poético y métrico, levantado por varias generaciones de versificadores, se vino al suelo por su propio peso. No hay entre 1580 y 1740 solución de continuidad. Lo que durante tantos decenios hicieron los poetas fue ir siempre *plus ultra*, que era, evidentemente, lo que exigían sus oyentes (y sus lectores): más y más elaboración, más y más ingenio, más y más barroquismo, hasta llegar, si posible era, al *non plus ultra*. Los romances de León Marchante y de Vicente Sánchez, activos “desfiguradores” de la estructura tradicional, pertenecen ya a otra etapa que los de Góngora, Lope, Espinosa, Trillo. Por llamarla de algún modo, llamaré *ultrabarroca* a esta etapa. Fijar una fecha para su iniciación es, por supuesto, imposible. Un rasgo ultrabarroco puede haberse introducido en 1640 y otro en 1660. Arbitrariamente elijo el año 1650, que es cuando Calderón, el único sobreviviente de los “grandes” de la primera mitad del siglo, detentaba indiscutidamente el cetro dramático, a causa sobre todo de sus autos sacramentales. El año 1675 puede calificarse ya de “plenamente ultrabarroco”; Salazar y Torres, elogiado por Calderón en el prólogo de la *Cýthara de Apolo*, muere en ese año, y están activos León Marchante, Pérez de Montoro y Vicente Sánchez. Así, pues, los siete romances —cuatro octosílabos y tres hexasílabos— que hay en la primera serie de villancicos que hizo sor Juana (Asunción, 1676) son ya plenamente ultrabarrocos.

Pongo, por principio de cuentas, una lista de las fuentes y abreviaturas que utilizaré en las páginas siguientes. (Varios de los poetas de la

lista, por ejemplo Rebolledo y Céspedes, bien hubieran cabido en la primera parte. La decisión de ponerlos aquí es arbitraria.)

Alfay: *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, recogidas por Joseph Alfay (Zaragoza, 1654); ed. de J. M. Blecua, Zaragoza, 1946.

Álvarez Velasco: Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla, *Rhythmica sacra, moral y laudatoria* (Burgos-Madrid, 1703); ed. del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1989.

C: Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, ed. A. Valbuena Prat, Madrid, 1952.

Céspedes: Valentín de Céspedes (jesuita), extractos del manuscrito de sus poesías en el *Ensayo* de Gallardo, tomo 2, cols. 408-410.

Delitala: José Delitala y Castelví, *Cima del monte Parnaso español, con las tres Musas castellanas Calíope, Urania y Euterpe*, Cáller, 1672.

LM: Manuel de León Marchante (1625-1701), *Obras pósthumas*, Madrid, tomo 1, 1732; tomo 2, 1733; el tomo 3, que no tiene fecha (ni portada), quedó inconcluso.

López Gurrea: Baltasar López de Gurrea, *Classes poéticas*, Zaragoza, 1663.

Matos: Gregório de Matos (1633-1696), *Obra poética completa*, ed. James Amado, Rio de Janeiro/São Paulo; 2 tomos de paginación continua.

PM: José Pérez de Montoro (1627-1694), *Obras pósthumas líricas, humanas [y divinas]*, Madrid, 1736; 2 tomos.

PN: *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, ed. A. Méndez Plancarte, México, 1944-1945.

Rebolledo: *Ocios del conde don Bernardino de Rebolledo*, 2 tomos, Amberes, 1660 y 1661.

SJ: Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, ed. A. Méndez Plancarte y A. G. Salceda, México, 1951-1957; 4 tomos.

ST: Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), *Cýthara de Apolo*, 2 tomos, Madrid, 1681 (reeditados en 1694).

Tafalla: José Tafalla Negrete, *Ramillete poético*, Zaragoza, 1706 (edición póstuma).

Tonos: Tonos a lo divino y a lo humano, manuscrito de fines del siglo XVII editado por Rita Goldberg, Londres, 1981.

Valmaseda: José Jerónimo Valmaseda y Zarzosa, *Obras a varios asuntos*, manuscrito de 1660 extractado por Gallardo, *Ensayo*, tomo 4, cols. 876-884.

VS: Vicente Sánchez (1610-1679), *Lyra poética*, Zaragoza, 1688; pero cito por la edición de Jesús Duce García, Zaragoza, 2003, dos tomos de paginación corrida.

Los romances que citaré son, en su gran mayoría, de carácter religioso. Sin su variedad métrica, los autos de Calderón no serían sino ladrillos teológicos y exegeticos. Y los villancicos que coros y solistas y conjuntos instrumentales ejecutaban en las catedrales del imperio español la víspera de las grandes festividades se dirigían a orejas siempre ansiosas de novedades, en cuanto a la hechura de los romances y en cuanto a sus aditamentos.¹ Para los neoclásicos de la época de Carlos III, *villanciquero* era lo mismo que 'poetastro', pero los villanciqueros que aparecen en las páginas siguientes, incluyendo a la villanciquera sor Juana, eran artistas muy conscientes, y quienes les aplaudían sus gracias no eran unos idiotas.

Además, los villancicos no sólo se ejecutaban, una vez, para deleite de los centenares de oyentes que cabían en la iglesia. Tenían un público más amplio y más permanente. Sus letras se difundían en pliegos sueltos, lo cual no debe haber sido mal negocio para los impresores. Ya en 1595, en Toledo, el impresor Juan Ruiz ponía a la venta un pliego suelto intitulado *Villancicos para cantar en la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo*, hechos por Esteban de Zafra. Quien abra el *Manual del librero* de Antonio Palau en la voz "Villancicos" y vea la descripción bibliográfica de esos pliegos, impresos en el orbe hispánico a lo largo de dos si-

¹ En cambio, Francisco Antonio de Bances Candamo (1662-1704), que vivió en la época ultrabarroca, no escribió sino romances profanos, unos en octosílabos y otros en endecasílabos, todos ellos escuetos, sin estribillos ni nada.

glos, se sorprenderá sin duda de su enorme número: las descripciones bibliográficas, aunque sucintas, ocupan una cincuentena de páginas grandes, a dos columnas. Las portadillas dicen a veces: “Villancicos que *se cantaron* en...”, pero lo más frecuente es “Villancicos que *se han de cantar* en...”. Los asistentes a la velada sacro-musical gustaban de leer previamente las letras, para gozar mejor el concierto, y, sobre todo, para ver con los ojos los artificios de la métrica y la versificación. Como se sabe, la vida de estos pliegos sueltos era efímera. Los muchos centenares descritos en el *Manual* de Palau no son sino una pequeña parte de los que con toda seguridad se imprimieron. Se salvaban los que se guardaban y más tarde se imprimían en libros. De no haber sido por los admiradores de Vicente Sánchez, de León Marchante y de Pérez de Montoro, que coleccionaron esas edicioncitas aisladas, y que —9, 31 y 42 años después de la muerte de los respectivos autores— los imprimieron en libros, sin duda se habrían perdido muchos de sus villancicos.

El caso de sor Juana es excepcional: se conservan ejemplares (rarísimos) de las ediciones aisladas de las doce series de villancicos que compuso entre 1676 y 1691, tres de ellas impresas en Puebla; y, además, quien se encargó de darlos a la imprenta (en la *Inundación castálida* y en el *Volumen segundo*) fue ella misma. El diligente Fernando Monge, que hizo la edición de las *Obras póstumas* de León Marchante, pudo dar noticias muy exactas: “Villancicos *que se cantaron* [y no: *que se han de cantar*] en tal ocasión, en tal lugar, en tal fecha”. A menudo registra incluso dónde se volvieron a cantar. Por ejemplo, en nota al villancico “Pues mi Dios ha nacido a penar...”, dice que el autor escribió la letra en 1677 para la iglesia de los santos Justo y Pastor, en Alcalá, y añade: “También la dio para la santa iglesia [catedral] de Toledo en este mismo año; y en la santa iglesia de la Puebla de los Ángeles la repitieron el de 1689”.²

² Estos villancicos de Puebla, 1689, son un caso muy especial: sólo tres de las ocho piezas son de sor Juana: las otras cinco son “plagios”, sobre todo tres de León Marchante (lo cual quiere decir que los pliegos sueltos impresos en España llegaban a los virreinos americanos). Sor Juana, evidentemente, no tuvo tiempo para escribir toda la serie, y esto explicará el hecho de que en la portadilla del pliego suelto de Pue-

Cabe observar la estrechísima conexión que los poetas ultrabarrocos hacen entre dos formas poéticas de historia tan distinta como el romance y el villancico. Los mencionados *Villancicos* de Navidad de Esteban de Zafra (1595) son villancicos en efecto. Pero ya en la serie de villancicos de Navidad que en 1615 compuso Góngora, se cuela un romance, cuya hechura lo hace casi indistinguible de un villancico. La conexión entre las dos formas está ya en sus primeras composiciones. He aquí un *romance* de 1580 y una *letrilla* de 1592:

Ciego que apuntas y atinas,
caduco dios, y rapaz,
vendado que me has vendido
y niño mayor de edad:
por el alma de tu madre,
que murió, siendo inmortal,
de invidia de mi señora,
que no me persigas más.
*Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz.*

Baste lo flechado, Amor,
más munición no se pierda;
afloja al arco la cuerda
y la causa a mi dolor;
que en mi pecho, tu rigor
escriben las plumas juntas,
y, en las espaldas, las puntas
dicen que muerto me has.
*Ya no más, ceguezuelo hermano,
ya no más.*

Lo que hacen los poetas ultrabarrocos es aumentar enormemente la proporción de villancicos hechos en forma de romance. Sus coplas suelen tener variadísimas estructuras, y todos van siempre acompañados de un estribillo, a veces al comienzo (como introducción), a veces al final (como conclusión). Y a los estribillos suelen añadirse otras diversas intercalaciones cada cuarteta, o cada dos, o cada tres, pero mucho más abundantes y variadas que las de tiempos anteriores (cf. *supra*, pp. 27-28). Sor Juana interrumpe de distintas maneras el fluir del romance, sin interrumpir la asonancia, por ejemplo con coplas heptasílabas (*Loa a la Reina Madre*, vv. 81-186) o con pareados de endecasílabos

bla no se estampe su nombre: ella no lo habrá querido; pero a la hora de mandar sus papeles a Madrid, incluyó ese pliego suelto y se olvidó de tachar lo ajeno.

(*Loa en las huertas*, vv. 157-211). En León Marchante son especialmente frecuentes los romances interrumpidos por seguidillas (algunos hasta tienen como rótulo “Romance con seguidillas”), y no sólo las normales de 7-5-7-5 sílabas, sino otras de 8-4-8-4 y de 10-6-10-6 (llamadas estas últimas “seguidillas reales”). Con tales intercalaciones, el romance se desdibuja. El oyente (el lector) se olvida de que está oyendo (leyendo) un romance. He aquí la primera copla de un villancico de Navidad de Pérez de Montoro (PM, 2:183) en que dialogan dos tartamudos:

—Ni- ni- niño, cuya risa
del mundo alegría es.
—Ni- ni- niño que has nacido
a llorar y padecer.
No no no me replique,
pues no averigua
que que que son sus llantos
mis alegrías.
—No no no es cortesano
quien, indiscreto,
de de de penas tales
hace consuelos.

Es un romance octosílabo de asonancia *é*; pero tras la primera cuarteta vienen una seguidilla de asonancia *í-a* y una segunda seguidilla de asonancia *é-o*; después de la intromisión de los versos de las seguidillas regresamos por fin a la asonancia *é*, la básica:

—Te- te- temblando de frío
nace vuestro rosicler,
pa- pa- para ser incendio,
como sol amanecéis.
—No no no me replique... [etc.].

Pérez de Montoro es el más aficionado a estas rarezas: cf. “La nube llueve hoy al Justo...” (*infra*, p. 136) y “Una Estrella pendiente del aire...” (*infra*, p. 164). Un paso más y, como si en estos tiempos hubieran retornado los viejos cantares paralelísticos (cf. *supra*, p. 14), nos topamos con las composiciones hechas de dos romances entreverados, como este villancico de Salazar y Torres en que alternan un romance en *á* y otro en *é* (ST, 1:285):

—Mi Dios, pues que son los ojos
del amor lengua eficaz,
que explican el corazón
por sílabas de cristal,
llorad, llorad.

—Señor, si es indicio el llanto
del dolor que padecéis,
aunque remedie mi mal,
me lastima el ver mi bien:
no lloréis, no lloréis...

o éste de Pérez de Montoro, en que alternan *ó-a* y *á-a* (PM, 2:147):

—¿Quién dispuso que a María
las Tres Divinas Personas
elijan, sin ser más que una,
para hija, madre y esposa?
—Digo que fue la Gracia.
—Yo, que la Gloria,
pues si hoy la Divina Esencia
vio, porque lo deseaba,
en la recién concebida
su bondad comunicada,

digo que fue la Gloria.
 —Yo, que la Gracia... [etc.].³

Otro paso más, y nos encontramos con “romances” que han dejado de serlo. León Marchante llama “romance” una serie de coplas asonantes de 8-8-8-8 + 11 sílabas, pero cada copla tiene su propia asonancia (LM, 2:151); y también llama “romance de pie quebrado” unas coplas de pie quebrado, pero cada una de distinta asonancia. Esta innovación puede haberse inspirado en las series de seguidillas que, conectadas por el asunto, carecen de conexión en cuanto a la rima (como “Mátanme los celos / de aquel andaluz...”, o “A los carreteros / del buen Getafe...”, *supra*, p. 33). En los tiempos ultrabarrocos son frecuentes las coplas hechas de seguidillas inconexas.⁴ Las practica mucho León Marchante, en quien hallamos algunos de los primeros ejemplos de seguidillas “perfeccionadas” o “completas”.⁵ Uno de sus villancicos (LM, 2:206) tiene como estribillo una seguidilla “simple” (parodia del famoso “Que de noche le mataron / al caballero...”):

³ Véanse también, en las páginas siguientes, los romances “La ley de los deseos...” (p. 109), “Si es mi vida vuestra muerte...” (p. 134), “A la Mesa, amando y temiendo...” (pp. 151-152), “Pues del cielo a la tierra, rendido...” (p. 152) y “Al probar que es sin tiempo el Autor...” (pp. 153-154). — León Marchante entrevera en un villancico (LM, 2:226) dos romances, uno cantado por Menga (asonancia *a*) y otro cantado por Bras (asonancia *e*). Una composición de Pérez de Montoro es más complicada: contiene un romance endecasílabo ajeno, muy “culto” (asonancia *ú-o*), que Montoro va comentando burlonamente, cuarteta a cuarteta, en un romance octosílabo (asonancia *é-o*).

⁴ Las usa mucho Pérez de Montoro. Cf. también SJ, núms. 80, 277, 297, y loa de *Amor es más laberinto*, vv. 43-58 (donde las seguidillas se imprimen como dodecasílabos de 7 + 5).

⁵ La seguidilla “completa”, muy rara en la primera mitad del siglo xviii (cf. P. Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, 1961, p. 166), es hoy muy frecuente en el folklore hispánico (“De domingo a domingo / te vengo a ver: / ¡cuándo será domingo / para volver!” + “Yo bien quisiera / que toda la semana / domingo fuera”). También hay seguidillas “completas” (7-5-7-5 + 5-7-5) en otros poetas, por ejemplo PM, 2:324, ST, 1:257 y 1:283, VS, 433 y 590 y Tafalla, p. 287. — Algunas de las intercalaciones de León Marchante consisten sólo en el terceto 5-7-5.

Esta noche vino al mundo
 el caballero,
 la gloria de la tierra,
 la flor del cielo,

pero las coplas son seguidillas “completas”, o “con colecta” (con *coleta*), como él las llama:

Esta noche nace al hielo,
 desabrigado,
 el lirio de los valles,
 la flor del campo,
 y en un establo
 quien viste de hermosura
 cuanto ha criado...

Aquí la *coleta* mantiene la asonancia de la cuarteta; pero, en general, la asonancia va cambiando. Así en estas “seguidillas reales” con *coleta* (LM, 2:149):

Hoy Toledo a Belén sus mesones
 los trae de presente,
 por que el Niño que nace esta noche
 en ellos se hospede.
 Vayan entrando,
 que hoy sus nombres al tema
 me-són al caso...

Y la seguidilla se alarga de manera aún más barroca en las coplas llamadas *chamberga* (LM, 2:92):

Un pesebre es oriente
 del Sol y el Alba,

y a sus luces no importa
 todo una paja.
 Arista,
 ¡cómo enciende la vista!
 Pajuelas
 son incendios de estrellas.
 Flamantes,
 que se abrasan los aires...

Hay aquí cuatro asonancias distintas; y el esquema se mantiene en las siguientes coplas, siempre con otras asonancias.⁶

Es notable, por otro lado, la importancia que en los romances ultrabarrocos suele adquirir el estribillo.⁷ Ya es revelador lo que sucede en la era ultrabarroca con algunos estribillos de Góngora. Por ejemplo:

¿Quién oyó?
 ¿Quién oyó?
 ¿Quién ha visto lo que yo?,

⁶ En 28 coplas como la copiada compuso León Marchante una escatológica "Relación de la singular estratagema con que el rey Pedonio se libró de la estrecha prisión en que le tenía el bárbaro Polifemo" (LM, 1:173-176). Idéntico esquema en VS, 290, que Vicens, en sus adiciones a Rengifo, pone (capítulo 52) como ejemplo de *chamberga*. Exactamente iguales son las tres *chambergas* de Tafalla, pp. 210, 272 y 275. Algo parecido ocurre en VS, 383 y 711, pero lo que aquí se añade a la seguidilla son tres coletas de 5-7-5, siempre con asonancias variadas. Pérez de Montoro hace otras coplas de tres asonancias: cuarteta octosílaba + seguidilla + coleta (PM, 2:215). — En otro villancico suyo, seis negros le cuentan sus penas al Niño Dios en coplas hexasílabas, cada una con su asonancia (PM, 2:286): "Mi amo sa un tuelto / regatón rotolo..."; "Mi ama é una loca, / vana y presumira...", etc. — En un pasaje de la *Loa a la Reina Madre* (vv. 219-242), sor Juana cambia de asonancia cada seis versos.

⁷ Vicens, dándose cuenta de ello, añade cuatro capítulos nuevos sobre los villancicos "que hoy están más en uso", en uno de los cuales (el 41) le dice al lector: "Infinitos son los estribillos, y así el que empieza a componer villancicos imite a buenos poetas, que a poco llegará a formar elegantísimas ideas". Por cierto, Vicens cita con bastante frecuencia a Vicente Sánchez y a sor Juana.

adoptado y agrandado por sor Juana (SJ, núm. 294):

¿Quién oyó? ¿Quién oyó? ¿Quién miró?
 ¿Quién oyó lo que yo:
 que el hombre domine, y obedezca Dios?
 ¿Quién oyó? ¿Quién oyó lo que yo?⁸

También el estribillo de “Ciego que apuntas y atinas”,

Déjame en paz, Amor tirano,
 déjame en paz,

se agranda así en *Tonos*, núm. 49:

Déjame, déjame, déjame en paz,
 que tus fullerías le cuestan
 al hombre más rico todo su caudal.

Ya he observado que los estribillos del *Romancero general*, como los del primer Góngora (los anteriores a las *Soledades*), son por lo común bastante sencillos, mientras que el segundo Góngora (a partir de 1614) les da en el romance un lugar muy prominente. Basta ver, en “Contando estaban sus rayos...” o en “A la fuente va, del Olmo...”, esos estribillos que maravillosamente van variando y entreverándose en el romance. También en los romances ultrabarrocicos suelen tener los estribillos un lugar prominente, pero en forma muy distinta: no son más sutiles ni más variados que esos de Góngora, pero sí, por regla general, *más largos*. Es como si ahora se tomara más en cuenta el factor musical. Para “Ciego que apuntas y atinas...” no necesita el compositor hacer

⁸ Compárense también los estribillos gongorinos “¡Ay, cómo gime...!” (del romance “Contando estaban sus rayos...”) con SJ, núms. 237 y 292; y “Barquero, barquero...” (del romance “Sin Leda y sin esperanza...”) con SJ, núm. 264.

más música que la de ocho versos con estribillo pequeño, y este bloque musical se repite hasta el fin. Los poetas ultrabarrocos suelen iniciar sus romances con un largo estribillo, y algunos, especialmente Salazar y Torres y León Marchante, ponen una “Introducción” antes del estribillo,⁹ con lo cual se amplían las posibilidades de lucimiento del autor de la música: la “Introducción” es como obertura o recitativo, y las coplas y el estribillo como el aria de una cantata. (En algunos romances de León Marchante, el estribillo del comienzo se canta también al final, y se llama “Repetición”.)

Vale la pena leer algunos de estos estribillos ultrabarrocos. Y sea el primero éste, de Salazar y Torres (ST, I:273):

No temas, no receles,
 feliz España,
 pues María te anuncia, en milagros,
 triunfos y palmas.
 No temas, no receles,
 toca al arma,
 que si al cielo levantas los ojos,
 en huestes aladas angélicas marchan
 las batallas del cielo, que asisten
 a la Madre del Dios de las Batallas.
 ¡Toca los clarines!
 ¡Suenen las cajas!
 ¡Postra, sujeta,
 rinde, avasalla!
 ¡No temas, no receles!

⁹ Con excepción de las ensaladas con que acaba cada serie de villancicos, la secuencia *introducción-estribillo-coplas* no aparece sino una vez en sor Juana (núm. 288). Sus estribillos, por lo demás, son breves—de entre 6 y 8 versos—, salvo el del núm. 231, que consta de 26 versos consonantes, mientras que los del romance son sólo 16. El núm. 290, que tiene *introducción-estribillo-coplas* (con un estribillo largo, de 38 versos), no es de sor Juana, sino de León Marchante. Véase *supra*, nota 2.

Toca al arma,
 pues María te anuncia, en milagros,
 triunfos y palmas.

El siguiente, de León Marchante, comienza muy ortodoxamente con dos cuartetas octosílabas, pero luego rompe el dique y se desborda (LM, 2:94):

Todo es tristezas la tierra;
 tinieblas por galas viste
 y, en desaliño y horrores,
 acordando está su origen.
 Sólo fatigan lamentos
 del aire estrellas sublimes,
 duplicándose suspiros
 al eco que los repite.
 ¡Ay, infelices!
 ¿Hasta cuándo serán lágrimas tristes?
 Desmayos y esperanzas se compiten,
 que la promesa alienta
 y la tardanza aflige.
 Dígalo el sentimiento.
 ¡Ay! La pena lo publique.
 ¡Ay! Ya lo explican las voces.
 ¡Ay! Ya los ecos lo dicen.
 ¡Ay! ¡Ay, infelices!
 ¿Hasta cuándo serán lágrimas tristes?
 Mas ya ostentan mudanzas los orbes,
 que son de la dicha anuncios felices.
 Mas ya alegres el cielo y la tierra
 de flores y luces belleza consiguen:
 las aves gorjean,
 las fuentes se ríen,

los prados se adornan
 de hermosos matices.
 Ya la Luz, a la voz, al adorno,
 atento el deseo del hombre, colige
 que quiere nacer el Sol,
 pues que la Aurora se ríe,
 por que la esperanza,
 que en sombras vive,
 a sus rayos logre
 venturosos fines.

Ahora, un estribillo de Pérez de Montoro (PM, 2:138):

—Una duda, que no hay otra
 en lo que hoy se solemniza,
 pregunta si ahora la Iglesia
 está en maitines o en prima.
 —Ésa no es duda.
 —Sí es duda.
 —No es duda, sino sencilla
 ignorancia, o inocencia.
 —Pues en eso estriba:
 que por la inocencia se ofrece la duda,
 en que dar no puede razón la malicia.
 —¿En qué ha de estribar la duda,
 cuando, en sonora armonía,
 himnos y salmos de noche se escuchan?
 —En eso estriba,
 pues horas de noche celebran misterio
 en que no hubo instante que no fuese día.
 —En la Militante Iglesia,
 como obra en tiempo, no implica
 dar adoración nocturna

a la Estrella Matutina.
 —Pues si en eso estriba,
 ya no haya duda en que todas las horas,
 a honor de María,
 son de luces, albores y cielos,
 y en ella se cifran
 todos nuestros amparos, consuelos,
 favores y dichas.

Finalmente, un estribillo pequeño, pero muy lírico, del novohispano Gabriel de Santillana, contemporáneo de sor Juana (PN, 3:133):

¡Corred los velos de nácar,
 serafines, a la Aurora,
 y cobre en flamantes reflejos la esfera
 cuanto candor le usurparon las sombras!
 ¡Ocupen, alegres,
 en salva armoniosa,
 clarines el aire
 con dulce lisonja!
 ¡Rompan, rompan los clarines
 sus voces armoniosas,
 declarando al mundo
 que nace la Aurora,
 y en gorjeos suaves
 sus voces se oigan!
 ¡Repitan, aclamen, celebren, intimen
 con salva gloriosa
 que el Alba en sus campos
 derrama su aljófar!

A lo largo de los cuatro estribillos citados hay una asonancia constante (respectivamente *á-a*, *í-e*, *í-a*, *ó-a*), que es la misma que va a tener el

subsiguiente romance.¹⁰ Podríamos llamarlos *romances polimétricos*, de no ser porque este rótulo les cuadra también a gran parte de los esquemas que hasta aquí se han visto, y a casi todos los que se verán en el Catálogo. Un romance en coplas de pie quebrado como “Farol de esta comarca, / luz de Archidona...”, de Pedro Espinosa (*supra*, p. 35), es ya polimétrico: junta pentasílabos con heptasílabos; y en el Catálogo hay esquemas tremendamente polimétricos, como el del romance “Eva entró con mucha gracia...”, de León Marchante (*infra*, p. 118), donde se mezclan versos de 4, 7, 8, 10, 11 y 12 sílabas. La diferencia entre la polimetría de tales coplas y la de los estribillos consiste en que éstos no sufren ninguna constrictión estrófica. En los dos romances que menciono, el de Espinosa y el de León Marchante, el esquema inicial se repite fielmente hasta la última copla.¹¹ En cambio, los cuatro estribillos que he copiado son de una sola pieza. Nunca había habido semejante cosa. En verdad, los estribillos largos sirvieron de laboratorio para la creación de una forma de romance libre de toda traba métrica y estrófica, o sea el *romance-silva* que siglos después reaparecerá en varios poetas modernistas.¹²

Finalmente, hay que decir algo sobre un rasgo muy característico de los romances ultrabarrocos, que es la enorme frecuencia de coplas que

¹⁰ Algo parecido sucede en sor Juana. Hay en las loas ciertos pasajes que serían anárquicos si no les diera coherencia su asonancia continua (*Loa al Rey-III*, vv. 190-231; *Loa al Rey-IV*, vv. 402-593).

¹¹ El “disparatado romance de Perardo”, del cual dijo su propio autor que “De lo malo poco” (*supra*, pp. 37-38, nota 36), es desordenadamente polimétrico, pero está dividido en cuartetas.

¹² El *romance-silva* es aún más “silvoso” que la silva, pues sus versos pueden ser de cualquier tamaño, mientras que los de la *silva* clásica (inventada por Pedro Espinosa en 1605 y esplendorosamente consagrada por Góngora ocho años después) son sólo de 11 y 7 sílabas. — El romance-silva del modernismo es casi “verso libre”, y aun poema en prosa, dividido caprichosamente en renglones de tamaño irregular. He aquí el poema “Raza”, de Rubén Darío, sin esa caprichosa división: “Hisopos y espaldas han sido precisos, unos regando el agua y otras vertiendo el vino de la sangre: nutrieron de tal modo a la raza los siglos. Juntos alientan vástagos de beatos e hijos de encomenderos con los que tienen el signo de descender de esclavos africanos o de soberbios indios, como el gran Nicarao, que un puente de canoas brindó al cacique

no se conforman con los cuatro versos canónicos y que, para redondear la oración gramatical, añaden uno, dos, tres y más versos: son cuartetos "con incremento". Ya Góngora y Lope han hecho coplas así (cf. *supra*, pp. 27 y 34), pero sus "incrementos" ("en la verde orilla...", "pero es verdad...") son a la vez estribillos: se repiten sin cambio alguno entre copla y copla. En los romances ultrabarrocicos, los "incrementos" son más decididamente partes integrantes del discurso: su texto varía conforme lo va pidiendo cada cuarteta. Muchos de los esquemas del Catálogo constan de cuartetos (regulares como 10-10-10-10, o irregulares como 8-5-8-5); pero mucho más frecuentes son los que no constan de cuartetos, sino de "quintetas", "sextetas", "septetas", etc. La asonancia, naturalmente, sigue siendo la ley en el incremento. Cuando éste es de un verso, la asonancia se repite; cuando es de dos, a veces los dos mantienen la asonancia y a veces sólo el segundo (el verso 6); cuando es de tres, casi siempre mantienen la asonancia el primero y el tercero, pero a veces sólo el tercero; y cuando el incremento es de cuatro versos, la asonancia sigue su curso natural.

De más está decir que el romance se barroquizó y se ultrabarroquizó no sólo en cuanto a los metros, o sea la "forma", sino también, simultáneamente, en cuanto al espíritu, o sea el "contenido", y en cuanto a la

amigo para pasar el lago de Managua. Esto es épico y es lírico". En efecto, el tema es épico: la conquista militar y religiosa de Nicaragua y la mezcla racial de sus habitantes. Y el tono es lírico. "Raza" es *prosa lírica*. (El lector podrá reconstruir el romance guiándose por los asonantes: "Hisopos y espadas / han sido precisos, / unos regando el agua / y otras vertiendo el vino / de la sangre..." etc.) Claro que el romance-silva del modernismo no tiene relación genética con el estribillo ultrabarroco. Su inventor es seguramente Bécquer ("Porque son, niña, tus ojos...", "Cuando en la noche te envuelven...", "Cuando miro el azul horizonte...", "Yo sé cuál el objeto..."). Darío es muy aficionado a estos romances libres: "Yo quisiera cincelarte...", "En el libro lujoso se advierten...", "La página blanca", "A Roosevelt", etc. En la *Segunda antología poética* (1922) de Juan Ramón Jiménez hay tres docenas de romances-silvas. También los hay en José Santos Chocano, en Antonio Machado y en Enrique González Martínez.

expresión, o sea la “retórica” (el conceptismo, el alegorismo, la omnipresencia de tropos o figuras, el gusto por la simetría, la “diseminación-recolección”, la antítesis, la paradoja, el equívoco, el oximoron...). Del taller de Góngora proceden no sólo las herramientas, no sólo la técnica, sino también muchos materiales, por ejemplo las imágenes luminosas (aurora, sol, cielo, estrellas, luz, claridad, resplandores) y las imágenes musicales (voces, cánticos, gorjeos, cítaras, clarines). Con materiales gongorinos —lirios y azucenas, rosas y claveles, lluvia y rocío, oro, plata, perlas y nácar, rubíes y zafiros, cristal, espejos, rosicler, arreboles, hielo y fuego— se elaboran en los talleres ultrabarrocos los objetos más diversos. El tono humorístico con que Góngora habló de santa Teresa en el romance “De la semilla caída...” reaparece y adquiere nuevos giros en los romances ultrabarrocos a san Pedro, san José, santa Clara, san Francisco, etc. Los villancicos de Navidad que hizo Góngora en 1615 son el punto de arranque de los innumerables que se hicieron en la era ultrabarroca para esa fiesta (o para la de los Reyes Magos), y su retrato de Tisbe en “La ciudad de Babilonia...” tuvo larga y variada descendencia en los retratos de damas. Góngora hizo cantar a negros, gitanos y moriscos, y a un portugués (el fanfarrón de “A que tangem em Castela?”); los ultrabarrocos compusieron romances de negros, de gitanos, de portugueses (no de moriscos), de gallegos, de catalanes, de valencianos, de vizcaínos; y también los hicieron en latín, en latín macarrónico —y en náhuatl: sor Juana.

Los ejemplos del Catálogo, aunque tan breves —por lo general sólo la copla inicial del romance—, bien podrán dar cierta idea del *Zeitgeist* ultrabarroco: la visión del mundo, las creencias, las fantasías, los gustos, las convenciones de los territorios hispánicos a lo largo de cien años (de 1650 a 1750). Vale la pena leerlos como si fuéramos contemporáneos de León Marchante y de sor Juana, o sea “aceptarlos”, que es la manera de captar su ingenio, su tono peculiar, su peculiar poesía. (Cuando en el Catálogo se incluyen ejemplos de esquemas practicados también por poetas modernos, de Iriarte en adelante, el contraste ayudará a poner de relieve la peculiaridad de los ultrabarrocos.)

No hay para qué ampliar estas observaciones. Hacerlo sería, por lo demás, meterse en el ancho mar de la poesía ultrabarroca, pues lo que sucede en los romances sucede también en las redondillas, las décimas, las liras, los sonetos, las silvas... Pero no estará de más mencionar tres rasgos que, si no atañen al metro, atañen a la "forma" de los romances ultrabarrocos. Me refiero a los esdrújulos, los ecos y las paronomasias.

Los versos esdrújulos, imitados de los *sdruciolì* italianos y también de metros clásicos como el dímetero y el trímetro yámbicos, fueron cultivados desde el siglo xvi por los poetas españoles, sobre todo en poesías muy cultas: poemas hechos en versos sueltos y composiciones que exigen rimas consonantes, como tercetos, canciones y sonetos.¹³ Pero hacia 1650 se le ocurrió a alguien sacar a los esdrújulos del ámbito áulico y académico y exhibírselos a la gente común y corriente como objetos curiosos y llamativos. Los primeros que lo hicieron parecen haber sido Francisco Manuel de Melo y Jerónimo Cáncer. El romance de Melo, de tono burlesco, comienza:

Oigan, oigan, que, belígero,
siempre a sus querellas rápido,
de una cierta doña Flérida
se queja un cierto don Bártolo...

En cambio, el de Cáncer es un villancico a la natividad de la Virgen María:

Hoy una niña sin mácula,
a ser de la culpa tártago,

¹³ Ejemplos: unos pasajes en tercetos del libro I de la *Diana* de Montemayor (1559) y del III de la *Diana enamorada* de Gil Polo (1564); las canciones "Sueña la trompa bélica..." del Góngora adolescente (1580) y "Fieras montañas rígidas..." del casi cuarentón Lope (1598); y el soneto "Tirano Amor, cuya opinión temática / nos muestra bien la librería histórica...", del mismo Lope, que forzosamente tuvo que emplear cuatro rimas en *-ática* y otras cuatro en *-órica*, tres en *-ícula* y otras tres en *-ágicos* (!). Véase *infra*, pp. 193-306.

nace limpia y odorífera
 más que jazmines y sándalos...¹⁴

La gente se aficionó al juego, y los poetas ultrabarrocos, sobre todo el muy aplaudido León Marchante, se esmeraron en darle gusto.¹⁵ Los romances esdrújulos son especialmente frecuentes en los villancicos religiosos. El esdrújulo va al comienzo o, mucho más a menudo, al final de los versos, a veces sólo en los pares, como en este romance (LM, 2:370) que dice que santa Catalina de Siena

desde el domingo estaba
 sin comer hasta el sábado:
 y, para regalarse,
manducabat Viaticum...;

a veces alternando con versos agudos (VS, 385):

Aquella flor espléndida,
 verde honor del jardín,
 suave lisonja al céfiro,
 rubia pompa de abril...;

pero con frecuencia mucho mayor en todos los versos, por ejemplo:

Al soplo de los céfiros,
 entre los verdes álamos,

¹⁴ Francisco Manuel de Melo, *Las tres Musas del Melodino*, Lisboa, 1649, fol. 57; Cáncer, *Obras varias*, Madrid, 1651.

¹⁵ Vicens, el adicionador de Rengifo, amplió mucho el capítulo 13 ("Del verso esdrújulo y de su quebrado"), observando que "están ya hoy en día tan introducidos los esdrújulos vocablos en el fin del verso, y algunos al principio, que de cuantos géneros de metros dijimos [que] hay..., se hallan ejemplos de esdrújulos". Además, añadió dos nuevos capítulos, el 46 y el 50, dedicados expresamente a los romances esdrújulos.

iba cogiendo tréboles
la linda Mari-Zápalos...¹⁶

Un ejemplo más (SJ, núm. 354):

A este edificio célebre
sirva pincel mi cálamo,
aunque es hacer lo mínimo
medida de lo máximo,
pues de su bella fábrica
el espacioso ámbito
excede la aritmética,
deja vencido el cálculo...¹⁷

No faltaron los intrépidos que metieron dos esdrújulos en cada verso, uno al comienzo y otro al final: véanse *infra*, pp. 155 y 162, los romances “Cándida la azucena odorífera...” y “Ánimo, corazón, y si tímido...”¹⁸

Los ecos tienen una historia parecida a la de los esdrújulos. También datan del siglo XVI; también fueron empleados, durante decenios, sólo

¹⁶ “Baile en esdrújulos de Mariçápalos”, en *Verdores del Parnaso* (1668), ed. R. Benítez Claros, Madrid, 1969, pp. 77-78.

¹⁷ Es ésta la última de las 32 “letras” que compuso sor Juana para la dedicación del templo de San Bernardo en 1690. En 1741, o sea medio siglo después, un erudito portugués, frei João Pacheco, publicaba en Lisboa el tomo 3 de su *Divertimento erudito para os curiosos*, en cuyas pp. 390-391, después de exponer una a una las “sete circunstantias” que deben concurrir para que un poema en esdrújulos sea verdaderamente bueno, pone como gran ejemplo el romance de sor Juana, copiándolo entero.

¹⁸ En el Catálogo podrán verse más ejemplos: “Por estas fértiles...” junto con otros pentasílabos (p. 88), “No sigas la ley áspera...” (pp. 101-102), “Escuchad, montes ásperos...” (pp. 108-109), “Líquidas derrama risas” (p. 138), “Desafian las Flores ínclitas” (p. 148) y “Óiganme aun los sordos escollos”, con otros más (pp. 156-158). — Salazar y Torres suele poner pasajes de romance esdrújulo en sus comedias. Sor Juana tiene varios. Entre las “letras de San Bernardo” hay un romance en esdrújulos naturales: *célebre, cálamo, vínculo, cáñamo...* (núm. 354), y otro en esdrújulos artificiales: *azófara, margene, debíle, alcázare...* (núm. 350).

en composiciones cultas, especialmente sonetos,¹⁹ y también acabaron como una gala más del romance ultrabarroco. Lo más sencillo es *un* eco al final de cada cuarteta:

En el cabello de Cintia,
quien mira sus ondas bellas,
sin albedrío, la vida
en cada madeja *deja*...

(ST, 1:18)²⁰

Hace falta más ingenio para colocar ecos en los *dos* últimos versos:

De piedad el raro ejemplo
en esta fábrica admiro,
y mientras me admiro, *miro*
que es, lo que contemplo, *templo*...

(SJ, núm. 332)

Otras veces son *tres* los ecos, repartidos en la cuarteta:

El soberano Gaspar
par es de la bella Elvira:
vira de Amor más derecha,
hecha de sus armas mismas...

(SJ, núm. 41)

¹⁹ El modelo fue un soneto famosísimo, "Mucho a la majestad sagrada agrada...", que dice que a Dios le complace que los reyes, tan poderosos en el mundo, reconozcan al morir "que es el reino de acá prestado *estado*, / pues es, al fin de la jornada, *nada*". Pese a su enorme artificio, el soneto hace perfecto sentido y se lee con toda fluidez desde el primer verso hasta el 14: "...pues el que fia en bien de tierra, *ierra*". Véase A. Alatorre, "De poética hispano-portuguesa (con un ejemplo: el soneto en eco)", *Boletim de Filologia*, Lisboa, 29 (1984), pp. 235-271.

²⁰ Otros ejemplos: VS, 666; *Tonos*, núms. 107 y 114.

Atención, que un retrato
trato, que le dio a la tabla
habla. El pincel elocuente
cuenta gracias de mi dama.

Su pelo, cuya madeja
deja al sol sin su luz clara,
ara en surcos de cristales:
tales son sus manos bellas...

(LM, 3:55)²¹

Vicente Sánchez, finalmente, logra meter *cuatro* ecos por cuarteta (VS, 768):

Arde el Sol, que escasa *casa*
de un portal pajizo *hizo*,
si las dulces llamas *amas*
que a ser te han venido *nido*...

Las cuartetas son cinco.

Pero también es buena hazaña el *doble eco* (López Gurrea, p. 180):

...La grana de tus mejillas,
en que el nácar atesoras,
competir vistosamente
con la honrosa *rosa osa*.

Cuando desunes los labios,
desde el carmín de tu boca

²¹ Otros ejemplos: "Pintar al vivo un retrato / trato..." (VS, 190); "Pintar un bello retrato / trato..." (ST, 1:129); "Amor, Cintia, ya fiel, / él..." (ST, 1:23); "Porque paran en disgustos / gustos del mundo desprecio..." (VS, 232); "Andresillo, el de Antequera / era mi amante..." (Tonos, núm. 38). Cf. también las seguidillas de Felipe Santoyo (PN, 3:142): "Las luces acrisola / sola Flor bella: / ella es planta amorosa, / rosa, azucena..."

a los más finos claveles
les arrojas rojas hojas...

El epígrafe de este romance dice: "Singular retrato. Acaba el cuarto verso en tres ecos". En realidad son dos: *rosa* (eco de *honrosa*) y *osa* (eco de *rosa*), etc. Puede haber sido éste el modelo que siguió un anónimo novohispano en 1681 (SJ, núm. xxxiv):

Hermosa luna creciente,
cuya gracia nadie ignora,
y hoy, al compás de tus días,
voladoras doras horas...²²

El colmo de todo es un retrato de dama escrito por José Moraleja en 1741: tres ecos dobles acomodados en una cuarteta:

...Dice el Sol de tu cabello
(bello ello): "¿Qué es lo que aguardo?
Guardo, ardó, pues sin desdoro,
doro oro para mis rayos..."²³

²² Hubo en Lima, en 1709 y 1710, una academia poética fundada y gobernada por el virrey Castell-dos Ríos, el cual, al final de cada sesión, dejaba tarea para la siguiente (versos de determinado tema y determinada forma). Para la 19ª sesión, en vísperas de cuaresma (10 de marzo de 1710), pidió unas redondillas sobre el Miércoles de Ceniza, debiendo terminar cada una con doble eco. Nueve de los académicos (uno de ellos el conde de la Granja, autor del romance "A vos, mexicana Musa...", dirigido a sor Juana) cumplieron con el encargo, y a veces logran dar en el clavo: "...sólo honrara rara ara", "...brilladora adora hora", "...nos prepara para ara"; "La beldad, rosa es airrosa, / pero la muerte atrevida, / alevé, a quitar la vida / a esta airrosa rosa osa". El editor de estas poesías es Ricardo Palma, *Flor de academias y Diente del Parnaso*, Lima, 1899.

²³ José Moraleja, *El entretenido*, Segunda parte. *Miscelánea de varias flores de diversión y recreo*, en prosa y verso, Madrid, 1741, p. 224. (La "Primera parte", *El entretenido* de Antonio Sánchez Tórtolos, se había impreso en 1673, o sea 68 años antes.) En el libro de Moraleja se imprimen las prosas y versos que se leyeron en una academia celebrada en Madrid, del 3 al 6 de enero de 1741. El rótulo de lo que he copiado dice

(En ese año de 1741 hacía ya tiempo que fray Benito Jerónimo Feijoo venía luchando contra los “errores comunes”, uno de los cuales era el de tomar como poesía lo que no era sino juego pueril. Si acaso leyó el romance de Moraleja, ¿qué habrá dicho?)

Un artificio análogo es el de *parole identiche*, parejas de voces totalmente homófonas, pero pertenecientes a categorías gramaticales distintas (sustantivo, verbo, adjetivo, etc.).²⁴ Así el romance de Salazar y Torres, “Las borrascas de tu pelo...”, que se verá *infra*, p. 112. Así también este otro (SJ, núm. 340):

Espera, que éste no es
como los demás incendios,
donde, si la llama llama,
hace *diseño de ceño*...²⁵

En un romance de León Marchante hay también palabras idénticas, pero de acentuación diferente (LM, 2:263):

¿Quieres que gracia te den?
Pues llégate a este Manjar,
que, por más que le consuman,
regalos *quedan, que dan* [...].

“Redondillas con dos ecos, retratando a una dama”; pero no son redondillas, sino un romance hecho y derecho. En una de las cuartetas imita Moraleja a López de Gurrea: “Tu boca al clavel que atiende / *tiende, hiende*, y yo, admirando, / *mirando ando* cómo arrojas / *rojas hojas* a sus labios”.

²⁴ El único antecedente del siglo XVI que conozco es el romance de Juan de Salinas “A la jineta y vestido...”, donde el artificio aparece sistemáticamente en el verso antepenúltimo de cada cuarteta: el gallardo Arbolán busca a la bella Guajala, “*mora* que en su pecho *mora*, / *mora* que enamora y mata”; Guajala se cubre la boca con una “*toca* dichosa, que *toca* / en parte jamás tocada”, etc.

²⁵ En este romance, el cuarto verso de cada cuarteta contiene, sistemáticamente, palabras “parecidas” pero no “idénticas”. Cf. también SJ, núm. 341: “En círculo breve, / aunque es Dios inmenso, / lo miro abreviado, / si me *acercó, a cerco*”. Los dos, el 340 y

En creer sin verlo aciertas,
que no llegara a dudar,
si hubiera tomado este
medio que *tomas*, *Tomás*...²⁶

Y así pasamos a las paronomasias. Me imagino que éstas existen en todos los idiomas del mundo, y quizá en ninguno falta quien repare en ellas y les saque algún provecho. Hay escritores que positivamente se regodean con ellas. Cervantes: “aquellas *sonadas soñadas* invenciones que leía”, “no halló derrumbadero ni barranco de donde *despeñar* y *despenar* al amo”, “el bien *barbado barbero*”, etc.; Góngora: “*vendado* que me has *vendido*”, “*Melisendra, melindrosa*...”, “*nubes* son y no *naves*”, “antes *limado*..., después *lamido*”, etc.; Quevedo: “en donde *expira* el que *espera*”, “más estimo un *dan* que un *don*”, “*caca* en los versos, y en garito *Caco*”, etc. Y Gracián, y muchos más. En todos ellos, las paronomasias son sorpresas que se nos dan para hacernos sonreír. ¿Por qué no explotar *sistemáticamente* tan gracioso recurso? Es lo que hizo, en sus últimos años de vida, el gran *fou littéraire* Manuel de Faria y Sousa con sus sonetos en paronomasias: “Salía con *Dione* mi *Diana*...”, “El *nemeroso* valle *numeroso*...”, etc.; y sonetillos también: “No *irónica* Musa *uránica*...”; y canciones: “En vano os dan mil *veces* altas *voces*...”, etc.²⁷

el 341, fueron plagiados por la monja neogranadina Francisca Josefa del Castillo (1671-1742): cf. la anotación de Méndez Plancarte al núm. 340. Y los dos fueron reproducidos, como ejemplos dignos de imitación, en las pp. 409-411 del *Divertimento erudito* de frei João Pacheco (cf. *supra*, nota 17).

²⁶ Sor Juana hace lo mismo, pero en unas redondillas (SJ, núm. 346): “La locución mal explica / (en que admiración reprimo), / por más que el *ánimo animo*, / quién tal *fábrica fabrica*...”. Hay un artificio análogo en otras redondillas suyas: los dos últimos versos encierran un retruécano (SJ, núm. 351): “En el Sacramento ve / a Dios mi fe sin antojos [anteojos], / porque *no hacen fe los ojos*, / pero *se hace ojos la fe*...”. También estas dos “letras” fueron reproducidas en el *Divertimento* de Pacheco.

²⁷ Mis noticias proceden de A. L.-F. Askins, “Manuel de Faria e Sousa’s *Fuente de Aganipe*: the unprinted Seventh Part”, *Florilegium Hispanicum [in honor of] D. C. Clarke*, Madison, 1983, pp. 245-277.

Naturalmente, los poetas ultrabarrocos no tardaron en componer romances en paronomasias (o *paranomasias*, como se decía casi siempre).²⁸ La paronomasia puede ir en el verso final de cada cuarteta:

Si en la fábrica excelsa
no acabas de admirarte,
detente, pensamiento,
y lo que *viste, baste...*
(SJ, núm. 336)

o bien (como es más frecuente) en los dos finales:

Quien ve tus bellos ojos,
hermosa Cintia, dice
que sólo en aqueste *lance*
quisiera el Amor ser *lince...*²⁹
(ST, 1:19)

La comida de la venta
supónese puerca y cara,
porque el ventero era *Caco*
y la ventera era *caca...*
(LM, 1:162)

Vicente Sánchez mete *dos* paronomasias por cuarteta en un romance hexasílabo (VS, 828):

²⁸ En los tiempos ultrabarrocos no hay sonetos en paronomasias. El único que conozco es uno en loor de sor Juana (Álvarez Velasco, p. 555): "Pues ya en el Occidente nace *Nise*, / no en el Oriente digan que el Sol *nace...*".

²⁹ Antonio Carreira, en *NRFH*, 52 (2004), p. 478, da noticia de un "Romance paranomástico" de Andrés Jacinto del Águila, estampado en los preliminares de la *Lyra de Melpómene* de Enrique Vaca de Alfaro (Córdoba, 1666), en el cual "los dos versos últimos de cada copla terminan siempre en paronomasias: *frise / frase, afine / asane, irse / arte, lince / lance...*, etc., hasta *vele / vale*".

... Ya el Sol, a quien hace
la selva la salva,
 de trigo y de polvo
es grano y es grana...

La afición a este dificultoso juego se exacerbó en los últimos decenios de la época ultrabarroca. Y no estará de más un poco de historia. En Alcalá de Henares, patria de Cervantes y lugar de residencia de León Marchante, había una academia literaria que en 1730 convocó a un concurso en honor de santa María de Jesús, organizado por los frailes franciscos del convento de San Diego. Formaban parte de la academia algunas damas, pero, aunque la celebrada era una mujer (monja franciscana), se determinó que en esa ocasión no hubiese participación de mujeres. No sólo eso, sino que a los concursantes se les pidió que comentaran la exclusión de las damas en romances paronomásticos. De los cuatro que se leyeron, el mejor es el de fray José del Espíritu Santo, que ya en la primera cuarteta sintetiza y comenta los hechos a las mil maravillas:

Hoy, femenil *caro coro,*
 ya no metes *bullá bella;*
 que, como se *muda moda,*
 hurtadas no *parlas perlas...*

O sea: ‘Las damas poetisas son muy estimables (*caro coro*), pero, como son tan graciosas y tan parlanchinas, perturban la seriedad del acto (son una *bullá bella*); ahora que se ha modificado el reglamento (se *muda moda*), el coro femenil no nos fastidiará con sus versos, que ni siquiera son originales, sino plagiados (“hurtadas no *parlas perlas*”). Y sigue, y sigue.³⁰ Claro, no todas las mujeres eran sor Juana, pero, así y todo, es

³⁰ La abundante cosecha poética del certamen fue impresa en Alcalá en el mismo año de 1730, por un tal Joaquín de Aguirre. Es un libro de 532 páginas y de título largo y pomposo, que resumo: *Sagrada métrica lid... que, en el festivo obsequioso culto de... santa María de Jesús, contó el Amor con el Ingenio en las solemnes plausibles fiestas en el convento*

impresionante no ya la quevedesca brutalidad misógina de esos frailes, sino el alborozo, el entusiasmo con que aplauden la exclusión del bello sexo.³¹ E impresionante es asimismo la fuerza de la moda. Los frailes —a costa quizá de sus obligaciones religiosas— tuvieron que dedicar muchas horas a exprimirse los sesos. Pero las paronomasias estaban haciendo furor. Eran la última palabra.³² Pocos años después, el oscuro Manuel Montañés repitió la hazaña de las cuatro paronomasias por cuarteta:

Señora, con *tristes trastes*
siento vuestras *burlas verlas*,
pero, en fin, la *soga siga*
adonde la *llaga llega*...³³

Pero no fueron los franciscanos de Alcalá ni Manuel Montañés los primeros autores de romances totalmente paronomásticos. Lo que ellos hicieron fue imitar un modelo famosísimo: el romance de Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750) "A un amigo, burlándose del Amor, en paronomasias":

de San Diego de Alcalá. Una reseña del contenido podrá verse en Benigno Fernández, *Impresos de Alcalá de Henares en la Biblioteca del Escorial*, Madrid, 1913, pp. 182-196.

³¹ Conozco otro caso de exclusión, pero más comprensible. En Madrid, hacia 1630 (o sea un siglo antes), había una academia a la que asistían damas (como oyentes), pero en una de las sesiones iban a leerse versos subidos de tono, "sólo para hombres", y a las mujeres se les vedó la entrada. Cf. K. Brown, "Gabriel de Corral: sus contertulios y un manuscrito poético de academia inédito", *Castilla*, Universidad de Valladolid, 1982, núm. 4, pp. 9-56.

³² Otro de los romances tiene también cuatro paronomasias por cuarteta. Los otros son más fáciles: dos versos para cada paronomasia, como el muy grosero de fray Eusebio González de Torres: "Señoras hijas de *Eva*, / musas de garbanzo y *haba*...". Después de los cuatro romances hay en la *Sagrada métrica lid* (pp. 213-222) todavía otro más, en 16 "coplas de paronomasias", consolando a las damas por su exclusión (!). — Cf. estas paronomasias de un poeta novohispano: "Triunfante la Reina *sube* / en su Asunción, porque *sabe*, / pisando perlas, ser *nave*, / astros abatiendo, *nube*" (PN, 3:131); pero son redondillas, no romance.

³³ Manuel Montañés y Monte-Alegre, "Romance en paronomasias", en sus *Poesías líricas*, Madrid, 1735, pp. 177-179.

Como tengo, *amigo, amago*
de enviar esta *llana llena*,
previniendo *tanta tinta*,
puse al candil *mucha mecha...*

Y en efecto, es preciso que el candil esté bien provisto para toda una noche de vela y que el tintero esté bien lleno, pues el poeta va a escribir 88 versos del mismo jaez, con paronomasias a cuál más ingeniosa, y formando un discurso sumamente coherente. Es ésta, para mí, una de las mejores composiciones de Lobo, poeta muy apreciado por varias generaciones de lectores, desde 1717 (fecha de la primera edición de sus obras)³⁴ hasta 1785, cuando hicieron su aparición las poesías neoclásicas de Meléndez Valdés.

Las paronomasias de Eugenio Gerardo Lobo pueden verse como *símbolo* de la estética ultrabarroca. El empeño de llegar al *non plus ultra* está aquí plenamente conseguido. Pero este *non plus ultra*, que para mí es admirable, para el P. Francisco Javier Alegre era abominable. Y esta reacción suya puede verse, a su vez, como *símbolo* del fastidio que la inmensa masa de productos barrocos y ultrabarrocos provocaba en la época de las Luces. En su traducción-adaptación del *Art poétique* de Boileau, Alegre pone a Lobo al lado de Charles d'Assouci, condenado por Boileau a causa de sus chocarrerías. La traducción dice así: "El poeta más vil tuvo plausores, / y hallaron Lobo y d'Assouci lectores"; y comenta el traductor: "Gerardo Lobo fue un soldado de tiempos de Felipe V, cuyo libro está lleno de cuantas boberías y agudezas triviales son imaginables"; y pone dos ejemplos, uno de ellos el romance "Como tengo, *amigo, amago...*"³⁵

³⁴ La primera edición, impresa en Cádiz, se intitula *Selva de las Musas*; a partir de la 2ª, el título es *Obras poéticas*. Palau registra en su *Manual* una docena de ediciones (la última de Madrid, 1796). En la ed. de 1758, que es la que manejo, la carta al amigo enamorado está en las pp. 209-210.

³⁵ Francisco Javier Alegre, *Opúsculos inéditos*, ed. J. García Icazbalceta, México, 1889, p. 32.

Los ideales neoclásicos se mantuvieron firmes hasta Menéndez Pelayo y aun después. Los redescubridores y reapreciadores del barroco hispánico fueron, por una parte, ciertos románticos alemanes, y, por otra, ciertos españoles a quienes se veía como bichos raros, uno de ellos don León María Carbonero, que recogió gran número de perlas (enigmas, logogrifos, anagramas, acrósticos, ecos, etc.) en las 462 páginas de su libro *Esfuerzos del ingenio literario* (Madrid, 1890).³⁶

³⁶ Carbonero, que incluye el romance de Lobo en las pp. 304-305, observa en el prólogo de su libro que estos "esfuerzos del ingenio" gozaban de estima entre los poetas griegos y romanos; son —dice— las *difficiles nugae* ('bagatelas difíciles') de que hablaba Marcial, *Epigramas*, II, 61.

CATÁLOGO DE ESQUEMAS MÉTRICOS

(El asterisco indica un esquema que no existe de manera independiente en la época barroca, y/o un esquema empleado sólo en época moderna, a partir de Tomás de Iriarte.)

***4-4-4-4**: véase 8-8-8-8 + 4-4-4-4. No conozco romances tetrasílabos anteriores a Iriarte, fábula 47 (“romancillo en versos de cuatro sílabas”):

A una mona
muy taimada
dijo un día
cierta urraca:
“Si vinieras
a mi casa,
¡cuántas cosas
te enseñara!...”

Después vendrán, entre otros, fray Manuel de Navarrete con sus cuatro “juguetillos” (“Mira, Clori, / dos amantes, / inocentes, / tiernas aves...”.) y Rubén Darío (“Una noche / tuve un sueño... / Luna opaca, / cielo negro...”).

5-5-5-5. A mediados del siglo xvii hacen su entrada los romances pentasílabos, que antes habían aparecido tímidamente y como por accidente (cf. *supra*, pp. 46-47). El primero que los hizo puede ser Céspedes:

—¿Juegas, Florilla?
 —Bato, no juego.
 ¡Cómo te burlas
 de amor y celos!...

Por estas fértiles
 montañas vámonos,
 siguiendo a Fílida,
 de amor oráculo...,

o bien Calderón de la Barca, *El año santo de Roma* (C, 500, 503):

Panal meliflúo,
 más dulce y cándido
 para el católico
 que al pueblo hebráico...

El Santo Espíritu
 y el Hijo ampárennos,
 y al Padre pídase
 el Pan por viático...

Calderón se inspiró seguramente en ciertos himnos del breviario, como el "Sacris solénniis..." de santo Tomás de Aquino, cuya doxología dice: "Te, trina Déitas / únaque póscimus, / sic nos tu visita / sicut te cólimus".¹ Y, como en latín abundan muchísimo más que en español las voces esdrújulas, no debe haber sido difícil para sor Juana hacer un romance pentasílabo como éste (SJ, núm. 255):

¹ Otros himnos del breviario hechos en el mismo metro mínimo: "Festivis résonent / cómpita vóribus...", "Sanctorum méritis / íncllyta gáudia..." y "Te Joseph célebrent / ágmina caélitum..."

Ista, quam ómnibus
caelis mirántibus,
vírginem crédimus,
foecundam cánimus...²

Es ésta la época en que los esdrújulos están de moda; he aquí dos ejemplos novohispanos: una "letrilla" de Alonso Ramírez de Vargas y un "juguete" anónimo:

Una en esdrújulos
letrilla clásica
a la Purísima,
que voy cantándola...
(PN, 3:95)

¡Mírenlo, mírenlo,
qué hermoso nace!
¡Tóquenle, tóquenle!
¡Cántenle, cántenle!
Mírenlo niño,
con ser gigante;
háganle fiestas,
cántenle, cántenle...
(SJ, núm. xxxiii)

No he encontrado romances pentasílabos en los ultrabarrocos españoles, salvo en alternancia con otros metros (cf. *infra*, adiciones de 5-5-5-5 a esquemas de 7-7-7-7, 8-8-8-8 y 10-8-10-12).³ Resucita

² Cf. también José de la Barrera Varaona (1682): "Jam Sol clarissimus / Justitiae nascitur..."; Nicolás Ponce de León (1684): "O Virgo vírginum, / gressus accélera..." (mencionados en SJ, tomo 2, pp. xxxix-lv y 392-393), y un anónimo (1696): "Regina súperum / caelestes ángulos..." (SJ, núm. liv).

³ En LM, 3:56 hay unas "coplas de arte menor" que empiezan: "Oigan, señores, / una lettrica...", pero cada copla es de distinta asonancia.

con Iriarte (fábulas 57 y 76) y sus contemporáneos, que lo llaman *anacreónticas* (Moratín padre), *letrilla* (Iglesias de la Casa y Meléndez Valdés), *romance* (Moratín hijo), *himno* (Arjona). (Ninguno de ellos lo llama *romancillo*.) Rubén Darío tiene dos romances pentasílabos, “La onda agitada / que surge presa...” y “Los potros llevan / sobre las ancas...”. Bécquer se había limitado a intercalar pentasílabos en romances octosílabos: “Porque son, niña, tus ojos...” y “Cuando en la noche te envuelven...”.

5-5-7-5. Es como una variante del metro de seguidilla (*Tonos*, núm. 38):

Dime, señora,
por Dios, qué se hizo
un corazón que no hallo
muerto ni vivo.
Tú me le hurtaste
tan improviso,
que aunque he sido la causa,
perdón te pido...

6-6-6-6. Los nombres más frecuentes del romance hexasílabo son *endechas* y *romance*. También se le aplican otros rótulos mencionados *supra*, p. 25, y, ocasionalmente, *redondilla menor* (LM, 2:173) y *redondillas* (SJ, núms. 71 y 72). — Cf. también 8-8-8-8 + 6-6-6-6.

6-6-6-6 + 4-6-6. SJ, *Loa al Rey*-IV, vv. 559-593:

La francesa Venus,
que en belleza excede
a la que de Adonis
lamentó la muerte,

que en sí tiene
imperio más alto
que Carlos posee...

6-6-6-6 + 5-6-6]. SJ, *Loa al Rey*-IV, vv. 524-558:

Yo deseo que
su edad floreciente,
más que átomos yo,
los siglos numere,
y, consistente,
aun el viento mismo
su deidad venere...⁴

6-6-6-6 + 6-6]. LM, 2:153 ("redondillas [*sic*] de arte menor de seis versos"):

Hermoso Rey Niño,
que en las voluntades
ostentas tu imperio
de afectos amantes:
quien Niño te adora,
adórete Grande...

Hay también estas sextetas en LM, 2:21 y 2:56, en Diego de Nájera y Cegri (*Tonos*, núm. 2):

Con mi panderillo
quiero festejar

⁴ En nota a este pasaje dice Méndez Plancarte: "Rara combinación la de estos metros de 5 y 6, que no sabríamos ejemplificar fuera de sor Juana". Pero lo mismo hay que decir de la combinación 6-6-6-6 + 4-6-6.

al que al duro hielo
tiritando está,
pues es el que al sol
luz y calor da...

y en un anónimo ("A san Juan Bautista", *Tonos*, núm. 3):

Con mi panderillo
quiero festejar
al zagal hermoso,
pulido rapaz,
pues él al Cordero
ha de señalar...

6-6-6-6 + 6-6-6. LM, 2:93:

Dánoz eza mano,
Niño celeztial,
puez que la ventura
en pálmaz noz traiz.
¡Ay, que en lo que daz,
máz iluztra ziempre
a tu Majeztad...

6-6-6-6 + 8-8. Álvarez Velasco, pp. 410-412:

De su bella gracia
lean hoy, sin temer,
en una cartilla
de una letra, que
la entiende mucho mejor
quien no la quiere entender...

6-6-6-6 + 8-8-8-8]. PM, 2:227:

Zagalito pobre
 que, desnudo al hielo,
 velas el rebaño
 de mis pensamientos,
 ¡qué rigores, qué finezas,
 qué favores, qué desvelos!
 ¡Válgame Dios, que se hiela
 con mi desdén todo el cielo!...

6-6-6-10]. *Tonos*, núm. 52:

Si una voz te aparta,
 tirano Narciso,
 otra te detenga,
 rémora de tus pasos altivos...

(El decasílabo final de la cuarteta comienza siempre con un esdrújulo.)

6-6-6-11]. SJ, núm. 254 (a la Asunción):

La astrónoma grande,
 en cuya destreza
 son los silogismos
 demostraciones todas y evidencias,
 la que mejor sabe
 contar las estrellas,
 pues que sus influjos
 y sus números tiene de cabeza...

(Se diría una endecha real con hexasílabos en vez de heptasílabos.)

*6-6-7-5]: véase 8-8-8-8 + 6-6-7-5.

6-6-8-8. *Tonos*, núm. 4:

Rosas agraciadas,
 lástima tened
 de esta simple pastorcilla
 perdida por querer bien...
 Él es blanco y rubio
 y trigueño, que
 de andar tras las ovejas
 el sol le abrasó la tez...

***6-6-11-6**: véase 8-8-8-8 + 6-6-11-6.

6-7-6-8. VS, 788 (parte catalana de una ensalada de Navidad en que hay también “vizcaíno”, “gitanas”, “gallego”, “portugués” y “negro”):

Veniù los fradins
 y entrem en el portal,
 y al Niño cantem
 en el tò de català...
 Ser de nostra terra
 no negará lo Infant... [etc.].

6-12-6-12 + 6-6-6. ST, 1:263 (“A la Purísima Concepción”):

Si es Aurora nítida
 y precursora luciente del Sol,
 que ignoró crepúsculos
 y aun el primer matutino esplendor,
 su puro candor
 luego el cielo copia
 y la tierra no...

(El "12" representa un verso de arte mayor, que puede tener 11 sílabas.)

*7-3-7-3. Rubén Darío, "Nuevos *Abrojos*", IV:

Cuando tus negras fauces,
¡oh tumba!,
me libren de mis penas
profundas...

7-5-5-7-5 + 5-7-5. LM, 1:71 ("seguidillas"):

Los discursos de un sabio
celebrar quiero.
Estadme atentos,
que, por ser de Agustino,
serán discretos.
Búsquenle, síganle,
que sus plumas dan alas
a los ingenios...

(El verso antepenúltimo consta siempre de imperativos variables.
El mismo esquema tiene LM, 1:87.)

7-5-7-5. El romance en seguidillas de asonancia continua, no raro en los primeros tiempos, es muy frecuente en la época ultrabarroca. Así Calderón, *Las espigas de Ruth* (C, 1094):

Es venir Zafio presto
tal maravilla,
que en él vemos estrellas
a medio día...

Son cinco seguidillas de asonancia *í-a*. Hay pasajes más breves en *El diablo mudo*, *El orden de Melquisedec* y *El jardín de Falerina* (C, 954, 1072, 1525). Un aficionado al romance en seguidillas es el curioso Luys Antonio, “lego del Parnaso” (*Nuevo plato de varios manjares*, Zaragoza, 1658). Uno de ellos es un “retrato” (p. 68):

Una niña que adoro
saco al teatro,
no la persona misma,
sino el retrato.

No hagan cuenta del pelo,
que es cuento largo,
ni se paren en frente,
que está nevando...

Varios poetas (López Gurrea, p. 212; ST, 1:226; Matos, pp. 808-812) hicieron “retratos” o “pinturas” de dama —tema superexplorado en la era ultrabarroca— con el mismo molde métrico. Sor Juana, que hizo varios retratos de damas en distintos metros, prefirió el de seguidillas para retratar al Niño Jesús (núm. 288):

El retrato del Niño
mírenlo uscedes,
y verán cosas grandes
en copia breve.

De oro y plata en listones
un ramillete
de encarnado es, y blanco,
de azul y verde...

León Marchante tiene muchas composiciones en seguidillas inco-nexas; excepcionalmente, emplea asonancia continua *á-a* en diez “Siguidillas con principio de esdrújulos” (LM, 3:49):

Músico un arroyuelo,
 con voz de plata,
 a las flores del prado
 las dio esta vaya:
 “Pícaras sois las flores,
 viles y bajas...”⁵

7-5-7-5-5 + 7-5-7-5. PM, 2:432:

Gitanico del alma,
 Niño de pérlaz,
 si entre pájaz triguéñaz
 (aire y más aire,
 rueda ligera)
 haz nacido, mi vida,
 ¿qué máz dezéaz?
 ¡Mira una golozina
 lo que te cuezta!...

7-5-7-5 + 6-5. SJ, *Loa al Virrey*, vv. 460-495:

Vivan Marte y Adonis
 en un supuesto,
 por que también sean una
 Belona y Venus.
 ¡Vivan, vivan, vivan,
 vivan eternos!
 Viva Cerda en su esposa,
 porque con eso

⁵ Otros ejemplos de romance en metro de seguidillas: SJ, *Sainete I*, vv. 167-178; *Sainete II*, vv. 130-149; *Loa al Virrey*, vv. 460-493; *El mártir del Sacramento*, vv. 21-35 (este último pasaje impreso en versos largos de 7 + 5); Pedro Muñoz de Castro, 1717 (PN, 3:201); fray Juan de la Anunciación, primer tercio del siglo XVIII (PN, 3:214).

tendrá, aun en esta vida,
seguro el cielo.
¡Viva lo que su fama,
y vivirá eterno!...

7-5-7-5 + 8-9. LM, 2:29:

Yo a Dios vi en el pesebre
para enseñarnos,
y de dos animales
acompañado.
¿Qué? Esto es paja en el caso.
¡Ola!, que en la paja está el grano...

(El eneasílabo final falla en algunas de las coplas.)

*7-6-6-6: véase 8-8-8-8 + 7-6-6-6.

7-6-7-6. Anónimo novohispano (SJ, núm. *lxxxii*):

Pues ¿qué rábano tuvo
Malco en la pelaza?
—Entremeterse en todo
y no salir con nada.
—Dice bien: ¡no fue cosa
lo de las tajadas!
—Quien le dio, más le diera
muy de buena gana...⁶

⁶ Este romance va enterverado, sin ninguna regularidad, con otro octosílabo y de distinta asonancia. “Heptasílabo y hexasílabo se asocian con dificultad”, dice T. Navarro, *Arte del verso*, México, 1959, p. 76. Pero, además de éste, hay los dos esquemas que siguen, así como *Tonos*, núm. 28 (“No desdeñes de verme, / dueño bello, así...”), y *fray Juan de la Anunciación*, PN, 3:220 (“Del céfiro las aves / y del mar los peces...”).

7-6-7-6 + 4-6-6. LM, 2:262:

El manjar que hoy me pones
 dadivoso y fiel,
 maná es, que me sabe
 cuanto hay que saber.
 ¡Ay de aquel
 que no hace su agosto
 con tan fértil mies!...

7-6-7-6 + 4-7-6. LM, 1:70 ("seguidillas"):

Agustino fue rayo
 y susto a la fe;
 pero, ya convertido
 el rayo en laurel,
 ¡ay de quien
 de este sol de la Iglesia
 las luces no ve!...

7-7-7-4. VS, 650:

Las luces victoriosas,
 por triunfo más ilustre,
 hollaron de la noche
 los capuces;
 los copos que tremola
 el céfiro en la cumbre,
 penachos son de plata
 que sacude...

Así son también las "coplas en endechas" de un anónimo novohispano en honor de san Antonio de Padua (PN, 3:126):

Derretido en amores,
 como portugués fino,
 así se goza Antonio
 con Dios Niño:
 “Hechizo de mi alma,
 que con tan dulce hechizo
 de vos sólo se acuerda
 mi cariño...”

7-7-7-5-7-5 + 7-5-7-5. Anónimo novohispano (SJ, núm. xxxviii):

—*Quae est ista, quasi aurora?*
 —Miren, miren, qué gracia:
 es la Aurora María,
 que se levanta
 cual varilla de humo
 con mil fragancias.
 —¡Suba, suba la Reina!
 ¡Venga la Amada,
 que la risa del día
 le toca al Alba...

(Son cuatro coplas de esta hechura. El primer verso es siempre un texto litúrgico, y el segundo dice siempre “Miren, miren qué gracia”; si se prescinde de estos dos versos, quedan dos seguidillas.)

7-7-7-6-7 + 7-7. VS, 418:

Marinero que el golfo
 surcando de un misterio,
 los ojos en el mar
 y el mar en tus ojos,

no ves sino agua y cielo,
 ¡iza, iza las velas,
 bate, bate los remos!...

7-7-7-7. Abundan los romances heptasílabos en el período ultrabarroco. Su rótulo, con raras excepciones, es *endechas*. (A fines del siglo XVIII, Luzán y García de la Huerta les pondrán el muy neoclásico rótulo de *idilios*.)

7-7-7-7 + 5-5. ST, 2:197:

Ya dora las espumas,
 con belleza más alta,
 mayor deidad que aquella
 que en cuna fue de nácar
 madre del fuego,
 hija del agua...;

y anónimo novohispano (SJ, núm. xxxvi):

¿Adónde vas, Aurora,
 hermosa y agraciada,
 que subes del desierto
 como paloma blanca?
 ¡Ay, qué donaire!
 ¡Ay, con qué gala!...

7-7-7-7 + 5-5-5-5. Miguel de Barrios:

—No sigas la ley áspera,
 sino el afecto ínclito
 que del respeto idólatra
 es amoroso ídolo.

—Si en mí lo célebre
hallas magnífico,
busca lo plácido,
niega lo rígido...⁷

7-7-7-7 + 5-5-5-5 + II. PM, 430-432:

Aquella antigua estatua
que fabricó el deseo,
de sólidos metales
y en polvo el fundamento,
al golpe débil
de un Niño tierno,
piedra preciosa
que cae del cielo,
desvanecida en humo, ocupa el viento...

(Son seis las coplas que mantienen esta complicada estructura.)

7-7-7-7 + 5-II. Sor Juana, *El divino Narciso*, vv. 1047 ss.:

¡Albricias, Mundo! ¡Albricias,
Naturaleza Humana!,
pues con dar esos pasos
te acercas a la Gracia.
¡Dichosa el alma
que merece tenerme en su morada!...

7-7-7-7 + 6-6-6-6: véase 7-7-7-7 + 12-12.

⁷ Miguel de Barrios, *Contra la Verdad no hay fuerza*, en K. R. Scholberg, *La poesía religiosa de Miguel de Barrios* [1962], pp. 329-330. Las tres coplas de ocho versos son un diálogo musical con que remata un pasaje de romance octosílabo en *i-o*.

7-7-7-7 + 6-10-12]. LM, "La ley de los deseos...": véase *infra*, p. 109.

7-7-7-7 + 7]. Sor Juana, *El cetro de José*, vv. 680-694:

Josef, atiende, escucha
la luz que te ilumina,
que en tu espíritu influye
la sacra Profecía:
atiende, escucha, mira.

A futuros sucesos
abre la interior vista,
y verás los misterios
que el sueño significa:
atiende, escucha, mira...

7-7-7-7 + 7-II]. Calderón, *El diablo mudo* (C, 948):

Naturaleza humana,
cuyo llanto feliz,
dulcemente süave,
tiernamente sutil,
pudo del cielo abrir
los cerrados canales de zafir...

7-7-7-7 + 10]. ST, 2:197:

Mejor Cupido, Enone
en las espumas canas
enamora las ondas,
pues, venciendo sus armas,
flecha con ojos, vuela sin alas...

esquema imitado por SJ, núm. 81 ("endechas irregulares"):

Divino dueño mío,
 si al tiempo de apartarme
 tiene mi amante pecho
 alientos de quejarse,
 oye mis penas, mira mis males...

7-7-7-7 + 10-7. Antonio Delgado y Buenrostro (PN, 3:32):

¿Quién es, decidme, aquella
 de quien, como del alba
 el sol, el de Justicia
 nació de sus entrañas?
 Tened, reparad, que ésa es la Aurora
 que ágil se levanta...

7-7-7-7 + 10-12. ST, 2:189:

Al nacer el aurora
 en cuna de zafir,
 hasta que entrega al aire
 plumas de oro y carmín,
 no se atreve el cristal a correr,
 el ave a cantar ni la selva a reír...

7-7-7-7 + 10-12-10-12. LM, 2:45:

Venid a ver la fragua
 donde el Divino Amor
 los instrumentos labra
 de toda su Pasión:
 en la fragua se ablandan los hierros
 que el yunque recibe con mucho dolor,
 y, a compás concertados los golpes,
 labrando los hierros, la Gracia hace el son...

*7-7-7-7 + 11-11. Rubén Darío, "A Emilio Ferrari":

La Fama sopla, altiva,
la regia trompa de oro,
y publica de Iberia
los nombres gloriosos.
América es muy justa, y a esos nombres
les quema incienso y les ofrece tronos.

América es muy justa:
enaltece al coloso,
da guirnaldas al héroe
y bustos escultóricos...

7-7-7-7 + 12. "Endechas" de un novohispano anónimo (SJ, núm. *lvi*):

De los mares los peces,
sumergidos, se quejan
de que el mar caudaloso
de vuestra gracia inmensa
hasta el empíreo se sube y los desecha...

7-7-7-7 + 12-12. VS, 581:

Helado Sol en llamas,
nieve abrasada en hielos,
fuego que estás temblando,
cristal que estás ardiendo,
en brazos del Alba te alivien del tiempo
rigores tan duros, halagos tan tiernos...

(Si se observara la ley de la asonancia en los versos pares, habría que partir en dos mitades los dodecasílabos, y resultaría un esquema 7-7-7-7 + 6-6-6-6.)

7-7-7-10]. VS, 58:

Sol, que en azul cuadrante,
por ver qué horas de Carlos
se han de rayar sin sombras,
índice, las señalas con rayos...

El esdrújulo final se imprime en verso aparte, como en "Si de los ojos hermosos...", *supra*, pp. 38-39.

7-7-7-11]. Mal pudo prever Pedro Espinosa (*supra*, p. 34) la inmensa fortuna que iba a tener este esquema inventado por él, tan fluido, tan natural. En los primeros tiempos no fue muy frecuente, pero los poetas ultrabarrocos lo emplean asiduamente. La excepción es Calderón, que no lo usa sino en un pasaje de *El verdadero dios Pan* (es verdad que bastante largo: C, 1253-1255). Es éste uno de los pocos esquemas barrocos que pasaron incólumes a la era neoclásica, comenzando con el mismísimo P. Feijoo ("Batalla de un amante contra su propia pasión"):

... ¡Ay obstinada pena!
¡Ay infeliz constancia!
¡Ay fuego inextinguible!
¡Ay dolor que atormentas y no matas...!⁸

Lo emplean Iriarte, N. F. de Moratín, etc., y después el Duque de Rivas, Bécquer, etc. Se le aplicaron varios rótulos: *endechas*, *endechas endecasílabas*, *endechas reales* (que fue el que se le quedó) y también *romance endecasílabo*.⁹ Otros más raros son *endechas rea-*

⁸ Tomo esta cita de D. Gamallo y Fierros, "La poesía de Feijoo", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 40 (1964), pp. 126-134.

⁹ Así, por ejemplo, SJ, núms. 82 y 83; pero Méndez Plancarte, su editor, "corrigió": *endechas reales*.

les endecasílabas (LM, 2:272), *romance de arte mayor* (Valmaseda) y *romance heroico* (Moratín, *El poeta*, Madrid, 1764, p. 85). J. M. Vaca de Guzmán emplea designaciones neoclásicas: *elegía* y *oda*.

7-7-7-11 + 4-10. Sor Juana, *El mártir del Sacramento*, vv. 190-213:

Honar, Hermenegildo,
a los padres Dios manda,
dando a la ley natural
mayor autoridad su Ley sagrada.
¡Pausa, pausa!
¡Deja el estruendo! ¡Cesen las armas!...

7-7-8-8. ST, I:19:

Quien ve tus bellos ojos,
hermosa Cintia, dice
que sólo en aqueste *lance*
quisiera el Amor ser *lince*...

(Son cuatro coplas, y las cuatro terminan con paronomasias.)

*7-7-11-7. Enrique González Martínez, "A una esquiva":

Desata ya las cintas
de tus cabellos rubios,
y déjalos que caigan sobre el mármol
de tus hombros desnudos...

7-7-11-11. Calderón, *Sueños hay que verdad son* (C, 1216):

Mortales, que en la cárcel
del mundo vivís presos,

no tan sólo los hierros arrastrando,
mas también arrastrándoos los yerros....

y poco después, con el mismo esquema:

El Pan que del rocío
se amasó de los cielos
cuando, en hermosa Aurora, blanda nube
trajo la luz, la sombra y el sustento...¹⁰

7-7-12-12. ST, 2:376:

...Incendio de los dioses
y dios de los incendios,
me llama la voz del amante gemido,
y sólo respondo, piadoso, a los ruegos...

7-8-8-11 + 7-5. PM, 2:131:

Concíbese María,
y en su ser, a la esperanza
nuevo día le amanece
con prevenidas luces de la gracia;
y así, nunca la noche
le vio la cara...

7-11-7-11. ST, 2:138:

Escuchad, montes ásperos,
ya generosa emulación de abril,

¹⁰ En las *Nenias reales* de la Academia de los Desconfiados a la muerte de Carlos II (Barcelona, 1701), este metro recibe el rótulo de *endechas endecasílabas*. Reaparece-

pues vuestras rocas rígidas
 envidia dan al celestial zafir...

(Los versos pares son siempre esdrújulos.) Este esquema es empleado por VS, 190 y 851 ("letra") y por PM, 2:252. También por Bécquer en dos de sus *Rimas*.

7-11-7-11 + 5-7-5. PM, 2:240:

Adán, Señor, que goza,
 por labrador, indultos de nobleza,
 hoy se halla preso y pobre,
 forjando de su yerro la cadena;
 pide una espera,
 pues el mundo obligado
 tiene a sus deudas...

Hay otras cuatro coplas, cada una seguida del verso "Atended al decreto que lleva", más una seguidilla de asonancia variable. Este romance, que se cantó en Toledo en 1685 y en Madrid en 1686, fue plagiado íntegramente por sor Juana en 1689 (SJ, núm. 286). Véase *supra*, pp. 58-59, nota 2.

7-11-7-11 + 7-7-7-7 + 6-10-12. LM, 2:184 ("endechas con esdrújulos"):

La ley de los deseos
 que fatigó prolija la esperanza,
 con quietas posesiones
 corona sus amantes finas ansias.
 (Legislador benévolo

rá en Bécquer: "No sé si lo he soñado..." y "En la imponente nave..."; cf. también "Las ropas desceñidas...", donde el cuarto verso es heptasílabo.

viene a restituïr
fueros que el hombre pérfido
derogó en un Pensil.
Mortales, oïd,
que obediencias costosas al mundo
ofrecen de gracia el bien más feliz.)...

A los cuatro versos de asonancia *á-a* siguen siete de asonancia *í*. Se entreveran así, a lo largo de seis coplas, dos romances de muy diverso esquema.

*7-11-11-11. González Martínez, "Candida puella":

Tú cruzas por el mundo
como una dulce aparición fantástica,
preñado el rostro de candor sublime
y de ensueños purísimos el alma...

8-4-8-4. LM, 2:27:

¿En qué te obligan, Dios mío,
mis pecados,
pues estás, cuando te enojo,
más humano?...

Rubén Darío, "Hondas":

Yo soñé que era un hondero
mallorquín.
Con las piedras que en la costa
recogí,
cazaba águilas al vuelo,
lobos, y
en la guerra iba a la guerra
contra mil...

*8-4-8-8]. Rubén Darío, "Otoñales", VIII:

Yo quisiera cincelarte
 una rima
 delicada y primorosa
 como una áurea margarita,
 o cubierta de irisada
 pedrería,
 o como un joyel de Oriente
 o una copa florentina...

*8-4-12-8]. Juan Ramón Jiménez, "Paisaje del corazón":

¿A qué quieres que te hable?
 Deja, deja;
 mira el cielo ceniciento, mira el campo
 inundado de tristeza...

8-5-8-5]. Pedro Álvarez de Lugo, "Al Nacimiento":

Aqueste Niño divino,
 que en pajas yace,
 aunque en pajas y santo,
 no es de Pajares...¹¹

¹¹ Pedro Álvarez de Lugo, *Vigilias del sueño*, Madrid, 1664, Segunda parte, pp. 46-47. Presenta su composición de esta manera: "Al nacimiento del que, viniendo al mundo como nacido, quiso que las pajas de la más trabajosa era llevasen el mejor grano. Romance de pie quebrado". Y añade al final: "Por la posta parece que vino el romance pasado a ver tan gran novedad como noche buena y parir hijo, pues llegó al Portal ya con los pies quebrados". No es ocioso comparar el ingenuo barroquismo de esta prosa con el de los versos. Tal para cual. Pero el pobre poeta tenía que exhibir su agudeza y arte de ingenio. — Álvarez de Lugo (1628-1706) dejó inconcluso, a su muerte, un comentario al *Primero sueño* de sor Juana. El romance "Aqueste Niño divino..." sirve, en el *Arte* de Rengifo adicionada por Vicens, como ejemplo de "Romance con

En el mismo metro (especie de seguidillas) está un romance de *Tonos*, núm. 103:

Siempre ha sido mi cuidado
sólo el quererte.
No te me enojés, escucha,
qué, ¿no me entiendes?...

[8-5-8-8]. ST, I:18:

Las borrascas de tu pelo,
tu frente bella
con divina calma calma,
con luz serena serena...

Las cuatro coplas terminan con el artificio de *parole identiche* (cf. *supra*, p. 79).

[8-6-8-6]. Anónimo novohispano (SJ, núm. *lxviii*):

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...

Esta alternancia de octosílabos y hexasílabos reaparecerá un siglo después en la fábula 34 de Iriarte:

pies quebrados". — Es éste el esquema de la rima becqueriana "Sobre la falda tenía / el libro abierto...".

Pues, como digo, es el caso
 (y vaya de cuento)
 que a volar se desafiaron
 un pavo y un cuervo;
 al término señalado,
 cuál llegó primero,
 considérelo quien de ambos
 haya visto el vuelo...

Dice Iriarte que esta fábula está escrita en “versos de ocho sílabas y de seis, alternados, con dos asonantes”. En efecto, hay asonancia *é-o* en los versos pares y asonancia *á-o* en los impares. ¡Milagro que esto se les haya escapado a los versificadores ultrabarrocós!

8-6-8-8. *Tonos*, núm. 108:

A tus ojos, Inesilla,
 mi vista cegó;
 y, si los vieran, cegaran
 los mismos rayos del sol...

8-6-10-6. Tafalla, p. 57 (“romance de pie quebrado”):

Hoy, si mi voz a mi afecto
 responde benigna,
 de Joseph cantará fervorosa
 las prerrogativas...

Combinación usada también por VS, 423:

¿Qué no puede, pues que puede
 vencer mi malicia

este Dios que, escondido en celajes,
de Amor es enigma?...

8-6-12-6]. Calderón, *El lirio y la azucena* (C, 917):

...y, por que en todo renueves
el ser que hoy admites,
los tres negros sapos que orlaron tu escudo
es bien que los quites,
y estos tres lirios de oro
en vez de ellos pintes,
por que con lises de oro y del cielo
corones tus timbres...

Y poco después (p. 919) continúa, con el mismo esquema: “Feliz Rodulfo, archiduque / invicto de Austria...”.

8-7-7-7]. Sor Juana, *Loa al Virrey*, vv. 496-533:

Y vos, divina señora,
a cuyo hermoso cielo
viven cortos los rayos
del alto firmamento, [...]
aqueste obsequio admitid;
pues, visto como vuestro,
sólo podrá ser digno
de vuestro esposo excelso...

Las coplas van separadas por tercetos de 5-7-5, de asonancia variada.

8-8-6-6 + 6-6-6-6]. Fray Juan de la Anunciación (PN, 3:220):

Hoy sale de madre, amante
de María el tierno mar,
en perlas creciente
que el puro cristal
de sus claros ojos
llega a desatar,
cuando a su Hijo muerto
ve en la cruz estar...

8-8-6-8-8 + 6-6-12-12]. ST, 1:292:

Si retratar a la luz
es de lo blanco blasón,
yo llego mejor,
pues al esplendor me llego
por copia del esplendor.
¿Qué dice la fe?
¿Qué dice el amor?
Que es bello lo blanco cuando es candidez;
que es bella la luz cuando indica el ardor...

Son seis las coplas de esta complicada hechura. A ellas sigue un pasaje de romance polimétrico (6, 10 y 12 sílabas), siempre con asonancia ó. ¡Muy anómalo!

8-8 + 7-7-7-7]. LM, 2:127:

Del alcázar del Oriente
nace el Sol antes que el Alba,
cándido como nieve,
fúlgido, que es luz clara,
íncrito, que es la gloria,
célebre, que es la fama...

8-8-7-10. VS, 640:

Dormido está el Niño Amor.
 ¡Silencio, pasito, quedo!
 ¡Ay, mi Dios!, que descansa;
 no le dispierten a sentimientos...

8-8-7-11. LM, 2:196 (“endechas endecasílabas”):

Ven, le verás coronado
 con la diadema preciosa
 que en las fajas le puso
 la Reina Madre el día de sus bodas...

También ST, 1:118 (“romance endecasílabo”):

Divina Aurora alemana,
 a quien tributa reflejos
 el sol desde que nace,
 que aun el sol es vasallo de su imperio...

y el mismo ST, 1:151 (también con rótulo “romance endecasílabo”).

8-8-8-4. Para los primeros ejemplos de esta forma véase *supra*, p. 31.

Los poetas ultrabarrocos hacen lo que hizo Quevedo (o quien haya sido el autor de “Mariquilla dio en borracha...”): usar el pie quebrado para darle al verso un aire juguetón, por ejemplo Céspedes:

A la sombra de un peñasco
 confieso que murmuraba
 un arroyo; y esto es claro
 como el agua...

En las *Obras* de León Marchante (LM, 1:182) hay unos versos "A un arroyuelo" que parecen ser los mismos del P. Céspedes, algo retocados:

*En el potro de un peñasco
confesó que murmuraba
un arroyo; y esto es claro
como el agua...*¹²

En todo caso, hay el mismo esquema en LM, 2:28, y también (pero con "infracciones" en el número de sílabas del quebrado) en LM, 1:8, 1:181 y 3:42. El esquema fue bien explotado por los ultrabarrocos. Así Vicente Sánchez en sus "versos de pie quebrado" a san Francisco (VS, 319):

No quiero invocar las Musas
que acostumbran los poetas,
porque estoy de pie quebrado
hoy con ellas...

y cierto licenciado Francisco Paços en una grotesca descripción de la negra noche en que transcurre "la aventura de los batanes de Don Quijote de la Mancha":

La noche huyó de ser huevo:
que, además de no ser clara,
no tuvo una luz mejida
ni estrellada...

¹³

¹² Desgraciadamente, Gallardo no copia sino la primera cuarteta del romance de Céspedes. El de León Marchante es ingenioso: la imagen del arroyo como reo se mantiene a fuerza de chistes a lo largo de siete cuartetas.

¹³ *Academia que se celebró por Carnestolendas...*, Madrid, 1675, pp. 76-78. Lo escatológico de la aventura de los batanes está tratado aquí con cierta parquedad, mientras

8-8-8-4 + 4-7-4 + 10-12-10-11. Es posible que con este esquema estrófico de once versos haya querido León Marchante (LM, 2:102) superar la complejidad del esquema de Salazar y Torres que antes vimos ("Si retratar a la luz..."). Y también él lo mantiene a lo largo de seis coplas:

Eva entró con mucha gracia,
 mas, por la curiosidad,
 en la mudanza primera
 yerra el son;
 y al errar,
 llora noches y días;
 y al llorar,
 como estuvo el achaque en los ojos,
 le impide que vea del Niño la faz;
 mas, sabiendo que muere por ella,
 mil parabienes se dio de su mal.

Entró Sara, venerable
 por su larga ancianidad,
 muy firme en los cumplimientos
 del festín,
 y al entrar... [etc.].

que Salazar y Torres se entra en el carro largo de las alusiones de doble sentido (parecidas a las de Góngora en "¿Qué lleva el señor Esgueva?") en sus versos "A una dama purgada, a quien otras la daban vaya en el día que se purgó" (ST, 1:115): "Musa, ponte pedorreras / si es que pródiga me soplas, / para escribir unas coplas / pasaderas...". Pero no es romance, sino 23 (!) "redondillas de pie quebrado". Cáncer había hecho esto mismo: "Pues Francisco al baldado / sana sin que afán le cueste, / cúreme ahora de aqueste / pie quebrado..." (citado por Caramuel, *Rhythmica*, p. 195); y lo mismo hará sor Juana (S), núm. 301). — Otros ejemplos de romance 8-8-8-4: Tafalla, p. 57 ("romance de pie quebrado"); López Gurtea, pp. 293-294 ("coplas de pie quebrado"), y dos bogotanos: Álvarez Velasco, p. 43 ("letra") y su coetáneo Pedro de Solís y Valenzuela (m. 1711), *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, Bogotá, 1977, t. 1, pp. 565-567: "Oigan mis coplas quebradas...". — El esquema reaparecerá en Bécquer: "Cuando sobre el pecho inclinas / la melancólica frente, / una azucena tronchada / me pareces...".

(Las otras cuatro coplas, con la misma asonancia *á*, se refieren a Rebeca, Raquel, Ruth y Esther.)

8-8-8-4-5. LM, 3:68:

... Naturalmente a la gente
se van hoy, Inés, tus ojos,
pues no pueden verme, y tienen
tanto que
ver en los otros.

(Los versos cortos no son muy “estables”.)

8-8-8-5. LM, 2:336, en celebración del regreso de las reliquias de los santos Justo y Pastor a su templo de Alcalá:

Pues del camino a su casa
llegan hoy hechos pedazos,
no extrañen que el metro sea
de pie quebrado...

De hecho, los oyentes (y lectores) de León Marchante no extrañarían mucho un “metro” que él emplea muy a menudo (LM, 1:8, 1:79, 1:80, 2:330, 2:345, 3:44 y 3:75). Sor Juana, a imitación quizá del romance “A una bota de Peralta...” (*supra*, p. 38), lo utiliza para dar relieve al habla atropellada de los vizcaínos (SJ, núm. 274, vv. III-130):

Juras a Dios, Virgen pura,
de aquí no te has de apartar:
que convenga, no convenga,
has de quedar...¹⁴

¹⁴ Aquí el quebrado no es fijo: oscila entre 4 y 6 sílabas. — Otros ejemplos de romances en coplas 8-8-8-5: *Academia que se celebró en siete de enero* (en aplauso del

8-8-8-5 (4) + 4. LM, 2:164 (“jácara con quebrados”):

Tema el Demonio, pues nace
un Valiente cuya espada
es, con la marca de Joanes,
hoja de Cristo.

Y la marca,
por antigua, en los más sabios,
tiene las letras gastadas
y confundidas las plumas
de querubens.

Y las alas
cortó a la tercera parte
de un revés, con fuerza tanta,
que al golpe saltaron chispas
del mismo cielo.

Y las ascuas
encendieron una lumbre... [etc.].

8-8-8-5-8. VS, 638:

Ya la plata de los riscos
desatada en hilos corre,
que esta noche, por el oro
que un Sol esparce
cambian la plata los montes.

Por gala escarchada, el campo
verde librea vistióse... [etc.].

nacimiento de Carlos II), Madrid, 1652, pp. 70-73; López Gurrea, pp. 175-177; y *Academia que se celebró en Ciudad Real* (en mayo de 1678), ed. J. M. Rozas, Ciudad Real, 1965, pp. 44-46 (“romance de pie quebrado”): “A dar envidia a las flores / salió a los pensiles Laura; / mata a mata las visita, / con que las mata...”.

8-8-8-6]. ST, 1:23 (con "ecos"):

Amor, Cintia, ya fiel,
él en tu mano, cobarde,
arde, y quiere que tu hielo
 su fuego le abrase...

Este esquema reaparecerá en Bécquer:

Al ver mis horas de fiebre
 e insomnio lentas pasar,
 a la orilla de mi lecho
 ¿quién se sentará?...

8-8-8-8 + 4-4-4-4]. LM, 2:71:

De los cielos hoy se llama
 a la tierra a un alto empleo,
 tan superior, que está a todos,
 si le logran, de los cielos.
 Hoy se llama
 a un alto empleo,
 que está a todos
 de los cielos...

La porción tetrasilábica está hecha de las segundas mitades de los versos octosílabos. Cf. casos parecidos: "La nube llueve hoy al Justo..." (p. 136); "Antorcha, lucero..." (p. 187).

8-8-8-8 + 4-6-6]. SJ, núm. 303 (a san José):

A poder Dios hacer otro
 Dios, tan bueno como Él,

a lo que imagino yo,
 hiciera sólo a José;
 y se ve,
 pues en cuanto pudo
 le dio su poder...

8-8-8-8 + 4-7-5. Anónimo novohispano (SJ, núm. *lxxix*):

Lo que a Juan y Diego niega,
 le concede Cristo a Pedro:
 ¡oh, cuánto debe de ser
 de Pedro el merecimiento!
 Y es muy cierto,
 pues le dan lo que le niegan
 a Juan y Diego...

8-8-8-8 + 4-10-5. LM, 2:100:

Con amoroso desvelo
 busca la flor peregrina,
 que el mundo no la conoce,
 naciendo para su dicha;
 y es tan linda,
 que hasta hallarla, mirarla, adorarla,
 no vive el día...

8-8-8-8 + 4-12. Sor Juana, *Amor es más laberinto*, I, 1005-1050:

¿Qué es aquesto, cielo injusto?
 ¿Qué es lo que pasa por mí,
 que lo acierto a padecer
 y no lo sé definir?
 ¡Ay de mí!

¡Qué mal sabe hablar quien sabe sentir!

Apenas, amor tirano,
de tus flechas conocí
que las hace más agudas
quien las quiere resistir,
cuando vi
que sabes hacer más daño que herir...

$8-8-8-8 + 5-5$: véase $8-8-8-8 + 10$.

$8-8-8-8 + 5-5-5-5$. LM, 1:98 (a santa Clara):

Veintiséis años enferma
estuvo, y no pudo a Clara,
aun cuando no estaba buena,
hallarla el Demonio mala:
eran sus males,
si se repara,
males del cuerpo,
bienes del alma...

El esquema de estas "coplas entre dos" (una que canta los octosílabos y otra los pentasílabos) está también en VS, 682: "En el puerto de un portal / la más rica flota hoy entra...".

$8-8-8-8 + 5-6$. ST, 1:277:

Astros que, en azul volumen,
brillantes letras formáis,
por que sus obras se lean
en el zafiro inmortal,
astros brillantes,
venid y adorad...

8-8-8-8 + 5-7-5. LM, 1:75 (a san Francisco):

En la tienda de Francisco,
viendo que lo dado es dado
y lo prestado también,
piden los pobres prestado;
y con fiarlos,
se la hicieron, mas nunca
se la pagaron...

El mismo esquema se halla en LM, 2:13 y 2:255 (“coplas con tercetos”), en PM, 2:180, y varias veces en sor Juana: núm. 352; *Loa a la Reina*, vv. 202-222; *Loa a la condesa de Galve*, vv. 287-328; y coplas finales del núm. 288, que cito:

... Un breve rubí es su boca,
en dos partes dividido,
por que se vea el aljófár
por el pequeño resquicio:
labios tan lindos,
el aliento se beben
de mis suspiros...¹⁵

8-8-8-8 + 5-7-5-7-5. PM, 2: 128:

—¿Cómo será que las sombras
celebren hoy que se encienda
una luz nunca apagada
de la universal tiniebla?

¹⁵ Los dos, León Marchante y sor Juana, le dan a veces asonancias variables al terceto final, por ejemplo LM, 2:152, y SJ, *Loa a la Reina*, vv. 202-222, *Loa al Virrey*, vv. 496-523, y *Loa a fray Diego*, vv. 351-393.

—La gracia es ésa,
que el concurso brillante
de sol y estrellas
es, en fiesta de luces,
naturaleza...

8-8-8-8 + 5-7-5 + 5-10-6. LM, 2:323 (a san Francisco):

—Hoy al tablero del mundo
saca un mercader su hacienda,
y de que es el gran Francisco
en el paño hay lindas muestras.
—Bien es lo crea,
que el sayal tiene en casa
por indulgencia;
y el que le lleva,
todos saben que aquesto se hace
debajo de cuerda...

Nueva muestra de la afición de León Marchante a los esquemas complicados. El rótulo es "Romance con colecta", o sea con la coleta de los dos tercetos finales. (Otros romances suyos tienen también coleta, pero de asonancias variadas.)

8-8-8-8 + 5-8-8. Anónimo novohispano (SJ, núm. lxxx):

En amor, junto corría
Pedro con Juan una vez,
y atrás quedándose Pedro,
igual no corrió con él;
y ya se ve
que de amor la paridad
no anduvo a todo correr...

Hay el mismo esquema en VS, 850.

8-8-8-8 + 5-12. Sor Juana, loa para *El cetro de José*.

Al nuevo Sol de la Fe,
que dora las cumbres altas,
la Ley Natural saluda,
como suele al sol el alba,
haciendo salva
alegre, festiva, contenta y ufana...

En PM, 2:174 hay el mismo esquema, pero el pentasílabo es el mismo (“¡Ala y más ala!”) en todas las coplas.

8-8-8-8 + 5-12-12. VS, 556:

1. Si del misterio ha de hablarse,
esta noche es bien cantemos
un Negro, porque lo obscuro
tiene algo más de misterio.
Ha de haber Negro,
que el cielo a los negros también hoy les habla
con esa Palabra que es dicha del cielo.
2. Ese idioma es tan obscuro
como la noche, y no es bueno
estilo boca de lobo
para hablar con un Cordero.
No ha de haber Negro,
ni diga la tierra palabras oscuras,
pues habla de un Verbo tan claro hoy el cielo...

(Los “villancicos de Negro”, hechos en el habla de los negros, eran muy aplaudidos desde el siglo XVI. Aquí, la primera voz insiste en

que haya uno en la presente Navidad, y la segunda insiste en que no lo haya; después de tres pares de coplas, una tercera voz, en otro par de coplas, decide que no lo haya.)

8-8-8-8 + 6-5]. Sor Juana, *Loa al Rey-V*, vv. 318-359:

Triunfad del mundo, que os ama;
 gobernad en sus confines;
 vivid los años que el Fénix
 feliz en Arabia vive;
 triunfad, gobernad,
 vivid felice...

8-8-8-8 + 6-6]. SJ, núm. 331:

Esta fábrica elevada,
 que parto admirable es
 de los afanes del arte,
 del estudio del nivel,
 aunque es tan hermosa,
 la mejor no es...

Es el metro del romance de Góngora "Los rayos le cuenta al sol..." (*supra*, p. 27), donde el pareado de hexasílabos funciona como estribillo, mientras que en la "letra" de sor Juana es distinto en cada copla. En PM, 2:243 hay el mismo esquema:

—Fiestas reales han de hacerse
 para el Príncipe que nace.
 —Señor, en Concejo pobre
 habrá fiestas, mas no reales.
 —Allá va esa gorra.
 —Allá va ese cabe.

—Toros pueden prevenirse,
ya que la plaza es bastante.
—No, porque hará el pastelero
el encierro con hojaldre.
—Eso es desatino.
—Eso es disparate...

pero aquí hay dos intercalaciones, siempre iguales, una entre los versos 4 y 5 y otra después del verso 6.

8-8-8-8 + 6-6-6-6. Calderón, *El maestrazgo del Toisón* (C, 903):

¡Bella Sinagoga, de estos
montes reina soberana!
El gran Príncipe del Austro,
que con la divina Infanta
del Líbano, a quien
su hermosura exalta
tanto, que hallar pudo
en sus ojos gracia,
felicis bodas celebra,
y te pide que a ellas vayas
con tus familias, vestidas
de ricas nupciales galas,
porque, aunque en su mesa
a todos aguarda,
no se ha de sentar
el que no las traiga...

También hay esta alternancia de cuartertas de octosílabos y de hexasílabos en la loa para *La siembra del Señor* (C, 677). (En el ejemplo citado, las primeras son “representadas”, y las segundas “cantadas”.) Fue una estructura muy imitada: LM, 2:34, 2:40,

2:106, 2:368 (en este último lugar, la composición se llama, inadecuadamente, "coplas con seguidillas"); PM, 2:187, 2:443; VS, 393, 430, 536 y 757; SJ, núm. 318, y también *El cetro de José*, vv. 121-140 y 153-168, y *Loa al Rey-I*, vv. 1-63.¹⁶ Cf. también 6-6-6-6 + 8-8-8-8.

8-8-8-8 + 6-6-7. LM, 2:72:

Cuando mejora sus dichas
la varia Naturaleza,
ha de ser común el gozo,
pero no vulgar la fiesta;
y toda sea nueva:
la música, el tono,
las voces y la letra...

¹⁶ Las cuartetos de octosílabos y hexasílabos no siempre son alternantes. Calderón mete cuartetos de hexasílabos a intervalos irregulares en *La segunda esposa* (C, 430-432), *La protestación de la fe* (726-728), *El sacro Parnaso* (785-787) y sobre todo *A tu prójimo como a ti* (1416-1421); lo mismo hace sor Juana en la *Loa a la Concepción* (vv. 295-343) y en un largo pasaje de *El divino Narciso* (vv. 295-694). Hay otras variantes. Calderón, en la loa de *El jardín de Falerina* (C, 1503), hace alternar la cuarteta de octosílabos con dos de hexasílabos. Sucede lo mismo en PM, 2:212, pero aquí las dos cuartetos de hexasílabos van separadas por un dodecasílabo. Por el contrario, en LM, 2:87, alternan dos coplas de octosílabos con una de hexasílabos (y a cada bloque de estos doce versos sigue un complemento 7-5-7-5 con otra asonancia). En *La semilla y la cizaña* de Calderón (C, 592-593), la porción hexasílabica abarca seis versos. En SJ, *Loa al Rey-I*, vv. 150-233, hay un romance hexasílabo de asonancia *é-a*, donde entre cuarteta y cuarteta se intercala una décima. — Finalmente, una de las *Rimas del Incógnito* publicadas por R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, 37 (1916), pp. 251-456 (la núm. 96: "Cuando el cancel del Oriente / el crepúsculo destapa..."), tiene una estructura muy extraña: tres cuartetos de octosílabos, dos de hexasílabos y una coleta de 7-11, todo con asonancia *á-a*. Parece cosa ultrabarroca, pero los versos del "Incógnito" son de los primeros decenios del siglo xvii.

8-8-8-8 + 6-6-7-5]. LM, 2:99:

Albricias, que un Sol Infante
 desprende su ardor purpúreo,
 y a ilustraciones de gracia
 sigue la edad nuevo rumbo.
 Si su [na]cimiento
 es de amor influjo,
 los que fueron suspiros
 serán arrullos...

8-8-8-8 + 6-6-11-6]. LM, 2:256:

... Es Solem istum Infantem,
 quamvis tiritat in hielum,
 quia nascit de una Aurora
 et lucebit in aeternum:
 ergo quando nascit
 est Solem risueñum,
 et tiriti tiritando cum nivem
 alumbrat cum fuegum...

8-8-8-8 + 6-7-6]. LM, 2:34:

La Elegancia explicar quiere
 todas las Figuras hoy,
 con que Dios prometió al mundo
 la Retórica de Dios,
 porque todas son
 sombras que ya han cesado
 naciendo este Sol...

Hay el mismo esquema en VS, 687.

8-8-8-8 + 6-10-12. VS, 516:

—Será vapor que en el aire,
papel azul, se imprimió,
que a tres vino muy de molde
su peregrina impresión.
—No es vapor, no,
que se desvaneciera sin duda
al verse en esfera tan alta un vapor...

8-8-8-8 + 6-11. Calderón, traducción del himno *Sacris solemnii* en la loa de *El verdadero dios Pan* (C, p. 1238):

En sacra solemnidad
piadosos hoy los afectos,
del corazón sean las voces
y del alma los consuelos,
y todo sea nuevo:
la obra, el tono, la voz y el instrumento...

8-8-8-8 + 7-5. SJ, núm. 314:

Un áspid al blanco pecho
aplica, amante, Cleopatra.
¡Oh, qué excusado era el áspid
adonde el amor estaba!
¡Ay qué lástima, ay Dios!
¡Ay, qué desgracia!
El seno ofrece al veneno
la valerosa gitana,
que no siente herir el cuerpo
la que tiene herida el alma;

que en quien lo más perece,
lo menos falta...

También PM, 2:147 (“¿Quién dispuso que a María...?”), dos romances entreverados: cf. *supra*, pp. 61-62), y PM, 2:230-233 (éste en asturiano: “Alegres los pastorcines...”; no cuento la rara interjección *Virlimbong* que aparece siempre antes y después de los dos últimos versos).

8-8-8-8 + 7-5-7-5. A la alternancia de cuartetas de octosílabos con cuartetas de pentasílabos y de hexasílabos se añade esta otra: coplas de octosílabos y coplas 7-5-7-5 (metro de seguidillas). Así VS, 567:

Al jugar con Dios Luzbel
le salió su treta falsa,
y era una treta del Diablo
la que le llevaba armada.
Pues Luzbel, por ser bestia,
perdió su gracia,
a quien pierde una silla
denle una albarda.

Adán se comió una pieza
y a la ley del juego falta... [etc.].

Este esquema aparece en varios otros romances ultrabarrocos: LM, 2:111 (pero aquí hay, entre las dos mitades, un pentasílabo extra, “Ved los extremos”, que se repite igual en todas las coplas); PM, 2:236; SJ, *Loa al Rey*-III, vv. 127-142. En el largo pasaje de romance en *é-a* de la *Loa al Rey*-II (vv. 1-420) hay frecuentes irrupciones de seguidillas que mantienen la asonancia del romance. Cf. también SJ, núm. *xli*.

8-8-8-8 + 7-5-7-5 + 5-7-5. LM, 2:203 (“coplas con seguidillas”):

Con mucha pena un letrado
 llevó un proceso a la Audiencia,
 y le midieron las causas
 hasta quitarle la pera.
 —Venda a texto por barba
 de hoy más su ciencia,
 y a-bogar no camine
 si no es por tierra:
 de esto no exceda.
 Vaya, pues, con la barba,
 mire que es-pera...

Son ocho bloques de a once versos, pero en cinco de ellos hay “infracciones” en cuanto a la asonancia.

8-8-8-8 + 7-6-6-6. SJ, núm. 345:

—Está como muerto, porque
 nos quiso, en este misterio,
 de la fineza mayor
 representar el recuerdo.
 —Muy bien has respondido
 a la duda, pero
 no es por eso solo,
 aunque está bien eso...

8-8-8-8 + 7-7. LM, 2:259 (“romance en cadena”):

La cifra es Dios, ¡qué prodigio!
 y es el Sumo Bien, ¡qué lauro!
 Rey único, ¡qué grandeza!

es el mismo Amor, ¡qué agrado!
 ¡Qué agrado, qué grandeza,
 qué prodigio, qué lauro!

Es la Eucaristía, ¡qué gracia!
 centro de la Fe, ¡qué blanco!
 Sacramento, ¡qué misterio!
 todo en todo, ¡qué milagro!
 ¡Qué milagro, qué gracia,
 qué misterio, qué blanco!...

En LM, 2:126, hay el mismo esquema, pero los heptasílabos finales van precedidos de un estribillo pequeño ("Que yola") e invariable. En VS, p. 636, este esquema sirve para otro propósito:

—Si es mi vida vuestra muerte
 y es mi gloria vuestro afán...,
 —Si es mi dolor vuestro alivio,
 vuestro gusto mi pesar...,
 —¿por qué lloráis, mi Bien?
 —¿por qué lloráis mi mal?
 —Si al llorar mi ingratitud
 mayor, llorando, la hacéis...,
 —Si aumenta en perlas tan finas
 su desprecio mi interés...,
 —¿por qué lloráis mi mal?
 —¿por qué lloráis, mi Bien?...
 —Si para subir yo, escala
 hago de lo que bajáis... [etc.].

Alternan las sextetas de asonancia *á* con las de asonancia *é*. Se trata, pues, de *dos* romances entreverados.

8-8-8-8 + 7-7-7. LM, 2:44:

Atiendan los que desean
victorias en sus batallas
a las reglas que da el Niño
a la milicia cristiana.
Al arma, al arma, al arma,
que el que la guerra sigue
tendrá gloria en la Patria...

8-8-8-8 + 7-7-7-6. LM, 2:148:

Cautivos hijos de Adán,
vuestro sentimiento cesa,
pues esta noche hará un Niño
de gala vuestra cadenas.
En hora buena venga,
que aunque es Niño, es muy Hombre,
pues hace gala de ellas.
¡Venga en hora buena!...

(El rótulo es "Romance con tercetos", o sea con la adición de los tres heptasílabos; el hexasílabo final lo canta el coro.)

8-8-8-8 + 7-7-7-7. LM, 1:97:

Un altar al Sacramento
hizo Clara, y su obediencia;
y en la traza del altar
le dio la Forma y la Oblea.
Con Cristo y Clara, hermoso
luce el Altar, sin cera;

que con el Sol y el Alba
no hacen falta las velas...

Reaparece este esquema en LM, 2:36, y también en VS, 622 (donde una voz canta los octosílabos y otra los heptasílabos) y VS, 786 (donde son dos las cuartetas octosílabas). La loa de sor Juana para *El cetro de José* es un romance de 464 versos de asonancia *á-a*, pero a trechos irregulares el flujo de octosílabos se interrumpe con cuartetas de heptasílabos. (En nota al verso 215 señala Méndez Plancarte el mismo uso en varias loas de Calderón.) Lo mismo ocurre en un pasaje de la *Loa a la Reina Madre*, vv. 81-143.

8-8-8-8 + 7-7-8-12. PM, 2:422:

La nube llueve hoy al Justo,
el cielo baja a la tierra,
la nieve arde en el viento,
la llama hiela en la esfera;
que al nacer el Sol Niño
en los brazos del Alba,
la nube llueve,
el cielo baja,
la nieve arde,
hiela la llama,
porque, en sacro rocío
y en formas diversas,
hiela, arde, baja, llueve
el Justo, la tierra, el viento, la esfera...

Son cuatro bloques con esta estructura: entre la primera cuarteta (8-8-8-8) y la última (7-7-8-12), ambas de asonancia *é-a*, se intercalan seis versos (7-7-5-5-5-5) que no tomo en cuenta porque son de asonancia variable.

8-8-8-8 + 7-8-8]. VS, 463:

Baja el Amor como llama,
brilla en traje como nieve,
vuela en lenguas como fuego
y arde en plumas como Fénix:
enigma en lo aparente,
baja, brilla, vuela y arde,
llama, nieve, fuego, Fénix...

8-8-8-8 + 7-11]. Calderón, *El divino Orfeo* (C, 1840-1842):

—¡Ah de ese informe embrión!
¡Ah de esa masa confusa
a quien llamará el Poeta
caos, y *nada* la Escritura!
—¿Quién será que nos busca?
—Quien de la nada hacer el todo gusta...

8-8-8-8 + 8-8]. En este caso, el incremento de dos octosílabos se integra simplemente a la cuarteta, con lo que resulta un romance en sextetas. Así VS, 772:

Nave por el viento vuela,
garza por la espuma nada,
delfín los cristales rompe,
risco las nubes escala;
nave, garza, delfín, risco,
vuela, nada, rompe, escala...

Muy parecidos a este esquema son el del mismo VS, 726, y el de sor Juana, núm. 280:

Cielo es María más bello,
 sol de luz indefectible,
 luna que está siempre llena,
 estrella que el alma sigue:
 cielo, sol, luna y estrellas,
 ¡todos su belleza admiren!...

En López Gurrea, pp. 100-102, hay un romance octosílabo dividido tipográficamente en sextetas.

8-8-8-8 + 8-12. SJ, *Loa a la Reina Madre*, vv. 195-218:

Silbos os ofrece el viento,
 auras consagra lascivas,
 ecos os dedica amantes,
 plumas lo otorgan festivas:
 silbos, ecos, auras, plumas,
 ofrecen, consagran, otorgan, dedican.

Las ovas del mar os amen,
 perlas os adoren finas... [etc.].

8-8-8-8 + 10. LM, 2:172 ("romance en ecos"):

Líquidas derrama risas,
 músicas desata voces
 la fuente, el ave al Sol,
 a quien deben prado y bosque
 líquidas risas, músicas voces.

Por algún accidente, este romance se atribuye a Vicente Sánchez en VS, 747, pero aquí el decasílabo va dividido en dos, con lo que el esquema sería 8-8-8-8 + 5-5. — Cf. 7-7-7-7 + 10.

8-8-8-8 + 10-6-10-6 + 12]. ST, 1:138 ("letra lírica"):

¿De qué le sirve a tu incendio
 el llanto que solicitas,
 si el agua llamas enciende,
 sobre no apagar cenizas?
 En el aire hallarás tu remedio,
 si bien lo examinas,
 pues es paso a la esfera del fuego,
 que amante acaricia,
 suspira, descansa, alienta, respira...

8-8-8-8 + 11]. VS, 246:

Teresa, mi atento examen
 se ciega en tu lucimiento,
 porque sólo un resplandor
 puede ser nube en tu cielo:
 ¿quién vio servir de sombras los reflejos?...

El mismo esquema se halla en LM, 2:151, composición que consta de dos romances entreverados, uno de asonancia *é* ("Ya Dios encarnó, mortales, / y lo inmenso de su Ser...") y otro de asonancia *ó* ("Ya de una Niña los brazos / humano arrullan al Sol..."). En otro romance (LM, 2:197), el endecasílabo aparece cada dos cuartetas.

8-8-8-8 + 11-8-8]. LM, 2:59:

El Sol de otro Sol se ilustra,
 la Aurora ríe gozosa,
 viendo que llora la Luna,
 que humanado un Cielo adora:

que naciendo la Luz, fuente de todas,
ríe, llora, adora, ilustra
Luna, Cielo, Sol, Aurora...

8-8-8-8 + 12-12. Calderón, *La nave del mercader* (C, 1459):

Los espejos te retraten
por que tu vista te adule,
y en países y en vergeles
arte y natura dibujen
ya en verdes estrofas, ya en campos azules,
luces que sean sombras, sombras que sean luces...

El "12" significa 'verso de arte mayor', que puede tener menos de 12 sílabas. Muchos de los versos del pasaje citado son endecasílabos "de gaita gallega". El mismo esquema aparece en ST, 1:274:

Siendo María en tu amparo,
no temas, feliz España,
que es la torre de quien penden
los escudos de tus armas,
siendo milagro que sea en tu guarda
de David la torre, torre y atalaya...

donde el verso "siendo milagro..." tiene 11 sílabas. En cambio, en sor Juana, al comienzo de *Amor es más laberinto*:

En la hermosura de Fedra
y en la beldad de Ariadna
muestra Amor que hay mayorías
donde no caben ventajas:
por que de Amor conozcan en las hazañas
que, sin dejar despojos, consiguen palmas...

los versos de 12 sílabas son fijos. Es *otra* clase de dodecasílabo (= 7 + 5).

8-8-8-10. Este esquema figura ya en una de las poesías publicadas por Alfay (*supra*, pp. 38-39). Lo imita —incluyendo el esdrújulo del último verso— Agustín López de Reta en su traducción del *De consolatione Philosophiae* de Boecio:

Porque mis veloces alas,
 si a ponérselas acierta
 el entendimiento, juzga
 frívolo cuanto mira en la tierra...;
 verá allí al Rey de los reyes
 que el universo gobierna,
 y causa los movimientos
 rápidos, sin que Él mismo se mueva...

(La traducción de López de Reta, poeta de fines del siglo xvii, se imprimió apenas en 1805.) Otra imitación en VS, 747:

Para vestir al Infante,
 copo a copo la Montaña
 le dará, como una nieve,
camisa de sus cerros hilada...

donde los decasílabos no comienzan con esdrújulos, sino con menciones (en cursiva) de las prendas de vestir del Infante: *camisa*, *colet*, *botones*, *plumas*, *escudo*, *espuela* y *caballo*. Y cf. 7-7-7-10.

8-8-8-11. Este esquema, inventado por Pantaleón (*supra*, p. 36), tuvo mucha vida en los decenios ultrabarrocos. Sor Juana lo emplea una sola vez (*Loa al Rey-III*, vv. 190-205):

Pues ya quedas convencido,
 sólo falta que aclamemos
 el día a quien hizo grande
 del monarca mayor el natal regio,
 y que sobre todo el año
 la primacía le demos,
 pues prueba ser el mayor
 caber en él tan grande nacimiento...;

pero, por alguna razón, es frecuente en academias y certámenes.¹⁷ Lo emplea VS, 634, pero intercalando seguidillas de variada asonancia entre cuarteta y cuarteta. Lo emplea también LM, 2:176, pero sólo como segunda voz de unas “endechas endecasílabas” cuya primera voz es una sexteta de 7-7-7-7 + 7-11; se arman así cuatro bloques de diez versos; cada bloque termina con el nombre de uno de los cuatro elementos, de manera que las asonancias van variando: *é-o* para *fuego*, *á-a* para *agua*, *é-a* para *tierra*, *á-e* para *aire*.

8-8-8-11 + 7-7-7-7. LM, 2:135:

Divino Sol que nacéis
 de nácar con arreboles,

¹⁷ *Academia... Carnestolendas*, Sevilla, 1667, fol. 17v (“romance disparado”); Delitala, pp. 428-434 (“romance”); *Academia... pascua de Reyes...*, Madrid, 1674, fol. 30v (“romance endecasílabo”); Gaspar Carlos de Extremera Arjona, *Espejo poético* (en loor del duque de Alburquerque a su regreso de la Nueva España), Granada, 1662, fol. 53 (“romance con el cuarto verso endecasílabo”); *Academia... Real Aduana*, Madrid, 1678, p. 67 (“romance echasyllavo” [sic]); *Academia... religiosa acción* (de Carlos II), Madrid, 1685, fol. 13 (“romance endecasílabo”); Francisco Ramón González, *Sacro monte Parnaso de las Musas católicas* (en loor de san Francisco Xavier), Valencia, 1687, tres romances, dos de ellos en valenciano, pp. 157, 213 y 219 (“romance endecasílabo”); Álvarez Velasco, pp. 342 y 407; finalmente, Ángel Peregrino, *La mejor guirlanda de Apolo*, Madrid, 1749, p. 163.

¿cómo de mis sequedades
 sacáis para la lluvia los vapores?
 Llorad, llorad, Dios mío,
 que bien se reconoce
 que nace vuestro llanto
 de ver que yo no llore...

(El rótulo es "Endechas con seguidillas", porque a continuación de cada bloque de ocho versos hay seguidillas de diferentes asonancias.)

8-8-8-12]. Francisco Santos, *La Verdad en el potro*, Madrid, 1686, discurso VII (habla Quevedo):

...Soy un aliento equívoco
 y, equívoca, me vendió
 la emulación maldiciente,
 de quien no se libra ni aun el mismo sol...

Es el esquema empleado antes por Maluenda (*supra*, p. 37).

8-8-10-10]. Sor Juana, *Loa del Primogénito*, vv. 185-200:

Porque aqueste sol, que a luces
 ilumina lo que enciende,
 es José, que a su edad generosa
 hoy un círculo cumple luciente...¹⁸

¹⁸ En el "Índice antológico" que ofrece Méndez Plancarte al final del tomo 3 de SJ, este pasaje se llama "romance polimétrico", seguramente porque cuatro veces el verso 4 es de 12 sílabas y una vez el verso 3 es endecasílabo de gaita gallega. Pero "yo, la beldad a su rostro divino" (de 11) y "vivisimas luces, centellas ardientes" (de 12) son rítmicamente análogas a "hoy un círculo cumple luciente" (de 10). Véase *infra*, pp. 165 ss. y 187 ss., lo que sucede con los "versos largos" de Calderón.

8-8-10-12. Calderón, *El viático cordero* (C, 1168):

Si fueron tribulaciones
las aguas en un concepto,
cuando Dios purifique con ellas,
en otro serán alivio y consuelo...¹⁹

8-8-10-12 + 10-12. PM, 2: 342:

... en fin nós, por homes grandes,
no sa, ¡oh mi Nino! meister,
pos no á más que valentes fidalgos
para coidar de sua gran meninez,
perque mal se costuma nas pallas
de o vento fugir le podráon defender...

Es ésta la séptima de ocho coplas, elegida por ser la más representativa del esquema; la medida de varios versos (sobre todo la del 4) es muy fluctuante.

8-8-11-11. Salazar y Torres en una loa representada ante los duques de Alburquerque (ST, 1:240):

Mira el ejemplo mayor
en el Duque más excelso,
que reverentes veneran los siglos
en los gloriosos anales del tiempo...

Pero como los dos últimos versos de cada copla son más bien de arte mayor, no siempre tienen once sílabas.

¹⁹ Este verso tiene materialmente 11 sílabas, pero, medido por hemistiquios, es "de arte mayor".

Son ejemplos más claros los de PM, 2:332 y 2:352:

Ven, Señor, a que los ojos,
que cegó delito infiel,
acierten el camino del llorar
con la luz que en los tuyos han de ver...

8-8-12-12. Calderón, *El lirio y la azucena* (C, 928):

Aquí en prisión el cabello
aun no desdeña el lucir;
allá, menos dócil, rayos mil a mil
esparce en diluvios de peinado Ofir...

Es una combinación muy calderoniana. Aparece también en *Mística y real Babilonia* (C, 1057), *El primero y segundo Isaac* (C, 801-804), *La nave del mercader* (C, 1447-1449), *El indulto general* (C, 1728) y *El divino Orfeo* (C, 1848-1851). — Tomando en cuenta lo dicho en las notas 18 y 19, también vale como de 8-8-12-12 el siguiente esquema de PM, 2:166:

En su Concepción gloriosa
María es hija del Rey
que hoy interiormente empieza a rozar
las doradas fábricas que el mundo ha de ver...

8-9-9-9. Diego de Nájera y Cegri (*Tonos*, núm. 16):

La azucena es bella y linda,
puesto que, enamorada, unió
la pureza de su hermosura
con el oro del corazón...

El eneasílabo, metro rarísimo (cf. *infra*, p. 148), no ha aparecido en este Catálogo sino de manera incidental en el esquema 8-8-8-8 + 9.

8-11-8-11 + 10-6-10-6. VS, 265 (a san Columbano):

Mártir invicto de Roma,
 que en la cabeza duramente herido,
 de los aceros las hojas
 te forman el laurel de tu martirio...
 (Pensaré este devoto auditorio
 que ya me apercibo
 a cantar tus ilustres hazañas,
 mas no hay nada escrito)...

Y el mismo VS, 772 (“A la venida de Nuestra Señora del Pilar”):

Reina de celestes coros
 con vuelo empíreo de alas imperiales
 azules esferas corta,
 rayos de plumas y de luces ave;
 sustentándola van serafines,
 que, al ir por los aires,
 para aquella jornada fue el vuelo
 un rapto admirable...

Los cuatro primeros versos de una copla de esta composición (“No va de negro la Noche; / de ardiente rosicler vestida sale, / que se vistió de color / como vio de camino al Sol errante”) le sirven a Vicens, el adicionador del *Arte* de Rengifo, para ejemplificar (cap. 47) una de las maneras de los que él llama “romances endecasílabos”.

8-12-8-12. *Tonos*, núm. 67:

No huyas, bella Calisto,
de quien, por amarte, de quien, por quererte,
de su deidad olvidado,
de humano se viste y humano parece...

Mas si ofendida te juzgas,
por que ambición generosa te muestre,
será la satisfacción
hacerte señora de cuanto desees...

(El último verso suele ser endecasílabo de gaita gallega.)

8-12-8-12 + 6-6-12. LM, 2:128:

Batiendo orientales plumas
se abrasa de amores el Ave celeste,
y son, al labrar el nido,
las pajas aromas, hoguera la nieve.
Al amante Fénix
dóciles se humillan
las fieras, los brutos, las aves, los peces...

8-12-12-12. PM, 2:309:

Oíd, montes, cómo arroja
impulso de amor, de la cumbre más alta
la piedra pequeña que, al dar en la vida,
el barro mejora y destruye la estatua...

(El v. 1 dice "y cómo arroja". Corrijo de acuerdo con los otros comienzos de copla: "Oíd, riscos, cómo rompe...", "Oíd, selvas, cuán alegre...", etc.)

9-5-9-5]. VS, 802 (contienda entre el Prado y el Cielo):

Desafían las Flores ínclitas,
Luces y Astros,
en el rostro de un bello Príncipe
que les da el campo...

9-9-9-9]. El único romance eneasilabo de la era ultrabarroca —tres cuartos de siglo después del esbozo de Tirso de Molina (*supra*, p. 44)— parece ser uno de Diego de Nájera y Cegri, significativamente llamado “Trova francesa”, que empieza: “Yo no entiendo, señor Cupido, / yo no entiendo su ceguedad...”, que nunca se imprimió.²⁰ Luzán no menciona para nada el eneasilabo en su *Poética* (1737), pero entre las adiciones que le hizo, publicadas en la 2ª ed., póstuma (1789), hay ésta (ed. L. De Filippo, tomo 2, p. 267): “Los [versos] eneasilabos, o sea de nueve sílabas, se componen de uno de cuatro y otro de cinco” (lo cual es falso: el eneasilabo *no* es un verso compuesto de hemistiquios de 4 y 5 sílabas). Mal podía Luzán hallar un ejemplo en la poesía española, de manera que elaboró él mismo una cuarterta, a modo de ejemplo:

En la selva rugen los vientos,
y Neptuno encrespa las olas;
la barquilla de Aris va en ellas:
¡Ninfas, dadle auxilio vosotras!,

²⁰ *Letras armónicas puestas en música por los mejores maestros de España*, manuscrito B-2392 de la Hispanic Society of America (A. Rodríguez Moñino y M. Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos... de la H.S.A.*, New York, 1965, tomo 2, p. 302). Poco después, el novohispano fray Juan de la Anunciación empleó también los eneasilabos, pero en unos serventesios de 9-9-9-5 sílabas (PN, 3:212): “Ya que a cantar me obliga Amor / de la mejor rosa sin par, / hoy su favor, por más honor, / he de implorar”.

y añade que los eneasílabos, como los decasílabos, “son a propósito en la música para las arias que requieren precipitación y volubilidad”. Luzán murió en 1754, mucho antes de que Iriarte, nacido en 1750, compusiera su fábula 14 en “romance de versos de nueve sílabas”:

Si querer entender de todo
es ridícula presunción,
servir sólo para una cosa
suele ser falta no menor...

(Faltaba todavía mucho para que el eneasílabo adquiriera fluidez y naturalidad.)²¹

9-12-8-12. PM, 2:137:

Cielos, ¿quién no alaba y adora
los altos consejos de vuestra clemencia,
pues a la que por humilde
será vuestra esclava, criáis para Reina?...

²¹ Alberto Lista tiene un poema, “Verde enamada, tu frondoso abrigo / oculta al prado mi dolor...”, traducido del francés “con iguales metros”. Un ensayo juvenil de Menéndez Pelayo, “Noticias para la historia de nuestra métrica” (recogido en *Discursos de crítica histórica y literaria*, ed. de Madrid, 1942, tomo 6, pp. 405-438), consta de 15 páginas de “historia” del eneasílabo (a partir del *Arte de trovar* de Enrique de Villena) y de 19 dedicadas a don Gumersindo Laverde, maestro suyo, al cual atribuye, entre otros méritos, el de haber dado flexibilidad a este metro, que en manos de Espronceda, Zorrilla, la Avellaneda, etc., se había hecho tieso, con acentuación rígida (Espronceda: “Y luego el estrépito crece / confuso y mezclado en un son, / que ronco en las bóvedas hondas / tronando furioso sonó...”). El subtítulo del ensayo, escrito en 1876, es “Sobre una nueva especie de versos castellanos”: la “nueva especie” es el eneasílabo que don Marcelino llama *laverdaico*. Pero don Gumersindo no parece haber tenido mucha influencia. Dos poemas de Rubén Darío, “Antonio Machado” y “Peregrinaciones”, son romances eneasílabos, como lo es también la “Prosa de dos ermitaños” de Valle Inclán.

(Son seis coplas, y en todas es bien claro el eneasílabo inicial.)

10-6-4/10-6-4. LM, 2:178 (“coplas con quebrados”):

Del exceso de amor que os sujeta,
 Dios mío, a nacer,
 ¿qué os diré?
 Cuando hacéis voluntarios los males
 siendo el Sumo Bien,
 ¿qué os diré?...

(Sin los tetrasílabos, sería un romance en cuartetos 10-6-10-6.)

10-6-8-8 + 8-8-10-6. VS, 562:

Es un Rey, y de esfera tan alta,
 que Él solo es quien es,
 porque es el poder lo más
 lo menos de su poder;
 ya su libertad divina
 oprime el humano Argel
 porque, libres, han hecho mis hierros
 esclavo al que es Rey...

(Hago caso omiso de una cuarteta hexasilábica, de asonancia variable, que se interpone a mitad de la copla, y que funciona más bien como estribillo.)

10-6-10-6. León Marchante es particularmente aficionado a este esquema de “seguidillas reales”, pero no lo emplea de manera sistemática sino en dos romances: uno con coleta, “Pues del cielo a la tierra, rendido...”, que se verá dos páginas adelante, y este otro (LM, 2:155):

Las potencias y cinco sentidos

serán los zagales:
 los sentidos, por lo que obedecen,
 y ellas, por que manden...

En general, sus composiciones en "seguidillas reales" tienen asonancias variadas. También lo son las de PM, 2:177-179. Salazar y Torres y Vicente Sánchez sí mantienen una sola asonancia, pero en coplas donde la seguidilla real es sólo la segunda mitad de una estructura compleja (ST, "¿De qué le sirve a tu incendio...?", *supra*, p. 139; VS, "Reina de celestes coros...", *supra*, p. 146). Para encontrar otro romance hecho exclusivamente en este molde hay que dar un salto hasta Iriarte, fábula 61, en "versos de diez sílabas y de seis, alternados, con dos asonantes" (porque, en efecto, también los versos impares son asonantes):

Escondido en el tronco de un árbol
 estaba un mochuelo,
 y pasando no lejos un sapo,
 le vio medio cuerpo...

Después vendrán Bécquer ("Cuando miro el azul horizonte / perderse a lo lejos...") y Rubén Darío ("En la cálida tarde se hundía / el sol en su ocaso...").

10-6-10-6 + 6-6. ST, I:297:

—A la Mesa, amando y temiendo,
 me lleva la fe,
 que el temor, como dice respeto,
 adora en querer:
 que no puede haber
 amar sin temer.

—Si el confiar la esperanza acredita,
 más fino será
 quien de amor a las glorias aspira
 con solo esperar:
 que no se ha de hallar
 confiar sin amar...

(Son dos romances entreverados, cada uno con su asonancia.)

10-6-10-6 + 6-7-6]. LM, 2:177:

—Pues del cielo a la tierra, rendido
 Dios viene por mí,
 si es la vida jornada, sea el sueño
 posada feliz:
 déjenle dormir,
 y pues Dios por mí pena,
 descanse por mí.

—No se duerma, pues nace llorando,
 que, tierno, podrá,
 al calor de dos soles despiertos,
 su llanto enjugar:
 déjenle velar,
 que su pena es mi gloria
 y es mi bien su mal...

(Nuevo caso de dos romances entreverados.) Este villancico, escrito por León Marchante en 1677 para Toledo, fue uno de los que sor Juana le "plagió" para sus *Villancicos de Navidad* de 1689 (cf. *supra*, pp. 58-59, nota 2). Méndez Plancarte, encariñando con ellos, y en especial con éste (SJ, núm. 287), trató de sostener la autoría de sor Juana; pero ella no hizo sino retocarlos y añadirle dos coplas.

10-6-10-6 + 12. VS, 396:

Corazón que el Argel de la culpa
 con yerros cautiva,
 de un favor que hoy te viene nacido
 la merced te libra;
 vuela, descansa, alienta, respira...

A este verso de arte mayor (que represento con "12") sigue una cuarteta octosilábica que completa la copla.

10-6-10-12. PM, 2:137:

Despertad, despertad del letargo,
 que el Alba risueña
 ya es del Sol precursora sagrada,
 dejando vencida la común tiniebla...

Técnicamente no es romance, sino parte del *estribillo* de un romance ya citado (*supra*, p. 149: "Cielos, ¿quién no alaba y adora...?"); pero esa parte comprende cuatro cuartetas como la copiada, de manera que no hay diferencia con las seis cuartetas del siguiente romance (*Tonos*, núm. 53):

Ya no flecha con puntas doradas
 el arco de Amor,
 que el Desdén le ha usurpado sus flechas
 por dar en su imperio más alto blasón...

10-7-10-7 + 7-10. LM, 2:81:

Al probar que es sin tiempo el Autor
 y que en tiempo le vemos,

claro está que dirán sin error
que el concepto es eterno:
aunque el dicho es a tiempo,
yo no sé qué me diga de nuevo...

A esta copla de asonancia *é-o* sigue otra de asonancia *í-a*: de nuevo,
dos romances entreverados.

10-8-10-8]. Tafalla, p. 241 ("Troba"):

Escuchad, moradores del Cielo,
en cuya feliz mansión
ha logrado Francisco de Paula
ser Mínimo y ser Mayor...

10-8-10-12]. Juan Cortés Osorio (1678):

Marigómez me llaman a mí
de las muchas intenciones,
y las damas de misericordia
publican su infamia en darme doblones...²²

10-8-10-12 + 5-5-5-5]. VS, 244 ("A santa María Magdalena [penitente]"):

Bella Aurora, que líquidas perlas
vertiendo entre rosicler,
en mejillas y labios hallaron
engaste de rosa, conchas de clavel:

²² "Desvergüenzas de la Plaza Mayor en el Senado de Pícaros, presidiendo la Barrabasera", sátira del jesuita Osorio contra don Juan de Austria, en Gallardo, *Ensayo*, tomo 2, cols. 605-606. La reproduce Gabriel Maura Gamazo, *Carlos II y su corte*, tomo 2, Madrid, 1915, p. 538.

Riegue la tierra,
para su bien,
llanto que al cielo
risa ha de ser...

10-9-10-9. PM, 2:123:

Cándida la Azucena, odorífera,
nítida perla, recibe hoy
único sacro oriente en el físico
término de su animación.

Pródigo de sus gracias el Altísimo,
dándola cuanto quiso el amor,
hízola, como exenta del féretro,
tálamo de su dilección...

(En tres de las seis coplas, el verso 2 es decasílabo.)

10-10-10-6. Bécquer:

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueña tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa...

10-10-10-10. Caramuel (*Rhythmica*, p. 101) no dice acerca del verso de diez sílabas (que él llama *eneámetro*) sino lo mismo que ya habían dicho los preceptistas anteriores, en especial Correas: que sólo se usa "en cabezas de villancicos y cantares" (*supra*, p. 49). Lo que hace es dar ejemplos: "Arroyuelo que pasas risueño..." (Esquilache), "Competían el Sol y la Aurora..." (Castillo Solórzano); "Magdalena, si en dulce consorcio..." (Cáncer). Pero no conoce ninguna composición larga en eneámetros, ni tampoco le ofrece al lector —como hace en

otros casos— algún ejemplo de propia minerva. Si se tiene en mente este gran vacío, se apreciará como es debido la súbita aparición de un romance de buen tamaño, compuesto por Salazar y Torres en ese metro (ST, 1:128); es un “Retrato que escribió de una dama”:

Óiganme aun los sordos escollos,
muévanse las inmóviles selvas,
párense de los mares las islas,
Fílida, al cifrar tu belleza.

Piélagos tu divino cabello,
suéltalo, y verás que se anegan,
Ícaros, los más altos deseos,
náufragos en las ondas más bellas.

Diáfano de tu rostro el espacio,
fértils dos abriles ostenta;
cándidos los jazmines se vencen,
púrpuras a las rosas enseñan...

Lo que inmediatamente llama la atención es el esdrújulo inicial, que confiere a estos decasílabos un ritmo tan distinto de los que ejemplifica Caramuel (“Arroyuelo que pasas risueño...”, etc.) y de los que hasta aquí se han visto en el Catálogo (“Es un rey, y de esfera tan alta...”, “Las potencias y cinco sentidos...”, “Pues del cielo a la tierra rendido...”, etc.). El decasílabo de Salazar y Torres *suen*a de otra manera.²³ Los imitadores no se hicieron

²³ Ya en 1654 había publicado Alfay (*supra*, pp. 38-39) un romance en cuartetas de 8-8-8-10, con un decasílabo de la misma especie: “*médicos*, por los que han enterrado”, “*pródigo* su cabello por largo” (imprimiendo en línea aparte el trisílabo esdrújulo); también León Marchante emplea este decasílabo en uno que otro estribillo (v. gr. LM, 2:217, villancico de 1670: “Óiganse, porque va un linajudo; / mírenle, cómo viene un gallego; / ténganse, porque viene un alcalde; / guárdense, que hace cocos el negro”. Es notable la coincidencia entre este *Óiganse* inicial y el *Óiganme* inicial de Salazar y Torres; pero es difícil saber si hubo imitación o no; y si la hubo, también es

esperar. Ya en 1673, antes de la primera edición (póstuma) de las poesías de Salazar y Torres, lo copiaba el novohispano Diego de Ribera:

Óiganos explicar los alientos
del político Pedro, y sus prendas:
máximo por las llaves que guarda,
bélico por los hechos que intenta...²⁴

Posteriores a la primera edición de Salazar son las imitaciones del valenciano Josep Miralles, 1687 ("Sátiro el Demonio a Francisco, / áspero, con rigor atormenta...") y del novohispano Gabriel de Santillana, 1688 ("Cánticos a la más bella Infanta, / célebres, con acordes acentos...").²⁵ Pero la perla de las imitaciones es, sin duda posible, la que hizo sor Juana, publicada en la *Inundación castálida* (1689) con este epígrafe: "Pinta la proporción hermosa de la señora condesa de Paredes con otra de cuidados, elegantes esdrújulos, que aún le envía desde México a su Excelencia". El epígrafe lo puso el editor del volumen, Francisco de las Heras, que en México había sido secretario de la condesa. Al regresar ella a España, en 1688, se llevó los manuscritos de ese volumen, dedicado a ella en un conmovedor soneto-dedicatoria.

difícil saber quién imitó a quién, pues no sabemos de qué año es el romance de Salazar y Torres. En todo caso, León Marchante no compuso ningún romance decasílabo. El de Vicente Sánchez, "Ángeles, ya ha nacido Dios hombre", que luego se verá (p. 163), es de 1675, el año en que murió Salazar.

²⁴ A juzgar por lo que dice Méndez Plancarte (que es quien cita este romance en SJ, tomo 1, p. 457), Ribera intercala versos de otra medida entre cuarteta y cuarteta. Vale la pena señalar dos cosas: el *Óiganos* inicial y la "infracción" del verso 2, que no comienza con el trisílabo esdrújulo de rigor.

²⁵ Miralles: *Sacro monte Parnaso de las Musas católicas* en loor de san Francisco Xavier, publicado por Francisco Ramón González, Valencia, 1687, p. 88. — Santillana: *Villancicos de la Natividad de Nuestra Señora*, México, 1688, en PN, 3:133.

Tras ocho años de trato íntimo y asiduo con la condesa (los años de oro), ahora sor Juana se ha quedado sola; en esa soledad escribe el romance y lo manda a Madrid con esperanzas de que aún sea tiempo para incluirlo; por eso dice el epígrafe que “*aún* le remite desde México”. Excepcionalmente, Francisco de las Heras expresa a propósito de este romance lo que piensa de él: es, dice, retrato de una “proporción hermosa”, la del cuerpo de la condesa, con otra “proporción hermosa”, la del metro. Bien le constaba a sor Juana la admiración de su amiga por Salazar y Torres, de manera que la elección de este metro, por sí sola, era ya un homenaje a ella:

Lámina sirva el cielo al retrato,
 Lísida, de tu angélica forma;
 cálamos forme el sol de sus luces;
 sílabas las estrellas compongan.
 Cárceles tu madeja fabrica:
 Dédalo que sutilmente forma
 vínculos de dorados Ofires,
 Tíbares de prisiones gustosas...

El “retrato” de Tisbe que Góngora pintó en el romance “La ciudad de Babilonia...” había suscitado legiones de imitadores, y en los últimos decenios del siglo XVII se escribieron cantidades enormes de “retratos”; pero de todos ellos —incluidos los varios que hizo la propia sor Juana—, el único que puede ponerse al lado del retrato de Tisbe es este retrato de Lísida (=María Luisa, la condesa). Las pinceladas están hechas a la vez de esdrújulos y de imágenes. Una a una, en el orden “canónico” y con amorosa delectación, va pintando la monja las perfecciones de su amiga del alma: los cabellos (“cárceles” del oro más fino), la frente, las cejas, los ojos brillantes, la nariz, las mejillas (jazmines y rosas), los labios (“búcaro de fragancias”), el hoyuelo de la barbilla, el

cuello (“tránsito a los jardines de Venus”, es decir, tránsito a los pechos), los brazos (“pámpanos de cristal y de nieve”), la cintura (“Bósforo de estrechez”, donde la seda del traje es “rígida clausura” que “músculos nos oculta, ambiciosa”, es decir, que encubre o disimula ciertas sensuales redondeces), y así hasta llegar a las “móviles pequeñeces” de los pies. Si los grandes poemas —y, en general, las grandes obras de arte— son fruto de una conjunción de gravedad, sinceridad y hondura de sentimiento, el retrato de Lísida es un gran poema, un poema delicada e intensamente erótico.²⁶

En su nota al poema (SJ, núm. 61), Méndez Plancarte, que era eclesiástico devoto, no dice “¡Qué impresionante erotismo!”, sino “¡Qué impresionante metro!”, repitiendo la apreciación de otros críticos que, por una especie de pudor, dejaron en silencio el “contenido” y atendieron sólo a la “forma”. Josep Vicens, el adicionador de Rengifo, dice en el capítulo 47: “Nótese que *inventó* la americana poetisa, Musa décima, un singular romance de diez sílabas, cuyos primeros vocablos son esdrújulos” (y copia las cuatro primeras coplas). El P. Juan Luis Maneiro, biógrafo de los jesuitas desterrados a Italia por Carlos III (*De vitis aliquot Mexicanorum*, Bolonia, 1791), recuerda que uno de ellos, Agustín Pérez de Castro, “ilustró” con eruditas anotaciones ese poema que sor Juana compuso en un metro nuevo, invento suyo (“*novo metro... quod ipsa primum invenerat*”).²⁷

²⁶ Sobre la íntima relación de la monja con la virreina puede verse A. Alatorre, “María Luisa y sor Juana”, *Periódico de Poesía*, otoño de 2001, pp. 8-37.

²⁷ Observa Méndez Plancarte, en la mencionada nota, que también Pedro Henríquez Ureña y Ermilo Abreu Gómez creyeron que el metro era invento de sor Juana. Dice Henríquez Ureña (*Estudios de versificación española*, Buenos Aires, 1961, p. 345): “En el siglo XVII, sor Juana Inés de la Cruz inventó un tipo de verso... que ella empleó en dos composiciones; de ella lo tomaron el hispano-mexicano Agustín de Salazar y Torres [!] y el bogotano Francisco Álvarez de Velasco”. Ya en 1944 (artículo recogido en su libro póstumo *Crítica de críticas*, México, 1982, p. 56) había señalado Méndez Plancarte, entre otros dislates de Abreu Gómez, la “notoria inexactitud” de decir que

Méndez Plancarte no conoce en 1951 el romance generador, o sea el de Salazar y Torres. Conoce, sí, el antecedente de Ribera y el de Santillana, pero este contratiempo cronológico no entibia su entusiasmo: no habrá sido ella la inventora de tan hermoso metro, pero “le infundió vida más definitiva, siendo *la primera* (con Santillana) que lo emplea simétrico en toda una poesía: un título bastante para que lo llamemos *decasílabo sorjuanino*”. (Más tarde conoció el romance de Salazar y Torres, y lo mencionó en el tomo 3, al anotar un breve pasaje en que sor Juana se sirve del *metro sorjuanino*.)²⁸

La atribución del invento a sor Juana se remonta quizá a su biógrafo, el P. Diego Calleja, que en la “Elegía” impresa en la *Fama y Obras pósthumas* (1700) pondera las muchas cosas que hizo sor Juana a impulsos de su ilimitada curiosidad intelectual y de su afán de superación, y una de ellas es que “nuevos metros halló, nuevos asuntos”. Se refiere, sin duda, al “asunto” del *Primer sueño* y al “metro” del retrato de Lísida. Así lo vio Menéndez Pelayo al comentar el verso de Calleja: “En cuanto a metros nuevos, pareceme que sor Juana *inventó* uno solo, más curioso que recomendable” (o sea un metro “raro”, en el sentido de ‘alocado’). Y, tras exhibir así su odio entrañable a los “galimatías barrocos”,

éste es “metro inventado por ella”. “Por el renombre de sor Juana y por la mayor importancia de sus ejemplos —dice T. Navarro, *Métrica*, p. 263—, ha sido corriente atribuir a esta escritora la invención del referido metro”. En cambio Baehr, *Manual de versificación*, p. 133, afirma denodadamente que “la variante dactílica” del romance deca sílabo fue “empleada *por primera vez* por sor Juana Inés de la Cruz como verso autónomo”.

²⁸ *Loa a la Reina Madre*, vv. 187-194: “Puesto que ya, en sus cuatro deidades, / vínculos de los cuatro elementos...” (obsérvese cómo sor Juana hace de *Puesto-que* un esdrújulo). Por otra parte, el retrato de Lísida no fue el único romance esdrújulo que escribió sor Juana: tiene otro, y hasta más largo, “Celebrando los años de un caballero” (“Vísperas son felices del día / célebre, que a tus años acuerda...”), en el que nadie se ha fijado, y con razón: todo lo que el primero tiene de íntimo lo tiene el segundo de protocolario; pero merece atención porque muestra cuán aplaudida fue la forma del retrato de Lísida.

lo amalgama con su también entrañable aborrecimiento de la *nueva* poesía, la de Rubén Darío y demás “pájaros tropicales”. Como muestra de lo risible del decasílabo esdrújulo cita algunos versos del romance de sor Juana (con qué atención lo leyó, lo muestra el rótulo que le puso: ¡“versos sueltos”!); y añade venenosamente: “Acaso si algún vate modernista tropieza con ellos, se anime a imitarlos”.²⁹

Gerardo Diego sabía bien que sor Juana “dejó señales tan expresivas de su devoción para Góngora como su poema alegórico *El sueño*”, pero, desdeñando “los versos enrevesados de este poema” —que por cierto no puede llamarse “alegórico”—, prefirió el romance decasílabo al organizar su *Antología poética en honor de Góngora* (1927). “El retrato de la condesa de Paredes —dice— hará retroceder a más de uno. Olvídense el duro artificio de los esdrújulos. O, mejor, no se olvide, puesto que el poeta lo ha querido así, y ha de obtener, de tan estrecho y violento ritmo, escultóricos efectos”. Este “artificio”, esta “estrechez”, esta “violencia” son justamente lo que hace atractivos esos versos. El poeta bogotano Francisco Álvarez de Velasco, contemporáneo de sor Juana y el más vocinglero de sus panegiristas, dice hacia 1700: “Entre las primorosas obras de sórora Juana hay un elegante eneámetro³⁰ de una pintura a la señora virreina”; es obra tan primorosa, que él no ha aguantado las ganas de imitarla, y aun quizá superarla. Sor Juana “gustó” de poner en cada verso *un* esdrújulo. Pues bien: “recono-

²⁹ Lo cual sucedió en efecto. Es el metro del poema “No más” de Amado Nervo: “Página primordial de la vida, / trémulos parpadeos del alba...”; Méndez Plancarte cita también un poema “A sor Juana” de su hermano Gabriel: “Lámparas no de Psique pagana, / místico sí temblar de luceros, / diáfanos son tus ojos, diamantes / fulgidos, pensativos y negros...”; y en nota al pasaje citado de la *Loa a la Reina Madre* añade al franciscano Jerónimo Verduzco, que en 1952 imprimió un romance decasílabo en honor de santa Clara: “...Óyeme navegar en el viento / rítmico y musical de sor Juana...”. — El juicio de Menéndez Pelayo sobre el poema de sor Juana está en su *Historia de la poesía hispano-americana*, ed. de 1948, tomo 1, p. 73.

³⁰ Sic, según la terminología de Caramuel (cf. *supra*, p. 51).

ciendo yo que estaría más sonoro (aunque también más trabajoso), me fatigué en hacer [algo más]”: *dos* esdrújulos en cada verso. Así es como compuso su poema “A los Dolores de la Virgen, romance eneámetro, que empiezan y acaban todos los pies con esdrújulos”. Las dificultades han sido horrendas, porque, “*presa y engrillada* la expresión de los conceptos entre las guardias [los guardias, los alguaciles] de los proparoxítonos o esdrújulos, apenas puede *salir* a explicarse por la estrecha puerta del medio” (¡qué imagen tan gráfica!). Si con todo esto hay *expresión* en el poema, es cosa que él deja al juicio del lector. Menéndez Pelayo menciona su “extravagante estructura”, que le hace recordar el “capricho métrico” de sor Juana, y es todo. En cambio, Méndez Plancarte (SJ, núm. 61, nota) lo llama “precioso romance”. Lo cierto es que el poema tiene sentido; hay buena trabazón entre las cláusulas, o sea buena sintaxis:

¡Ánimo, corazón! Y si tímido,
 prófugo, en tus lágrimas pávidas
 naufrago, hoy presumes, atónito,
 únicas tus congojas fantásticas,
 vuélvete, pues te miras por mísero
 huérfano, a María con fe cándida;
 ruégale que te mire benévola,
 pídele que te atienda en tus lástimas.
 Mírala traspasada en más lúgubres
 íntimas del Amor flechas trágicas...³¹

Curiosamente, poco antes se le había ocurrido a Pérez de Montoro la misma idea: “Cándida la azucena odorífera...” (*supra*, p. 155). Y

³¹ Álvarez Velasco, p. 9 (la dificultad de los dos esdrújulos) y pp. 56-59 (el poema, que consta de doce cuartetas). Juicio de Menéndez Pelayo sobre el poeta bogotano: *Historia...*, tomo 1, p. 426, nota.

hasta había podido encajar *tres* esdrújulos en cada verso (PM, 2:141):

¡Téplense las angélicas cítaras!
 ¡Óiganse, que en sus métricas cláusulas
 término la dulcísima música
 pone a las lágrimas!

Pero es sólo el estribillo de un romance mucho menos espectacular.³²

10-10-10-10 + 11-6]. VS, 754:

Ángeles, ya ha nacido Dios hombre;
 pájaros, ya el sol raya feliz;
 céfiros, ya una Flor dio la Aurora;
 márgenes, ya el diciembre es abril.
 ¡Ángeles, pájaros, céfiros, márgenes,
 tal dicha aplaudid!...

Lágrimas sus luceros derraman
 cándidas, y el ya culto país
 fértiles, para conchas le ofrece
 nácares en florido carmín.
 Lágrimas cándidas, fértiles nácares,
 cuajan perlas mil...

³² Los romances decasílabos de los modernistas prescindían del esdrújulo: Rubén Darío, "Bajo un límpido azur, cuyo rayo / flordelisan los astros de fuego...", y "Los que vieron la patria bandera..." (romance disfrazado de soneto); Enrique González Martínez, "Del arroyo en las límpidas aguas..."; Juan Ramón Jiménez, "Para dar un alivio a estas penas...". — Muy otra cosa son los decasílabos con cesura central (5 + 5): Darío, "Allá en la playa quedó la niña. / Arriba el ancla! Se va el vapor!..."; Salvador Díaz Mirón, "En un momento crepuscular / pensé cantar una canción...".

10-10-10-12]. *Tonos*, núm. 129:

Música templará en mis acentos
la fiereza, el furor y la lid,
en concordia, en paz, en amor,
la lira de Apolo, de Marte el clarín...

Tal es el esquema "ideal"; de hecho, sólo los versos 1 y 4 tienen número fijo de sílabas; los dos centrales suelen tener menos de diez. (El primer verso comienza siempre con un esdrújulo.) Poco más de dos siglos después (en 1903), González Martínez obedece rigurosamente el esquema:

Del arroyo en las lípidas aguas,
medio oculta del bosque en las frondas,
se bañaba desnuda tranquila
luciendo sus bellas y clásicas formas...

(Lo mismo sucede en su breve romance "Di ¿qué esperas? ¿Acaso que rujan...?")

10-12-(6) + 10-6 5 + (10-12)]. PM, 2:438:

...Una Estrella pendiente del aire
fue sacra divisa de aquel Real Mesón
(¡Ay amor, amor!)
donde Reyes se albergan dichosos
sin perder, gloriosos,
de su pundonor.
(Aha, digo, cuidado, atención,
que soy carreté, carretero del Sol)...

Romance de indudable asonancia ó, pero muy anómalo: aparte de los versos que pongo entre paréntesis (porque se repiten sin cambio en todas las coplas), tiene el extraño injerto de los dos versos centrales, de rima consonante.

10-12-10-12]. Este esquema métrico, a cuyo nacimiento ya hemos asistido (coplas de "Mari-Zápalos", *supra*, p. 42), fue gustadísimo en los tiempos ultrabarrocos. A la cabeza de los poetas que lo adoptaron está el Calderón de los autos sacramentales. El romance de Mari-Zápalos consta de catorce cuartetas, pero la historia que cuenta es graciosa y ligera, y por eso no llega a cansar la monotonía del ritmo, con esa colocación tan rígida de los acentos: "estampándo su bréve chinéla / que tiéne ventáña mayór que chapín"). En cambio, lo que hay en los pasajes calderonianos son cuestiones y alusiones bíblicas y teológicas. Probablemente vio Calderón que el martilleo de ese esquema podía engendrar fastidio (con la consiguiente pérdida de atención de los oyentes). El caso es que hizo varias modificaciones. Por una parte, a menudo sus coplas de 10-12-10-12 no se dicen (o cantan) de corrido, sino que hay intermisiones de diálogo dramático en versos cortos, además de las del estribillo. Por otra parte, sus cuartetas rara vez se atienen estrictamente al modelo; lo ordinario es que haya en ellas alguna o algunas pequeñas infracciones, sílabas menos o sílabas más. He aquí un ejemplo, tomado de *La serpiente de metal* (C, 1540):

Despertad, despertad, israelitas,
del pálido sueño en que ociosos dormís;
no perezosos os tenga el descanso
al ver que os espera una tierra feliz [...].

No temáis que oscura la noche
os descamine, que para seguir

su norte, columna de fuego esta nube
antorcha será que os alumbre sutil...

Es, sí, el ritmo de “Mari-Zápalos” (y hasta con la asonancia *í*, que habían usado Camargo y Melo). Pero quien traiga el ritmo de “Mari-Zápalos” bailándole en la cabeza sufrirá varios tropiezos: los versos impares “debieran” ser de 10 sílabas (“Mari-Zápalos bajó una tarde”), pero aquí los hay de 9 (“no temáis que oscura la noche”), de 11 (“no perezosos os tenga el descanso”) y aun de 12 (“su norte columna de fuego esta nube”); y los versos pares “debieran” ser de 12 sílabas (“al verde sotillo de Vaciamadrid”: 6 + 6), pero aquí los hay de 13 porque no se respeta la cesura (“del pálido sueño / en que ociosos dormís”, “al ver que os espera / una tierra feliz”: 6 + 7). He aquí un segundo ejemplo, de *Las espigas de Ruth* (C, 1089-1091):

¡Fértil tierra, que el blando rocío
en copas de flores le bebes al cielo
cuando en ti le esparce y enjuga
la aurora llorando y el alba riendo!
En confianza de Dios, este grano
a tus piadosas entrañas ofrezco.
¡Ay de ti si, tierra viciosa,
le mezclas con hierba que no es de provecho!
Mas ¡oh venturosa de ti si, fecunda
y llena de gracia, le abriga tu seno,
pues no dará sólo a ciento por uno,
pero a millar de millares por ciento!...

También aquí hay rupturas del esquema: “cuando en ti le esparce y enjuga” y “ay de ti si, tierra viciosa” tienen 9 sílabas en lugar de 10; y en la tercera cuarteta está completamente alterado el esque-

ma: 12-12-11-11 en vez del canónico 10-12-10-12. Ahora un tercer ejemplo, tomado de *La inmunidad del sagrado* (C, 1121):

—¡Oh tú, claro Sol de Justicia a quien sirve
de sacro dosel el celeste zafir!

—¡Oh tú, claro sol de piedad a quien es
sagrado sitio el purpúreo viril!

—Tú que a rumbos los ámbitos corres
del orbe, ilustrando uno y otro cenit,

—Tú que inmóvil los ciñes, pues nunca
se vio que tu oriente trascienda al nadir...

Es, de nuevo, el ritmo de “Mari-Zápalos”, pero la primera cuarteta no es de 10-12-10-12 sílabas, sino totalmente dodecasilábica. Cuarto ejemplo, de *El primer refugio del hombre* (C, 972):

...No menos ahora en nosotros se vea
aquella obediencia, supuesto que aquí,
en esas sagradas espumas, dos sombras
de dos sacramentos se ven incluir [...].

Bien lo muestra venirse buscando
los más la salud y dejarse rendir.

Mal dispuestos afectos del hombre,
¿venís a sanar y a dormiros venís?...

La segunda de estas cuartetas reproduce aproximadamente el esquema de “Mari-Zápalos” (incluyendo la asonancia en *í*, que era, por decir así, la consagrada). En cambio, los versos de la primera son todos dodecasílabos. Un quinto ejemplo acabará de mostrarnos lo que sucede. Está tomado de *El Pastor Fido* (C, 1602):

En la docta república vuestra
dos leyes tenéis, y tan justas las dos,

como que viva el que fuere observante,
 como que muera el que fuere agresor.

Pues ¿qué más sacrílego insulto,
 qué más aleve e inicuo traidor
 que el que, llevado de humanos afectos,
 a Dios atrevido, conspira a ser Dios?...³³

Sigue sintiéndose el ritmo original, pero está muy difuminada o emborronada la frontera entre el decasílabo y el dodecasílabo. Hay versos de 9, de 10, de 11 y de 12 sílabas, pero el ritmo es uno solo. Podría decirse que estos cinco ejemplos están escritos en *versos de arte mayor*, con número variable de sílabas, pero con *tendencia al esquema del "Mari-Zápalos"* (o con *vestigios de él*).³⁴

³³ Aquí Calderón contrahace "a lo divino" un pasaje de su comedia *La estatua de Prometeo*: "En la ruda política vuestra / dos leyes tenéis, y tan justas las dos, / como que muera el que fuere homicida, / como que pene el que fuere ladrón...", que figura en *Tonos*, núm. 47 (la música, dice Rita Goldberg, editora de *Tonos*, "es del colaborador habitual de Calderón, Juan Hidalgo"). Por lo visto, el pasaje de *La estatua de Prometeo* fue muy famoso. Rita Goldberg dice que también se copia en dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, y reproduce una "parodia" que encontró en otro manuscrito de la misma Biblioteca: "En la firme república vuestra..."; pero se le escapa el hecho de que esta parodia es obra del propio Calderón, pues no es sino el pasaje del *Pastor Fido* citado en el texto (con la variante "En la firme..." en vez de "En la docta..."). Menciona, además, dos parodias ("pregones") que hizo fray Damián Cornejo, aplaudido poeta burlesco de fines del siglo xvii. (Se puede añadir otra parodia, por Vicente Díaz de Montoya, "Fábula de Apolo y Coronis", Bibl. Pública de Toledo, manuscrito 494, fol. 118.)

³⁴ Hay en Calderón, dice Henríquez Ureña, *Estudios de versificación*, op cit., p. 179, "dos tendencias en conflicto: una, hacia el manejo libre del metro; otra, hacia la regularidad absoluta, en que sólo pueden alternar versos de diez y de doce sílabas"; Calderón "tiene afición desmedida al metro de gaita gallega" (cf., en los ejemplos que he puesto, "no perezosos os tenga el descanso", "pero a millar de millares por ciento", etc.), y en los versos dodecasílabos suele "tratar con gran libertad la cesura del medio, al punto de que es fácil leerlos como de trece sílabas". Sobre los dodecasílabos de Calderón véase también *infra*, pp. 186-188. Otros ejemplos (pasajes más breves): *El pleito matrimonial* (C, 85), *Llamados y escogidos* (C, 460 y 461), *Los encantos de la culpa* (C, 411), *El año santo de Roma* (C, 491), *El cubo de la Almudena* (C,

He aquí ahora un ejemplo de Salazar y Torres. Al final de la loa de *El encanto es la hermosura* (ST, 2:242), los personajes alegóricos celebran el cumpleaños de la Reina, cada uno en una cuarteta:

De ese trono de ardores divinos,
estrellas hermosas, llegad y venid;
y constantes, amantes, brillantes,
con voces de luz a la luz aplaudid...

Las ocho cuartetas calcan fielmente el esquema de "Mari-Zápalos" (incluyendo la asonancia *i*). Pero en otra composición, rotulada "romance endecasílabo" (ST, 1:158), comete Salazar infracciones parecidas a las de Calderón: donde "debiera" poner un verso de 10 sílabas pone uno de 11 ("No es primavera, porque antes las flores") o uno de 12 ("que no es todo aquello que ha sido lo más"), y a veces sus dodecasílabos tienen sólo 11 sílabas. Otros poetas no parecen haber visto el provecho que se podía sacar de las "infracciones", y prefirieron atenerse estrictamente a la medida 10-12-10-12. León Marchante compuso "en tono de Marizápalos" un villancico de Navidad (LM, 2:26) que merece citarse con cierta amplitud:

Introducción: Con los mismos pastores quisieron
venir las pastoras a hacer su festín,
y entre tantas hermosas zagalas
también Mari-Zápalos quiso venir.
Con su estilo vulgar, la zagala,
compuesto de frases de aquí para allí,
por decir cosas dulces del Niño
llegó a verle, llena la boca de anís [...].

562), *Primero y segundo Isaac* (C, 809), *El pintor de su deshonra* (C, 825) y la loa de *Psiquis y Cupido* (C, 342). En *Los misterios de la misa* (C, 306) hay el mismo esquema, pero las rimas son consonantes.

Estríbillo: Pastores, venid,
cantemos la gala del mundo feliz [...].

Coplas: Mari-Zápalos soy, Niño mío,
aquella zagala de Vaciamadrid,
que aquí vengo a mostrarme cristiana
porque allá me llaman Zagala gentil [...];
que yo venga vestida de verde
ha habido quien muerda; mas viéndote a ti,
si esta noche que triunfa la Carne,
no es fuera del caso traer perejil...

León Marchante tiene también una letra a san Antonio de Padua “en el tono de Mari-Zápalos” (LM, 2:346). Y cf. “Venid a ver la fragua...”, *supra*, p. 104.

Sor Juana adopta este esquema para finalidades celebratorias. Así en esta *españolleta*:

Pues la excelsa, sagrada María,
humana y benigna, quiere reducir
todo el sol a una esfera tan corta,
todo mayo a un pequeño pensil...³⁵

(Obsérvese la asonancia *í*.) Así también en el “Sarao de cuatro naciones” (vv. 118-157) con que termina el festejo de *Los empeños de una casa* (“En el día gozoso y festivo / que humana se muestra la hermosa deidad...”) y en un villancico a san Pedro (SJ, núm. 265: “Hoy de Pedro se cantan las glorias / al dulce, al doliente, al métrico son...”). Y este tono celebratorio llega a lo más alto en la traducción del himno *Pange lingua* con que concluye *El divino Narciso*:

³⁵ Un contemporáneo de sor Juana, que utiliza este esquema, lo llama *canario* (SJ, núm. ix): “El *canario* que suena festivo, / pagado y contento de buenos pasajes...”. Al parecer, lo que se llamaba *canario* era sólo el decasílabo así acentuado (anapéstico). En *Tonos*, núm. 123, hay un *canario* cuyo estribillo es *gurumbé, gurumbé, gurumbé*.

¡Canta, lengua, del Cuerpo glorioso
el alto misterio, que por precio digno
del mundo se nos dio, siendo fruto
real, generoso, del vientre más limpio...

El gracejo del "Mari-Zápalos" está aquí totalmente eliminado, como lo está también en esta traducción del grave filósofo Boecio por López de Reta (véase *supra*, p. 141, "Porque mis veloces alas..."):

Quien con sabio discurso investiga
lo más verdadero en cualquier opinión,
y no quiere engañarse con tantas
como ha introducido en el mundo el error...

De entre los demás imitadores de este esquema,³⁶ merece destacar-se el oscuro Francesc Fontanella, que, en tiempos en que los poetas catalanes suelen escribir en castellano, lo emplea (y con asonancia *í*) en un romance escrito en su lengua materna:

Si las flamas dels ulls amorosos
encenen affectes, inflaman sospirs,
son dos sols que ab bellesa adorable
fan dolsa la pena, suau lo patir...³⁷

³⁶ Tafalla, pp. 14-16, "romance" ("Clori hermosa, si de tu belleza / un corto bosquejo quisieres oír...": asonancia *í*; y cf. *infra*, 11-12-11-12); Francisco de Párraga, hacia 1668, "romance endecasílabo" (*apud* Gallardo, *Ensayo*, tomo 3, col. 1091: "De la copia de Filis divina / explicar intento el hermoso matiz..."); anónimo novohispano citado en la nota anterior; Matos, pp. 1223 y sigs.: "Marinículas todos os días / o vejo na sege passar por aqui: / cavalheiro de tão lindas partes / como *verbi gratia* Londres e Paris..." (son nada menos que 43 cuartetas).

³⁷ Citado por Joan Ruiz i Calonja, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, 1954, p. 388, el cual juzga a Fontanella inferior al famoso rector de Vallfogona, Vicens Garcia, "pero en canvi el supera en un cert tò de serenitat, àdhuc en les queixes, que assoleix moments feliços quan s'ajusta amb ritmes musicals *nous en la poesia catalana*". (No cita los antecedentes castellanos.)

En los *Tonos* hay tres composiciones que recuerdan el “Mari-Zápalos”: núms. 7 (“Huyan las sombras del ocio que horrible...”), 11 (“Bendito, y bendita la cándida aurora...”) y 47 (“En la ruda política vuestra...”, ya mencionado). Pero en las tres son excesivas las infracciones.

El esquema del “Mari-Zápalos”, desdeñado por Iriarte, reaparecerá maravillosamente en Bécquer:

Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras...³⁸

*11-5-11-5 + 11-5). Bécquer:

Si al mecer las azules campanillas
de tu balcón,
crees que suspirando pasa el viento
murmurador,
sabe que oculto entre las verdes hojas
suspiro yo...

*11-6-11-6). Iriarte, fábula 66 (“endecasílabos con quebrados de 6 sílabas”):

³⁸ Díaz Mirón sigue el ejemplo de Bécquer, y hasta le copia las dos primeras asonancias (“Ritmos”: “Cuando vienen a mí esos recuerdos, / candentes efluvios de abril y de aurora, / al sentir ese fresco rocío / de gotas de cielo, yo sufro en mi *sombra*...”). También Darío (“Ondas y nubes”: “He aquí que en la noche callada, / sentido en la popa del raudo navío...”). Y José Juan Tablada (“Romanza sin palabras”: “Al conjuro del plectro de oro / los trémolos vibran, las notas estallan...”, pero con infracciones en cuanto al número de sílabas y en cuanto a la disposición estrófica). — El esquema subsiste (o subsistiría hasta no hace mucho) en el folklore religioso de Santander y Salamanca: “Poderoso Jesús nazareno, / de cielos y tierra rey universal, / hoy un alma que os tiene ofendido / pide que sus culpas queráis perdonar...” (citado por Henríquez Ureña, *Estudios...*, *op. cit.*, pp. 224-225).

Hubo un rico en Madrid (y aun dicen que era
 más necio que rico),
 cuya casa magnífica adornaban
 muebles exquisitos...

*11-7-11-7. Bécquer:

Antes que tú me moriré: escondido
 en las entrañas ya
 el hierro llevo con que abrió tu mano
 la ancha herida mortal...

Es uno de los esquemas predilectos de Bécquer: lo emplea en otras ocho de las *Rimas*. Lo emplea también Darío: "Ya viste, corazón, que por incauto / en materia de amor...", y "Un cestillo de blancas azucenas / donde una mano breve...".³⁹

*11-7-11-11. Bécquer:

Cuando volvemos las fugaces horas
 del pasado a evocar,
 temblando brilla en sus pestañas largas
 una lágrima pronta a resbalar...

Hay el mismo esquema en otras dos *Rimas*: "Pasaba arrolladora en su hermosura..." y "Cruza callada, y con sus movimientos...", y en un romance de Díaz Mirón intitulado "Asonancias":

³⁹ No he encontrado este esquema, con ser tan "obvio", tan "natural", en ningún romance de la era barroca. Lo menciona Vicens en una adición al *Arte* de Rengifo (capítulo 51), donde dice que las endechas, o sea los romances heptasilabos, "pueden tener dos endecasílabos en cada copla, y éstos serán, o el segundo y cuarto [7-11-7-11], o el primero y tercer verso [11-7-11-7]"; pero no pone ningún ejemplo: es una *posibilidad*.

Sabedlo, soberanos y vasallos,
 próceres y mendigos:
 Nadie tendrá derecho a lo superfluo
 mientras alguien carezca de lo estricto...

*II-II-7-5. Bécquer de nuevo:

De lo poco de vida que me resta,
 diera con gusto los mejores años
 por saber lo que a otros
 de mí has hablado...

II-II-8-8 + 8-8-II-II. ST, I:15:

—Tus rayos solos, Cintia, en nueva esfera
 afrenta son de la celeste antorcha,
 pues si abrasan como rayos,
 como luces enamoran.
 —Cuanto lo bello acredita,
 tanto lo ingiatio desdora:
 ¿por qué se contradice en un sujeto
 el ser a un tiempo fiera y ser hermosa?...

Son versos cuasi-amebeos cantados por Musas y Piérides. Una
 Musa dice cuatro versos y una Piéride los otros cuatro.

*II-II-II-5. José María Vaca de Guzmán, "A la muerte de don José
 Cadalso" (*Bibl. de Aut. Españoles*, tomo 61, p. 291):

Vuela al ocaso, busca otro hemisferio,
 baje tu llama al piélagosalobre,
 délfico numen, y a tu luz suceda
 pálida noche...

El poema se intitula *oda*; y, en efecto, obedece de cerca las estrictas reglas que en la época neoclásica le impusieron los pedantes a la “oda sáfica” (acentos en 4ª y 8ª, cesura entre la 5ª y la 6ª, y el pentasílabo siempre adónico). Pero es un romance de asonancia continua, cosa que, según creo, nadie había ensayado antes. Así están hechas también dos *Rimas* de Bécquer: “Tú eres el huracán y yo la alta / torre...” y “Hoy la tierra y los cielos me sonríen...”.

11-11-11-7. Este esquema, especie de variante del de la oda sáfica, es el que se llama “estrofa turriana”. Inventada hacia 1580 por Francisco de la Torre, fue muy cultivada en la época neoclásica. El primer poeta que la tomó como cuarteta de romance parece haber sido el cubano Manuel de Zequeira Arango (1760-1846) en su canto “A la piña”:

Del seno de la fértil madre Vesta
en actitud erguida se levanta
la airosa piña, de esplendor vestida,
llena de ricas galas...⁴⁰

Pero Bécquer, por supuesto, no necesitó el ejemplo de Zequeira para hacer otro tanto:

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán...

Nueve de sus *Rimas* están hechas con este esquema, como también nueve las de su otro esquema predilecto, 11-7-11-7.

⁴⁰ Tenido por “el primer canto a la naturaleza de Cuba”, según Luis Monguió, “Un paradigma del neoclasicismo americano”, en el volumen *Conquista y contraconquista*, ed. J. Amor y Vázquez y J. Ortega, México, 1994, p. 402.

II-II-II-II. Don Bernardino de Rebolledo, que residió largo tiempo en tierras septentrionales como embajador de España, incluyó en sus *Ocios* una larga y ceremoniosa “Carta escrita de Copenhauen el año de 1654 a don Francisco de Rebolledo Palafox y Mendoza, marqués de Ariza”; comienza “Señor marqués, ya debo a Madrid canas...”, y termina así (Rebolledo, pp. 594-606):

... Basta, que el empeñar caudal tan corto
 en tan profunda inmensidad recelo;
 perdonad lo prolijo del discurso
 y no extrañéis la novedad del metro.

Esto de “la novedad del metro” se explica seguramente porque don Bernardino, ausente de España, ignoraba que en 1654 eran ya bien conocidos los romances en metro de 11 sílabas. De hecho, habían estado en uso continuo desde 1626 (cf. *supra*, pp. 39-41).

Josep Vicens añadió al *Arte* de Rengifo un nuevo capítulo (el 47) para tratar “De los romances hendecasílabos”. Llama así, genéricamente, a los que mezclan octosílabos y endecasílabos, pudiendo haber uno, dos o tres endecasílabos por cuarteta; después de dar ejemplos de 8-8-8-11 y de 8-11-8-11, añade que a veces son endecasílabos los cuatro versos, y pone como ejemplo un *romance heroico* recién compuesto (1701) en Barcelona a la muerte de Carlos II. Parece, pues, que él considera el *romance heroico* como una de las modalidades del *romance endecasílabo*. En la práctica, eran rótulos intercambiables. Y hubo otros. He aquí un ejemplo: en el *Sacro monte Parnaso de las Musas católicas* (en loor de san Francisco Xavier), publicado por Francisco Ramón González, hay siete romances de esta especie; uno se llama *romance a secas*; otro, *romance de arte mayor*; hay dos rotulados *romance heroico* (uno de ellos en valenciano: *romans heroich* de Antón de Paguera), y tres rotulados *romance endecasílabo*. Los cuatro rótulos se habían usado y seguirían usándose,

pero los más frecuentes son los dos últimos, que a veces son ambiguos. Hay, en efecto, poetas que llaman *romance heroico* un romance octosílabo pero de tono elevado: *heroico*, en este caso, se contrapone a *lírico* (cf. *supra*, p. 40, final de la nota 38). Y también *romance endecasílabo* es equívoco: en el propio *Sacro monte Parnaso* se aplica una vez (p. 88) a un romance decasílabo, y dos veces (pp. 213 y 219) a romances de cuartetas de 8-8-8-11. Esto segundo es bastante frecuente.⁴¹ Lo raro es que sor Juana haya llamado *romances endecasílabos* a dos hechos en cuartetas de 7-7-7-11.⁴² Y hubo algunas otras variantes, como *romance heroico de arte mayor* y *romance en endecasílabo*, pero lo que acabó por predominar fue *romance endecasílabo*. Varios poetas neoclásicos prefirieron llamar simplemente *Endecasílabos* estos romances, designación adrede ambigua, pues hacía pensar en algo más prestigioso que el romance: los *endecasillabi* italianos de inspiración clásica y hechos en *verso sciolto*.⁴³ En 1759 doña Francisca Osorio, pensando quizá en la "octava *real*" y en la "endecha *real*" (cuyas cuartetas terminan en un endecasílabo), inventó un rótulo que no habría tenido ambigüedades: *romance real*. (Pero éste nadie más lo usó.)

Durante su larga existencia, los romances endecasílabos se han empleado casi siempre en poemas de cierto empaque, compuestos en ocasiones luctuosas, festivas, celebratorias, ceremoniales, etc. Por eso son muy frecuentes en certámenes y academias. He aquí, en orden cronológico, una muestra:

⁴¹ Hay *romances endecasílabos* en cuartetas de 8-8-8-11 en la *Academia en loor de la "religiosa acción"* de Carlos II, 1685, fol. 13, y todavía en Ángel Peregrino, *La mejor guirnalda de Apolo*, Madrid, 1749, p. 170.

⁴² Su editor, Méndez Plancarte, la corrige y pone "endechas reales". — Curiosamente, también N. F. de Moratín dice *romance endecasílabo* en vez de "endechas reales" (*El poeta*, Madrid, 1764, p. 57).

⁴³ En el tomo 61 de la *Bibl. de Aut. Españoles* hay un *Endecasílabo* de Eugenio Gerardo Lobo (p. 3), unos *Endecasílabos* del mismo (p. 33) y varios *Endecasílabos* de Vicente García de la Huerta (pp. 219-230).

- 1652: *Sacro plantel de varias y diversas flores*, de Francisco Ballester (Valencia), pp. 191 y 444;
- 1654: *Pompa festiva...* en elogio de un gran rejoneador (Valladolid), romance de "Fenicio";
- 1662: *Espejo poético...* en elogio de las hazañas del duque de Alburquerque (Granada);
- 1666: *Pyra real* de Felipe IV (Salamanca);
- 1670 Salazar y Torres, "A las bodas del duque de Veragua" (ST, 1:38);
- 1672: *Academia con que el... marqués de Xamaica celebró...* el cumpleaños de la Reina (Cádiz);
- 1673: *Academia a los felices años...* de la Reina (Cádiz);
- 1678: *Academia que se celebró en la Real Aduana* (Madrid), pp. 76 y 86;
- 1680: *Romance heroico* en celebración de las bodas de Carlos II (Nápoles);
- 1681: Carlos Alberto de Cepeda, "A la muerte de Calderón de la Barca", *apud* Gallardo, *Ensayo*, tomo 2, col. 374;
- 1681: Juan de Ovando Santarén, *Dignísimo panegírico que canta Apolo* en honor del duque de Medinaceli (Málaga);
- 1684: *Academia que se celebró en Badajoz...* (Madrid);
- 1685: *Académico obsequio* en las bodas de don Pedro Verdugo de Albornoz (Granada);
- 1685: *Academia a que dio assumpto la religiosa y cathólica acción de Carlos II* (Madrid); hay varios romances endecasílabos;
- 1691: *Poética celebridad...* en el cumpleaños de Carlos II (Valencia);
- 1692: *Justa literaria* en la canonización de san Juan de Dios, publicada por Antonio de Sarabia (Madrid); hay ocho romances endecasílabos;
- 1700: *Fama y Obras pósthumas* de sor Juana (Madrid); romances de José de Cañizares, de Lorenzo González de la Sancha y de Manuel García de Bustamante (que firma con el anagrama Marcial Benetasua Gutman);

- 1707: *Descripción de las fiestas de cañas y toros* en honor del Almirante de Castilla (Sevilla); es un solo y largo romance endecasílabo;
- 1712: *Católico triumpho* de Felipe V, por José Luis de Velasco Arellano (México), *apud* PN, 3:169;
- 1730: *Aclamación afectuosa* al Príncipe de Asturias por el toro que mató en un bosque, cerca de Sevilla, por Pedro José Bermúdez de la Torre (Lima);
- 1732: *Romance en endecasílabo, donde se describe...* cierta corrida de toros (Cádiz).

Pero es preciso ofrecer unas pocas muestras de romances endecasílabos, comenzando con sor Juana.⁴⁴ He aquí uno dirigido al virrey marqués de la Laguna ("letra" para una danza palaciega llamada *turdión*, SJ, núm. 65):

A las excelsas, soberanas plantas
del soberano, esclarecido Cerda,
lleguen nuestros afectos reverentes,
si es que tan altos los afectos vuelan...

A lo largo de 52 versos acude sor Juana a toda clase de recursos para mantener, sin *diminuendo* alguno, el *forte* de la pieza, su volumen

⁴⁴ El artículo de Tomás Navarro, "Los versos de sor Juana", en la revista *Romance Philology*, 7 (1953), es una entusiasta reseña de los dos primeros tomos de la edición de Méndez Plancarte, donde, según dice (p. 45), ha encontrado "dos de las primeras muestras conocidas de romance endecasílabo o heroico". Posteriormente, en su *Métrica* (p. 241), dice con mayor cautela: "A la segunda mitad del siglo XVII corresponden las primeras manifestaciones del romance endecasílabo: se encuentra en una composición de Fernando Valenzuela y en varias poesías de sor Juana Inés de la Cruz", opinión que en nada difiere de la de Luzán (cf. *supra*, p. 40, nota 38). Por su parte, Rudolph Baehr (*Manual de versificación*, p. 223) dice que la composición de Fernando Valenzuela en la canonización de san Juan de Dios "representa un temprano testimonio, quizá el más antiguo, del romance heroico". — ¡Y san Juan de Dios fue canonizado en 1690!

sonoro.⁴⁵ Otro ejemplo de sor Juana: versos puestos en boca de la virreina para que ésta felicite a su marido (SJ, núm. 65):

Amante,	caro,	dulce esposo mío,
festivo y	pronto	tus felices años
alegre	canta	sólo mi cariño,
dichoso	porque	puede celebrarlos.
Ofrendas	finas	a tu obsequio sean,
amantes	señas	de fino holocausto,
al pecho,	rica,	mi corazón, joya;
al cuello,	dulces	cadenas, mis brazos...

Esta composición, llamada *Laberinto endecasílabo*,⁴⁶ es, como dice Tomás Navarro (*Métrica*, p. 285), un “alarde de destreza técnica”: puede leerse como romance endecasílabo (“Amante, caro, dulce esposo mío...”), como romance octosílabo (“Caro, dulce esposo mío”) y como romancillo (“Dulce esposo mío...”). El juego parece fácil al principio: “amante” y “caro” pueden suprimirse (con “dulce” es suficiente). Pero en los versos 7 y 8 se complica bastante. Si se lee solamente “mi corazón, joya; / cadenas, mis brazos”, se entiende, sí, pero de manera penumbrosa; para que haya luz plena

⁴⁵ Cf. también “A los años alegres y festivos / del soberano, el invencible Carlos... (*Loa al Rey*-IV, vv. 1-20); “Al invencible Cerda esclarecido...” (“sarao” final de *Los empeños de una casa*, vv. 234-269); “A las excelsas imperiales plantas / de la triunfante, poderosa Reina...” (SJ, núm. 272). Lo mismo en otros dos villancicos, núms. 308 y 315.

⁴⁶ Los *laberintos* poéticos abundan en la era ultrabarroca. Su común denominador es el papel que en ellos desempeña la disposición tipográfica. En el de sor Juana este papel es muy simple, pero hay laberintos en que el acomodo de las palabras, el empleo de las letras de distintos tamaños, etc., son esenciales. Los laberintos no son recitables, ni mucho menos cantables. Se hacen para deleite de los ojos. ¡Buen quehacer para los “componedores” o cajistas de la imprenta! La *Metamétrica* de Caramuel (1663) se inicia con una veintena de estos artificios, sumamente complicados, impresos con notable maestría. (Hay reproducción moderna de los laberintos solos, por Víctor Infantes, Madrid, 1981.)

hay que tener en cuenta los versos enteros, donde dice la virreina: 'Te tengo dos regalos: para tu pecho una rica joya, que es mi corazón; para tu cuello unas dulces cadenas, que son mis brazos'. Eso es destreza técnica.⁴⁷ Lo que no sabía Tomás Navarro es que el laberinto endecasílabo de sor Juana es imitación del que había compuesto Salazar y Torres en 1664 para celebrar el tercer cumpleaños de Carlos II: "Aurora, – bello – nuncio de las luces..." (ST, 2:3-4). Al igual que en el romance "Lámina sirva el cielo al retrato...", sor Juana se inspira en el poeta predilecto de la virreina.⁴⁸

Es natural que José Pérez de Montoro, a quien la condesa de Paredes pidió una "presentación" de las obras de sor Juana, haya elegido como vehículo el romance heroico. Es lo primero que se ofrece a los ojos de quien abre la *Inundación castálida* (1689):

¡Cítaras europeas! Las doradas
cuerdas templad, y el delicado pulso
pruebe a ver si acompaña un nuevo asombro,
que es numérica voz del Nuevo Mundo...:

⁴⁷ Por esta razón lo incluye Màrius Serra en su *Verbalia*, recopilación de rarezas y juegos de ingenio (Barcelona, 2000, pp. 303-304). También hay gran destreza técnica en los "laberintos" de Pedro de Orozco y Francisco de Arguillur (*supra*, pp. 46-47): no se leen de tres maneras, sino sólo de dos, pero éstas equivalen a dos poemitas enteros.

⁴⁸ En el mencionado *Sacro monte Parnaso* (1687) hay un romance-laberinto de fray Cristóbal Bas: "Ardiendo – vivo – de Xavier el fuego...", intitulado "Poesía que comprende tres". — El juego acabó por trivializarse. Un librito impreso en México en 1727 contiene, según Méndez Plancarte (SJ, nota al núm. 63), cuatro romances endecasílabos de otros tantos vates zacatecanos, "donde los 24 versos de cada cual forman tres columnas de acrósticos, según que se leen como de 11, como de 8, o como de 6 sílabas". El librito, *Estatua de la Paz antiguamente colocada en el monte Palatino...*, se compuso con motivo de las nupcias del infante Luis con una prima suya, francesa, las cuales se ven como augurio de alianza perpetua entre Francia y España. (Las nupcias se celebraron en 1722; en 1724 Felipe V abdicó en su hijo la corona, pero en ese mismo año murió Luis I, a los 17 de su edad. Naturalmente, todo esto se sabía en Zacatecas en 1727, pero los poetas, por lo visto, decidieron de todos modos dar a la imprenta, *ad perpetuam rei memoriam*, un homenaje poético tan exquisitamente elaborado.)

y así sigue hasta el final. El énfasis de las ponderaciones —‘hasta ahora nos había mandado la América flotas de oro y plata; no sospechábamos que un día nos mandaría este tesoro poético, infinitamente más precioso’— es señal de un auténtico entusiasmo.

Aún más entusiasta elogiador de sor Juana es el bogotano Álvarez de Velasco, que, entre otros poemas, le dedica (pp. 543-545) un “romance endecasílabo de esdrújulos”:

Limosna para un poeta pobre, huérfano
de toda Musa, que con vena lánguida
a ti, oh Nísida, viene, roto y mísero,
a hallar socorro en tu piedad magnánima.

No vengo, no, a adquirir plata a tu México,
que aquézas son riquezas muy mecánicas:
sólo busco los cabos de las rítmicas
plumas, que barren tus donadas fámulas...

El poeta se conforma con los “cabos”, o sea las limaduras de pluma que caen al suelo cuando sor Juana la corta (y que las criadas del convento, desaprensivas, echan a la basura). *Nísida* es variante lujosa de *Nise*, anagrama de *Inés*. (En el verso 1 hay que darle a *poeta* sólo dos sílabas.)⁴⁹ Lo que tiene de peculiar este romance es su tono, exaltado, sí, pero juguetón. Más característico del tono del romance heroico en la época ultrabarroca es éste de Francisco Antonio de Bances Candamo “A la muerte de don Manuel Diego López de Zúñiga, que sucedió a 16 de Julio, de un mosquetazo que recibió en un asalto de Buda, capital de Ungría, año de 1686”:

⁴⁹ Álvarez de Velasco escribió “a honra y gloria de la Beatísima Trinidad y de la Inmaculada Virgen María” otro romance “endecasílabo” (no *decámetro*), solemne y sin esdrújulos (pp. 219-221). — J. M. Pemán y M. Herrero, *Suma poética: Amplia colección de la poesía religiosa española*, Madrid, 1944, p. 368, publican un romance endecasílabo esdrújulo, “A la Fe preguntó un villano rústico, / criado en el aldea en trato bárbaro...”, como de fray Luis de León, atribución completamente improbable.

¿Qué monstruo alado con siniestro vuelo
 el viento inunda perezoso y grave,
 tejiéndole las alas vagarosas
 nocturnas plumas de funestas aves? [...]
 ¿Es la Fama? – Sí...⁵⁰

Los versos que acabo de citar le sirven al P. Alegre, buen representante de los ideales estéticos de hacia 1770-1780, como ejemplo de *romance heroico*, metro que él presenta con toda naturalidad como una de las adquisiciones permanentes de la poesía española.⁵¹

En la España ilustrada de Carlos III (1759-1788) ocurrieron simultáneamente dos fenómenos: la restauración de los estudios humanísticos y la consagración del romance endecasílabo como metro "clásico". Casimiro Gómez Ortega compuso un poema latino correctísimo en loor del monarca, y después lo tradujo él mismo en romance heroico.⁵² Iriarte se sirve de este metro para su poema "La Paz y la Guerra", para su "unipersonal" o "melólogo" *Guzmán el Bueno* y para sus fábulas 33 y 35.⁵³

⁵⁰ Las *Obras* de Bances Candamo se publicaron póstumamente en 1720. En ellas hay otros dos romances heroicos. (Edición moderna, por Fernando Gutiérrez, Barcelona, 1959.)

⁵¹ F. J. Alegre, *Opúsculos inéditos*, p. 66. Su traducción de Boileau, ilustrada con notas abundantísimas, constituye una verdadera *Poética española* (aunque no metódica, ni completa). En la epístola dedicatoria dice: "De propósito no he hecho mención de Luzán ni de Rengifo; ni uno ni otro para mí merece nombre entre los buenos autores". (Cf. también *supra*, p. 84 y nota 33.)

⁵² El *Tentamen poeticum* de Gómez Ortega se imprimió sin traducción en Nápoles, 1759, y con la traducción en Madrid, 1769.

⁵³ A diferencia de "La Paz y la Guerra" y de *Guzmán el Bueno*, poemas "nobles", las dos fábulas son sátiras en lenguaje casero: "Para pasar el tiempo congregada / una tertulia de animales varios...", y "Si se acuerda el lector de la tertulia / en que a presencia de animales varios...". Para hablar de una tertulia de sabihondos, nada mejor que el *romance heroico*, producto característico de las "academias". Si el tema es satírico (las miserias del mundillo literario), también lo es aquí el metro.

En 1779, finalmente, la Real Academia Española convocó a un concurso de cantos épicos sobre la conquista de Granada, y el metro que pidió fue el romance heroico. El premio le tocó a José María Vaca de Guzmán por su *Granada rendida*, y el accésit a un mozalbete, Leandro Fernández de Moratín, por *La toma de Granada*. Luzán, a la vez que reconocía que el romance heroico trajo “un beneficio considerable a nuestra poesía”, aconsejaba no usarlo en composiciones largas, “para no incidir en el fastidio de la monotonía” (cf. *supra*, p. 40, nota 38). Pero en 1779 los académicos de Madrid, ignorantes de este *caveat* (no impreso hasta 1789), lo pidieron justamente para composiciones largas, de grandes vuelos. Es verdad que ya existía un antecedente: el poema *Guerras de Ungría*, que Pérez de Montoro dejó inconcluso al morir, cuando llevaba escritos 376 versos (PM, 1:43-55). El furor estalló en los últimos decenios del siglo XVIII, y se mantuvo hasta bien entrado el XIX. Las traducciones de poetas latinos, que se habían hecho en octavas o en tercetos, ahora se hacían en romance heroico.⁵⁴ El siglo XIX abunda en poemas, largos y no largos, a cuya mediocridad y aun ramplonería sirve de fiel compañero el romance endecasílabo.⁵⁵ Y ese trasfondo grisáceo hace resaltar mejor la originalidad de un Bécquer y de un Darío. Nada más opuesto al espíritu de Bécquer que la retórica oquedad de la poesía al uso en sus tiempos.

⁵⁴ Ya Eugenio Gerardo Lobo había traducido en romance heroico la *heroida VII* de Ovidio (Dido); después, García de la Huerta tradujo así la *heroida XII* (Medea). Juan Ignacio González del Castillo la *heroida X* (Ariadna), y el mexicano Anastasio de Ochoa, en 1824, todas las *Heroidas*. A comienzos del siglo XIX hubo varias ediciones de una *Colección de varias heroidas* (de autores franceses como Colardeau, Dorat y Chamfort), traducidas por “M. A. de C.” en romances endecasílabos. Hay que mencionar a otro mexicano, José Rafael Larrañaga, que en 1787 tradujo en este metro las obras completas de Virgilio.

⁵⁵ Pablo Mora, “La crítica literaria en México, 1826-1860”, en *La República de las letras* (obra colectiva), México, 2005, t. 1, p. 363, dice que José María Heredia, en 1829, “censura la utilización del romance endecasílabo como una forma anticuada”.

Ocho de sus *Rimas* son romances endecasílabos, pero él maneja este metro con las yemas de los dedos. La más larga (“Cuando me lo contaron sentí el frío...”) tiene sólo tres cuartetas; otras sólo dos (a veces con el verso final acortado), y otras sólo una (“No me admiró tu olvido...”, “Los suspiros son aire...”). Por su parte, el exuberante Rubén Darío hizo buen número de romances endecasílabos, quitándoles, por supuesto, todo tufillo “académico”. Elijo este ejemplo:

¡Atención, atención! ¡Se abre una fábrica
de buenos sentimientos! ¡Atención!
¡Acudid, acudid! ¡La ciencia hipnótica
le ha tocado las barbas al buen Dios! [...]
Pueden hacerse los bandidos ángeles,
como se hacen tortillas con jamón;
y se dan pasaportes baratísimos
para ir al reino celestial —*by God!*...

En 1918, dos años después de la muerte de Darío, el adolescente Pablo Neruda utilizó de manera muy distinta el viejo metro (evocación de la madre, muerta a pocos días de haber nacido él):

Cuando nació mi madre se moría
con una santidad de ánima en pena.
Era su cuerpo transparente. Ella tenía
bajo la carne un luminar de estrellas.
Ella murió y nació. Por eso llevo
un invisible río entre las venas,
un invencible canto de crepúsculo
que me enciende la risa y que me hiela...

(Juan Ramón Jiménez, en cambio, no parece haber hecho un solo romance endecasílabo.)

11-12-11-12. Tafalla, p. 71 (romance "A una dama"):

Dueño tirano, si pueden tus iras
templarse al gemido de un pecho infeliz,
cuando piadosa escucharme no puedas,
atenta a mis ansias me puedes oír...

(Tal es el esquema dominante, pero hay infracciones.)

12-6-12-6. Calderón, *El verdadero dios Pan* (C, 1256):

En parabién de que triunfe dichosa
la Naturaleza,
que es alma del mundo, estrella del cielo
y deidad de la tierra;
en parabién de que triunfe dichosa,
pues sólo por ella
la fiera se huye, el rebaño se cobra
y el mundo se alegra...

Este mismo esquema se ve en *El viático cordero* (C, 1172) y en *El tesoro escondido* (C, 1674), pero siempre con "infracciones" en los dodecasílabos.

12-8-8-12. VS, 461:

Ya el Sol, mortales, venció de su ocaso
la sombra, el error, la tumba
que sellaba en triste noche
día que albores risueños desputna...

(De nuevo: el número "12" no significa 'dodecasílabo', sino 'verso de arte mayor'.)

12-8-12-8 + 5-5-5-5 + 5-5-5-5. VS, 793:

Antorcha, Lucero, Cometa, Diamante,
 clara, noble, errante, dócil,
 que argentas, que esmaltas, que ilustras, que alumbras
 mares, montes, climas, orbes,
 Antorcha clara,
 Lucero noble,
 Cometa errante,
 Diamante dócil,
 que argentas mares,
 que esmaltas montes,
 que ilustras climas,
 que alumbras orbes...

(El romance consta de cuatro bloques como el copiado.)

12-12-12-12. Calderón, *El año santo en Madrid* (C, 548):

¡Oh tú, militante ciudad, cuya planta
 de siete montañas las cumbres pisó,
 por que hasta en domar otras tantas cervices
 aun más te asemejes ser Corte de Dios!...

Mi voz te saluda, y si acaso esta seña
 no basta, es por quien te saluda mi voz,
 por un alto monte que el dorado Tajo
 el pie que le baña con sombras pagó...⁵⁶

Es un pasaje bastante largo (76 versos), con pocas infracciones (la más frecuente es el decasílabo que pone en algunos versos penúlti-

⁵⁶ En estos dos versos recuerda Calderón el viejo romance de 1623 que ya vimos (*supra*, pp. 41-42): "Por un alto monte que al Tajo / el pie que le baña con sombras pagó...".

mos de copla). También son predominantemente dodecasílabos un pasaje aún más largo (124 versos) de *La lepra de Constantino* (C, 1807): "...¿Qué súbito, oh cielos, mortal accidente / es éste (¡ay de mí!) que al alma le dio...?", y otro más breve (28 versos) de *Psiquis y Cupido* (C, 378): "Huyan las sombras del odio, que horrible / en estas montañas buscó su peligro..." (= *Tonos*, núm. 7). Pero son casos excepcionales. Por lo común, el dodecasílabo calderoniano —versión *sui generis* del "verso de arte mayor" de Juan de Mena— es intercambiable con el endecasílabo y aun con el decasílabo, como se ha visto *supra*, pp. 165-168. (La cuarteta "No menos ahora en nosotros se vea..." que está entre los ejemplos del esquema 10-12-10-12, es totalmente dodecasílabo.)

En todo caso, es muy digno de notar el hecho de que los romances plenamente dodecasílabos no fueron practicados por los sucesores de Calderón.⁵⁷ Lo que sí es propio del barroco tardío es el cultivo sistemático de *una* de las formas posibles del verso de arte mayor. Si en "Al muy prepotente don Juan el segundo" suprimimos el *Al* inicial, no hay cambio de metro. El verso "Muy prepotente don Juan el segundo" es materialmente endecasílabo, pero no tiene nada que ver con el endecasílabo a la italiana ("El agua baña el prado con sonido"). Ese endecasílabo de arte mayor o "de

⁵⁷ Iriarte emplea el dodecasílabo en las fábulas 25 y 39 ("De frase extranjera el mal pegadizo..."), que no son romances, sino cuartetas ABAB y octavas *à la* Juan de Mena. No volverá a haber romances dodecasílabos hasta los románticos (Zorrilla: "Yo tengo en mi guzla de son berberisco...") y los modernistas (Darío: "El mar, como un vasto cristal azogado..."). — Muy distinto de este dodecasílabo de 6 + 6 sílabas es el de 7 + 5, equivalente a un par de versos de seguidilla. Es el metro de "Álbum de un loco" de Zorrilla y de varias composiciones de Salvador Rueda. Quien lo empleó para un romance fue Rubén Darío ("Ondas y nubes", 3ª sección): "Pasó la noche; vino la luz del día; / sonreía en Oriente tímida el alba..."; y en estos versos largos hizo su "Elogio de la seguidilla" ("Verso mágico y rico que el alma expresas..."). También González Martínez emplea este dodecasílabo ("En vano desde el fondo de mi tortura..."). José Santos Chocano, que escribió varios romances en dodecasílabos de 6 + 6, hizo otro en versos de 5 + 7 (no 7 + 5): "Guerrero fuiste con que Yupanqui un día..." ("Momia incaica").

gaita gallega”, como el de “Tanto bailé con el ama del cura”, el de “Éste es el juego de Juan Pirulero”, el de “Libre la frente que el casco rehúsa”, aparece por primera vez como metro autónomo en un villancico de Navidad de León Marchante (LM, 2:144):

Ay, meu Niño, si estáis pobreciño,
 indo a Castela vos tornaréis rico,
 que con a gaita e a graza tan bela,
 engaitaremo a toda Castela...

Por que sepáis, belo Niño, que os quero,
 catro sardiñas que traigo os concedo;
 tomadlas, pois, y sírvaos de ofrenda,
 que sólo a vos, por miña vida, os dera...

El estribillo dice: “¡Ay, cómo sona a *gaita gallega!* ¡Cómo regala a meu Niño la orella!...”. El rótulo de las cōplas es “Romance recitativo”, pero obviamente no se trata de un romance, sino de pareados de versos de gaita gallega con rima asonante. En cambio, el villancico de Pedro Muñoz de Castro a la Asunción (PN, 3:203):

...Suba al empíreo la Madre del Verbo,
 suba a los cielos gloriosa, que allá
 —repostera del mundo— os previene
 en su celeste palacio lugar...

y el de fray Juan de la Anunciación “A la profesión de dos religiosas” (PN, 3:219):

En el estrado de rosas fragante
 del más ameno de Clara jardín,
 hoy se entretejen dos tiernos pimpollos
 que hacen sus brillos más claros lucir...

sí son romances hechos y derechos. Sus autores, novohispanos ambos, florecieron en el primer tercio del siglo XVIII. Y con esto termina la historia de los romances de 12-12-12-12.

¹⁴⁻¹⁴⁻¹⁴⁻¹⁴. Un romance de Zorrilla ("Colón", asonancia *i*) y otro de Díaz Mirón ("Rimas", asonancia *ó*),⁵⁸ parecen ser los únicos que se compusieron en alejandrinos con anterioridad al suntuoso poema de Rubén Darío, "Del campo":

...Rigiendo su cuadriga de mágicas libélulas,
de sueños millonarios, pasa el travieso Puck;
y, espléndida *sportswoman*, en su celeste carro,
la emperatriz Titania seguida de Oberón...

Darío tiene otros dos breves romances en alejandrinos, tipográficamente disfrazados de sonetos: "El minué" ("De raso azul vestidas están las bellas damas...") y "Amado Nervo" ("Amado es la palabra en que amar se concreta..."). También es romance el poema de Antonio Machado "A la muerte de Rubén Darío":

...Pongamos, españoles, en un severo mármol
su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más:
"Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo;
nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan".

Enrique González Martínez escribió varios, por ejemplo "Nubes" ("Sobre el azul cobalto vaga, pausado y dócil...") y "Un verde milagroso", cuyos versos impares riman siempre en *-aje* ("Un verde milagroso fluía del ramaje / y lo impregnaba todo como si fuera

⁵⁸ Díaz Mirón lo publicó primero en versos largos ("El día con su manto de vívidos colores / inspira cosas dulces: la risa y la ilusión..."), pero después convirtió las tres cuartetas de alejandrinos en tres "octetas" de heptasílabos.

olor...”).⁵⁹ Por su parte, Juan Ramón Jiménez tiene hasta cuarenta romances alejandrinos en la *Segunda antología poética* (1922), por ejemplo:

En la tarde de lluvia, primaveral y sola,
que ponía las rosas pesadas con sus perlas,
entre la risa familiar, en la terraza,
te burlabas de mí, fantástica y perversa...⁶⁰

⁵⁹ También hay rima consonante en los versos impares de dos romances que combinan el alejandrino y el eneasilabo: “La lira está cantando fuera...” (cuartetas 9-9-14-14) y “Señor, yo soy apenas una roca desnuda...” (cuartetas 14-9-14-9).

⁶⁰ Vale la pena observar que Juan Ramón prefiere la asonancia llana. Díaz Mirón, Darío, Machado y González Martínez adoptan las terminaciones agudas, tan típicas de Zorrilla. También Juan Ramón combina alejandrinos y eneasilabos (cuartetas 14-9-14-9) en dos romances: *Segunda antología*, núms. 163 y 171. En los núms. 189 y 190 todos los alejandrinos, impares y pares, son asonantes. Los núms. 206 y 286 están hechos en disticos, cada uno con su asonancia.

VERSOS ESDRÚJULOS

I

La historia del verso esdrújulo español¹ está indisolublemente trabada con el nombre de Bartolomé Cairasco de Figueroa (1540-1610), el cual cedió —se dio, mejor dicho— de tal manera a la manía esdrújulista, que bien podría ocupar un lugarcito en el libro de “Philomneste Junior” (Gustave Brunet), *Les fous littéraires*. Cuando en 1602 publicó la Primera parte de su *Templo militante*,² vastísima serie de poesías religiosas, algunas de ellas escritas totalmente en esdrújulos, hacía ya muchos años que venía componiendo poesías y comedias en esta clase de versos. La fecha más antigua que he encontrado es 1576, cuando escribió Cairasco una *Comedia representada al obispo de Canarias don Cristóval Vela en la iglesia catedral del Real de las Palmas el día que tomó posesión de la mitra*. Comienza así (habla el Linaje):

¹ El artículo de John T. Reid, “Notes on the history of the *verso esdrújulo*”, *HR*, 7 (1939), pp. 277-294, tiene el mérito de abarcar (aunque de manera forzosamente esquemática y compendiada) toda la historia del verso esdrújulo en lengua española, desde el siglo XVI hasta el XX. En el mismo año publicó Dorothy Clotelle Clarke su artículo “*Agudos and esdrújulos in Italianate verse in the Golden Age*”, *PMLA*, 54 (1939), pp. 678-684, complementado luego con “El verso esdrújulo antes del Siglo de Oro”, *RFH*, 3 (1941), pp. 372-374. Después, Emilio Carilla publicó una nota sobre “El verso esdrújulo en América”, *Fil*, 1 (1949), pp. 165-180. El pionero de estos estudios fue Elías Zerolo, “Cairasco de Figueroa y el empleo del verso esdrújulo en el siglo XVI”, en su *Legajo de varios*, París, 1897, pp. 1-104. (No ha estado a mi alcance.)

² El *Templo militante* es un “Año cristiano” en verso. Nunca lo he hojeado, pero, según parece, cada tomo (o “parte”) cubre un trimestre. A juzgar por los datos de Palau, *Manual del librero*, el tomo 4 (octubre-diciembre) se publicó póstumamente. Varios de los poemas esdrújulos del *Templo militante* pueden verse en la selección de *BAE*, t. 42, pp. 453, 457, 464, 472, 474, 496 y 498.

Los hechos más heroicos y magníficos
 de emperadores, reyes y altos príncipes
 que tienen fama en este mundo vário,
 ¿de quién tuvieron su principio y término?,
 ¿de quién sino de mí, que soy el ínclito
 Linaje que al cobarde doy estímulo,
 y al animoso pecho aumento el ánimo?...

Clara señal de que esta hazaña le fue muy aplaudida es el hecho de que Cairasco la haya repetido, en igual ocasión, seis años después: *Comedia del recebimiento que se le hizo a... don Fernando de Rueda, obispo de Canaria* (8 de mayo de 1582):

...Éste es el bosque umbrífero
 que de Doramas tiene el nombre célebre,
 y aquéstos son los árboles
 que frisan ya con los del monte Líbano,
 y las palmas altísimas
 mucho más que de Egipto las Pirámides...³

Según parece, hacia el final de su vida quiso Cairasco reunir todas sus composiciones esdrújulas en un volumen intitulado precisamente *La Esdrújulea*. Para ese volumen escribió un prólogo "Al lector" en el cual reconoce, aunque de manera velada, que los esdrújulos entraron en la poesía española por imitación de los *sdruciolí* italianos, particu-

³ La noticia de la primera de estas comedias está en Gallardo, *Ensayo*, t. 1, col. 666. Gallardo la pone en la sección de "Anónimos", y dice: "Toda la escena primera está en esdrújulos, y acaso serán éstos *los primeros* que se conocen en la rímica española". Es raro que, siendo tan conocedor, no se haya acordado de Cairasco. La segunda comedia puede verse en el *Cancionero de poesías varias (manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid)*, ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, pp. 70-71 (los versos esdrújulos son 54). Sobre el bosque de Doramas véase *infra*, nota II.

larmente los que se leen en varias églogas de la *Arcadia* de Sannazaro. Dice así:

Este género de versos, que en Italia llaman *sdrucçiolos* y en España *sdrúgulos*, usan los italianos en sus boscharecias [*boscherecce*] o bucólicos, y los latinos en los himnos que canta la Iglesia. Unos son medios, como *prudencia* y *vigilancia*, y otros enteros, como *propósito* y *plática*. Unas canciones se hacen de solos los medios, y otras de solos los enteros, y muchas de una y otras [*sic*]. Todas ellas tienen su gravedad y énfasis, cuyo cuidado merece mucha estimación. No he visto esta composición de versos en la lengua castellana, con consonancias, hasta que salieron a luz algunas canciones mías... Verdad es que por no ser tan abundante destos vocablos [la lengua castellana] como la toscana y [la] latina, se compone esta rima dificultosamente.

En el adverbio *dificultosamente* se descubre muy bien la *causa* de la torrencial producción de versos esdrújulos que ocurre en la España de los últimos decenios del siglo XVI. Boscán, el primero que trasladó los metros italianos a la poesía española (pues los sonetos “al itálico modo” de Santillana no son sino tentaleos), viendo con enorme alegría lo que con esos nuevos metros hizo su amigo Garcilaso, imaginó un futuro radioso: “Si los tiempos con sus desasosiegos no lo estorban, podrá ser que antes de mucho se duelan los italianos de ver lo bueno de su poesía transferido en España”. Y en seguida, como recapacitando, añadió cautelosamente: “Pero esto aún está lejos, y no es bien que nos fundemos en estas esperanzas hasta verlas más cerca”. Estas palabras tuvieron poca resonancia. Abundan en el último tercio del siglo XVI las expresiones de algo que podría llamarse mezcla de complejo de inferioridad frente a la excelencia de la poesía italiana, y de fuerte espíritu de emulación (mezcla muy visible en lo que dicen poetas como Lomas Cantoral y Herrera). Un caso particular es el de los versos esdrújulos. Los *sdrucçioli* rimados de Luca Pulci no parecen haber sido conocidos en España, pero los de Sannazaro, su continuador, sí que lo fueron, y

mucho. Y ahora Cairasco, haciéndose portavoz de los poetas españoles, les dice a los italianos: "Vosotros tenéis en vuestra lengua infinidad de esdrújulos, y nosotros tenemos pocos. Nuestra tarea ha sido más *difícil* que la vuestra. Por lo tanto, mayor es nuestro mérito".

La escasez de esdrújulos se debe, naturalmente, a la diversidad de caminos que tomó el romanceamiento del latín en Italia y en España. Nebrija, testigo de la situación de nuestra lengua a fines del siglo xv, ve los esdrújulos como una auténtica anomalía: "En tanto grado rehúsa nuestra lengua el acento en [la antepenúltima sílaba], que muchas veces nuestros poetas, pasando las palabras griegas e latinas al castellano, mudan el acento [de la antepenúltima a la penúltima]", y así Juan de Mena acentuó *Penélope*, *Liriópe* y *maquina* y no *Penélope*, *Lirioppe* y *máquina*. (Este desplazamiento no es raro en los contemporáneos de Mena: *espíritu*, *público*, etc.; Santillana, por ejemplo, acentúa *Antigóna*, *Hecúba* y *satiros*.)

El testimonio de Nebrija puede matizarse un poco. En primer lugar, también dice Mena "nueva *Penélope* aquésta por suerte", y no son pocos los cultismos esdrújulos que injerta en la lengua: *inclito*, *beligero*, *penatífero*, etc., y bien que les saca partido; los pone a veces al final del primer hemistiquio ("¡Oh más que *seráfica* clara visión!"), a veces al comienzo del segundo ("...*nítido* muro", "...*disono* canto"), para mejor aprovechar sus efectos sonoros. En segundo lugar, puede asimismo mudar el acento de la antepenúltima sílaba a la última: dice *Euterpé* y *Melpomené*, y convierte a *Pentápolis* en *Pentapolín* (palabra que regocijaba a Cervantes: uno de los paladines que ve don Quijote en el ejército de borregos es "el rey de los garamantes, Pentapolín del Arremangado Brazo"). Los contemporáneos de Mena suelen hacer lo mismo, v. gr. *Semiramís*, *Eufratés* y *Genesí* ("Génesis")⁴.

Hubiera sido inimaginable hacer versos con terminación esdrújula. Es verdad que Dorothy C. Clarke (segundo de sus artículos ci-

⁴ Véase María Rosa Lida, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, El Colegio de México, 1950, pp. 276-286.

tados *supra*, nota 1) encontró en poesías del siglo xv las auténticas consonancias *astrólogos / prólogos* y *Verónica / corónica*. Esto, de hecho, sucede *per accidens*: los poetas, que usan voces bien conocidas, no tienen consciencia de estar haciendo versos esdrújulos. Pero hay un caso (el único que conozco) en que se usan con plena consciencia las terminaciones esdrújulas. Me refiero a la "Pregunta" de fray Pedro de Colunga a Alfonso Álvarez de Villasandino, junto con la "Respuesta" de éste. La "Pregunta" está en coplas de arte mayor ortodoxas, con rimas consonantes *ABBA / ACCA*; pero en una de ellas ocurre algo raro: lo que relaciona a los cuatro versos *A* no es la consonancia, sino una refinada terminación en esdrújulos: *poético*, *rrémico* ('rímico'), *rrec-tórico* y *lírigo*. Y como la "Respuesta" debía darse "por los mismos consonantes" y en el mismo número de coplas, Villasandino, al llegar a ésa, hace lo que Colunga y pone a su vez cuatro esdrújulos: *meta-físigo*, *çentífigo*, *auténtigo* y *cathóligo*. Todas estas palabras (salvo *católigo*) son cultismos recién salidos del horno. En la mente de los dos poetas eran seguramente voces cuya esdrújulez las hacía consonar de manera mucho más impresionante para el oído que rimas normales como *prado / regalado* o *rosa / hermosa*; eran superconsonantes, eran metaconsonantes. A ellos no se les hubiera ocurrido echarse a buscar tres palabras que rimaran con *rrémico* o con *cathóligo*. Además, en vista de la consabida penuria de la lengua castellana, no las hubieran encontrado.

Cairasco conoce muy bien esta penuria; pero sabe también que en la lengua castellana hay gran número de vocablos que él llama "esdrújulos *medios*", como *prudencia* y *vigilancia*. Para que esto se tenga siempre presente, escribiré en lo sucesivo *prudenciã*, *vigilanciã* (y *tibiõ*, *árdüõ*, *lidiã*), etc. Aunque "medios", estos esdrújulos pueden codearse decorosamente con los "enteros" (*propósito*, *plática*, etc.). En latín, en efecto, son vocablos "esdrújulos": *prudentiã*, *vigilantiã* (y *tepidus*, *arãuus*, *litigat*), etc. Este recurso lo había usado ya Juan de Mena, que da valor de esdrújulos a *Armëniã*, *Ásiã*, *Tã-nãis*, etc.

Si efectivamente escribió Cairasco el prólogo de *La Esdrújulea* en sus últimos años (digamos hacia 1605)⁵, puede parecer curioso que no mencione a los muchos poetas que entre tanto habían esdrújulizado. No cabe duda de que estaba orgulloso de su calidad de *primus inventor*, y quizá por eso decidió presentarse en escena sin acompañante alguno. Además, obviamente complacido con lo que ha hecho, añade en el prólogo que “muchos entendimientos graves” se han agrado de sus esdrújulos, y que si esto no sucede con los lectores vulgares “no importa, que más es captivar el entendimiento que la voluntad” (o sea la sensibilidad). Como si dijera: Si a canciones vamos, podrá la de Garcilaso, “Con un manso ruído / de agua corriente y clara...”, cautivar a multitud de lectores, pero mayor hazaña es conseguir que los *connoisseurs* se agraden de ésta:

En tanto que los árabes
dilatan el estrépito
de su venida con furor armígero,
y los fuertes alárabes
con ánimo decrepito
quieren mostrar el nuestro afán belígero,

⁵ Andrés Sánchez Robayna, *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, La Laguna, 1992, pp. 61 y 161. En la p. 166 dice: “Todo lo que sabemos hoy acerca de lo que la *Esdrújulea* representaba para su autor es lo que figura en las palabras «Al lector»... Nuestro poeta quiso reunir en ella, presumiblemente, los mejores frutos de su fama esdrújuleadora”. (Yo siento que no hay que leer *Esdrújulea*, sino *Esdrújulea*, sobre el modelo de *Odisea*, *Neapolisea*, etc.) Parecería, según esto, que de la *Esdrújulea* no queda sino el prólogo, y que el contenido del libro es sólo “presumible”. Sin embargo, en la p. 110, nota 76, menciona Sánchez Robayna una “copia de la *Esdrújulea* realizada por A. Millares Torres” en 1873 y conservada en el Museo Canario, ms. I-F-29. Veo que Gallardo, en su índice de manuscritos de la B.N.M. (al final del t. 2), pone s.v. “Cairasco” esto solo: “*Esdrújulos* ([ms.] M-190, p. 45)”. ¿Será una copia de la *Esdrújulea*? —En todo caso, lo “presumible” es factible: bastaría reunir todos los esdrújulos conocidos de Cairasco, ordenarlos por metro (suetos, canciones, silvas con rima, silvas sin rima, etc.) y hacer una edición anotada que se llamaría, por supuesto, *La Esdrújulea*.

vuelto al caballo alígero,
 y en la fuente Castálida,
 donde por vuestros méritos
 presentes y pretéritos,
 quedando atrás de vuestra ciencia inválida,
 del árbol odorífero
 os coronó el planeta más lucífero...

Tomo este ejemplo porque parece haber sido el poema más celebrado de Cairasco.⁶ Su esquema métrico fue imitado no sólo por el Licenciado Dueñas, sino también por Góngora en 1580 ("Suenen la trompa bélica / del castellano cálamos...")⁷ y por Lope de Vega en 1598 ("Fieras montañas rígidas, / de cuyo extremo indómito..."),⁸ pruebas aplastantes de su celebridad. Y Cairasco se regodeaba visiblemente en su fama. Dice en la canción a san Dámaso Papa:

⁶ Rengifo, *Arte poética*, 1592, pp. 292-293, habla de "aquella tan celebrada canción que comienza *En tanto que los árabes & c.*", y de "el que respondió a esta canción". No da nombres, pero éstos constan en el ms. 3924 de la B.N.M. (de 1582), llamado *Cancionero de Pedro de Rojas*: "Canción en esdrújulos del Licenciado Cairasco", fol. 174, y "Respuesta del Licenciado Dueñas": "Es tanta vuestra física, / poeta celeberrimo..." (ed. de M^a Teresa Cacho en *El Crotalón*, 1, 1984, núms. 185 y 186). "En tanto que los árabes..." está también (¿con la Respuesta?) en el cartapacio de Pedro de Penagos, fol. 27 (*BRAE*, 1, 1914, p. 314), y asimismo (con la Respuesta) en el *Cancionero de 1628* (cf. ed. Blecua, pp. 119-120). Los dos poemas se imprimieron en: el *Parnaso* de Sedano, t. 3, pp. 357-365, y en el t. 42 de la *BAE*, pp. 498-499. Dice Blecua que J. M. Asensio atribuyó "En tanto que los árabes..." a Francisco Pacheco, y la Respuesta a Cairasco. No sé en qué se habrá fundado. Los mss. antiguos no dejan lugar a dudas. Sobre ellos dice M. T. Cacho en su ed., p. 968: "En un caso, el de los romances [*sic!*] esdrújulos..., las atribuciones a Cairasco y a Dueñas aparecen confundidas en el manuscrito" (lo atribuido a Cairasco sería de Dueñas, y viceversa), en prueba de lo cual señala que en la Respuesta "se nos habla de la *isla atlántica*, desde donde se escribe, alusión cierta a Canarias, donde vivía Cairasco". Sí, sin duda; pero también un no canario como Dueñas podía aludir a Canarias.

⁷ Cf. Góngora, *Canciones...*, ed. J. M. Micó, Madrid, 1990, p. 43. Entusiasmo de adolescente: Góngora tenía 18 o 19 años.

⁸ Lope, *Arcadia*, en *BAE*, t. 38, p. 72.

Huyan de aquí romances paralíticos,
 sonetos disonantes y perláticos,
 canciones locas, redondillas éticas,
 seguidillas frenéticas,
esdrújulos decrepitos y asmáticos,
 conceptos melancólicos y estéticos
 y versos no políticos...,
 que esta santa poesía, a Dios dulcisona,
 cantos no admite de la turba horrisona⁹

(o sea: '¡Fuera de aquí todos los géneros de versos, incluso los esdrújulos que hacen los poetas del montón! ¡Lo único digno del gran Papa español son mis esdrújulos!'). Y en una de sus comedias, hablando directamente con los espectadores:

No pido yo atención a *mis esdrújulos*,
 que tan discretos y piadosos ánimos
 me la darán con término benévolo¹⁰

(un poeta como él está seguro, *a priori*, de la atención del público). Además de su título de "poeta esdrújulista", Cairasco gustaba de lucir el de "poeta canario". Los primeros versos de la canción a san Dámaso dicen:

⁹ *BAE*, t. 35, pp. 299-300, estancia 3. Es una canción de gran empaque, pero con extraños defectos: en las estancias 1 y 5 falta un heptasílabo, en la 2 falta un endecasílabo, y en la 7 hay dos versos de más. —En el mismo t. 35, pp. 303-304, hay otra canción en esdrújulos, a San Lorenzo ("Laurencio, cuyo tálamo...").

¹⁰ *Cancionero de poesías varias* (manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, p. 184. Contiene este ms. varias comedias de Cairasco, y en todas hay pasajes en esdrújulos (pp. 22, 70, 125, 155, 184); dos de ellos tienen más de un centenar de versos. —Estos pasajes de comedias suscitaron un comentario de Robert L. Hathaway, "Unos esdrújulos problemáticos de Cairasco de Figueroa", *Bulletin of the Comediantes*, 47 (1995), 121-134. (No entendí por qué los califica de "problemáticos".)

Soltad al aire la madeja aurífera
y dejad la labor, Musas Dorámides,
que en Doramas gozáis silencio...¹¹

Uno y otro timbre ostenta Cairasco en su inédito *Gofredo famoso*, traducción de la *Gerusalemme* de Tasso. En el canto xv, al llegar al pasaje en que Ubaldo y sus camaradas ponen pie en las *isole Felici* (las Afortunadas), interpola 48 octavas en loor de las Canarias y de sus hijos ilustres. Cairasco "siente su fervor canario y crea esas 48 octavas, por las que campean los esdrújulos en prueba de mayor identificación.¹² Para enaltecer a la patria no hay como la "gravedad y énfasis" de esos versos.

Y los contemporáneos le reconocieron sus títulos. Cuando en el *Canto de Calíope* le llega su turno a Cairasco, Calíope no puede menos de hablar en esdrújulos:

Tú que con nueva Musa extraordinária,
Cairasco, cantas del amor el ánimo,
y aquella condición del vulgo vária
donde se opone al fuerte el pusilámino,
si a este sitio de la Gran Canária
vinieres, con ardor vivo y magnánimo
mis pastores ofrecen a tus méritos
mil lauros, mil loores beneméritos.

¹¹ Doramas, explica Justo de Sancha, "era un bosque fertilísimo y muy ameno que hay en Canarias, el cual y sus musas celebra el autor, como natural de ella". El más largo de los citados *Estudios* de Sánchez Robayna (pp. 67-151) es "Cairasco de Figueroa y el mito de la selva de Doramas".

¹² Palabras de Antonio Prieto, *La poesía española del siglo xvi*, t. 2, Madrid, 1987, p. 677, el cual atribuye el bonito hailazgo al canario Viera y Clavijo (siglo xviii). — La traducción de la *Gerusalemme* fue editada por A. Cioranescu en Santa Cruz de Tenerife, 1966. Lo que dice A. Prieto no parece del todo exacto: Sánchez Robayna, pp. 108-109, reproduce 7 de las 48 "octavas interpoladas" (elogio del bosque de Doramas), y *no* son esdrújulas.

Unos años después, Bernardo de la Vega le habla así a "Ergasto" (Cairasco) en un pasaje de *El pastor de Iberia* (1591):

A Ergasto dirigida va esta epístola,
como a quien es de los poetas príncipe;
al que ilustr[a] a Canaria ser canónigo,
cuyo mérito aspira a [s]er Pontífice...¹³

En una de las ediciones del *Templo militante* (Lisboa, 1615) hay un retrato del autor acompañado de una leyenda que concluye con estas palabras: "...et novi Hispani saphici, *Sdrújulos* vocant, inventoris".¹⁴ Cairasco dejó en los esdrújulos su marca de fábrica, tal como fray Luis la dejó en las liras. La varicela esdrújulista fue de un solo día en Góngora; a Lope le duró años;¹⁵ a Cairasco le duró toda la vida. A mediados del siglo XVII no se había extinguido el rescoldo de la fama: en el catálogo de ingenios españoles que inserta Bartolomé de Góngora en *El corregidor sagaz* (1656) se le caracteriza como "padre de los conceptos y esdrújulos".¹⁶

En el prólogo de la *Esdrújulea* hay unas palabras que merecen comentario: "No he visto esta composición de versos en lengua caste-

¹³ Citado por F. Rodríguez Marín en su ed. del *Quijote* (1947-1949), t. 1, p. 215. *El pastor de Iberia* es uno de los libros entregados "al brazo seglar del ama". Me imagino que si Don Quijote hubiera poseído el *Templo militante*, el Cura lo habría salvado de las llamas, a la manera como salvó la *Fortuna de Amor* de Lofrasso.

¹⁴ A. Prieto, *loc. cit.*; y Sánchez Robayna, *Estudios...*, p. 162 (En realidad, ver en el verso sáfico un antepasado del esdrújulo es disparate, pues el sáfico termina en troqueo o espondeo, de manera que no hay "esdrújulo" final).

¹⁵ De los esdrújulos de Lope hablaré *infra*, pp. 237-242.

¹⁶ Gallardo, t. 4, col. 1206. —J. T. Reid, "Notes on the history...", p. 279, trata con anacrónico rigor a Cairasco ("this second-rate appalling production"), y aunque dice que "he certainly was the most tenacious addict of the novelty", deja en la sombra el papel que desempeñó justamente en la "history of the verso esdrújulo". Cairasco será hoy infumable, pero en su tiempo "histórico" fue admirado e imitado por grandes poetas. En la *Historia* de Hurtado y González Palencia (que es la que tengo a la mano) Cairasco brilla esplendorosamente por su ausencia.

llana, con consonancias, hasta que salieron a luz [en copias de mano] algunas canciones mías”. Cairasco parece hacer *tabula rasa* de todo lo anterior, pero tal vez quiere decir que “no había visto, hasta las suyas, canciones o estancias «autónomas», escritas íntegramente en versos esdrújulos” (Sánchez Robayna, p. 162). Todo el mundo leía a Garcilaso, en cuya Égloga II, vv. 210-214, se leen los esdrújulos consonantes *atajábamos / colgábamos / tornábamos*. Popularísima era la *Diana* de Montemayor (1559), el cual —movido, desde luego, por Sannazaro— había puesto varios tercetos esdrújulos en el diálogo de Silvano y Sireno (libro I), superando muy de propósito a Garcilaso.¹⁷ Y muy leída era también la *Diana enamorada* de Gil Polo (1564), cuyo libro III se inicia con unos “Terços esdrúccios”, pasaje más largo que el de Montemayor, y compuesto evidentemente para sobrepujarlo.

De hecho, un pasaje de esdrújulos más o menos largo vino a ser casi de rigor en las novelas pastoriles: así en *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo (1582), en *Ninfas y pastores de Henares* de González de Bobadilla (1587), en la *Arcadia* de Lope (1598) y en el *Siglo de oro en las selvas de Erifile* de Balbuena (1608). De no haber existido Cairasco, los esdrújulos castellanos hubieran tenido una historia coherente: de Sannazaro a los versos pastoriles, y de éstos a la poesía en general. Pero, sin Cairasco, seguramente no sería tan nutrida esa historia. En los productos posteriores a la “invención” de Cairasco, sobre todo en la *Arcadia* y en los *Pastores de Belén* (1612) de Lope, está bien presente su huella.

¹⁷ Bien visto, los tres consonantes esdrújulos de Garcilaso no son “artificiales”, sino muy espontáneos: Albano está deleitándose morosamente en el recuerdo de los inocentes, felices años en que él y Camila cazaban juntos; antes del v. 210 ya hemos leído “*tornábamos* contentos” y “*buscábamos* un valle”, y después del 214 seguiremos con lo mismo: “*turbábamos* el valle”, “*pasábamos* el tiempo”, etc. No hay aquí “artificio” sannazariano conscientemente imitado; Garcilaso está usando los recursos de la lengua con la misma naturalidad con que algún poeta del siglo xv dijo *prólogo / astrólogo*. También Barahona de Soto (*Las lágrimas de Angélica*, XII, 67) se vale de voces naturales, pero en él sí hay consciencia de artificio, pues toda una octava está hecha así.

Por lo demás, no fueron las églogas sannazarianas la única fuente de los esdrújulos españoles. En el citado prólogo dice Cairasco que quienes usan estos versos son “los italianos en sus boscharecias y bucólicos, y los latinos en los himnos que canta la Iglesia”. En el Breviario romano abundan, en efecto, los himnos que de san Ambrosio en adelante se compusieron en “esdrújulos” (“Jam lucis orto sídere...”, “Audi, benigne Cónditor...”), a los cuales, a partir del siglo XII, se añadió el adorno de la rima, como en el muy hermoso de san Bernardo:

Jesu, dulcis memória,
dans vera cordis gáudia:
sed super mel et ómnia
ejus dulcis praeséntia...

Ya Argote de Molina, al comienzo de su *Discurso sobre la poesía castellana* (1575), comentando una “copla castellana redondilla” de don Juan Manuel, menciona los himnos de Prudencio y dice que “los poetas cristianos más modernos” añadieron la consonancia (tomándola de las poesías hechas en las lenguas romances, donde ya existía), “como hizo santo Tomás al himno del Sacramento”, o sea el *Pange lingua* que durante siglos resonó en los templos del mundo católico hasta que el ukase del Concilio Vaticano II eliminó de golpe el latín de la liturgia:

Nobis datus, nobis natus
ex intacta Vírgine,
et in mundo conversatus,
sparso verbi sémine,
sui moras incolatus
miro clausit órdine...

Estos himnos se hicieron para ser *cantados*, y lo que *se oye* es “Iesú dulcís memó-ri-á” y “éx intácta Vírgi-né”. Hay en ellos verdadera

consonancia, y hasta con *rime riche*, porque abarca dos sílabas: *i-á, i-né*.¹⁸

Pero no parece que los esdrújulos del Breviario hayan influido en los del canónigo Cairasco. Ello ocurrió más tarde. En los versos finales del auto *El año Santo en Roma*:

Panal melífluo,
 más dulce y cándido
 para el católico
 que al pueblo hebráico [...]
 El Santo Espíritu
 y el Hijo ampárennos,
 y al Padre pídase
 el Pan por viático...

imita Calderón himnos como "Sacris solémniis / juncta sint gáudia..." o como "Festivis résonent / cómpita vóciibus...". Con la misma facilidad con que surgió ese romance pentasilábico esdrújulo hubieran podido surgir romances heptasilábicos, sobre el molde de "Jam lucis orto sídere". Pero no parece que a alguien se le haya ocurrido tal cosa en tiempos de Cairasco.

¹⁸ De este tipo son los pareados de uno de los *Carmina Burana* que cita E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, p. 143, y que yo intenté trasladar al español. El poemita dice: "Florebat olim stúdiium, / nunc vértitur in tédium; / iam scire diu víguit, / sed lúdere preváluit...", etc.; y yo traduje: "Antaño estudio cál-i-dó / es hoy fastidio gél-i-dó; / perdió el saber su au-té-o-lá / y todo es chanza friv-o-lá...", etc. No es gran cosa, pero Curtius, en una carta, elogió el esfuerzo. Esta "agudización" del esdrújulo aparece en una cuarteta *abba* de Gil Vicente (*Auto dos quatro tempos*): "Inmenso Padre eternal, / omnis terra honra a Ti, / tibi omnes ánge-lí / y el coro celestial". Cf. "Ábreme, casada, por tu fe; / llueve menudico, y mójo-mé" (M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular*, núm. 341); "Hagádes-mé, hagádes-mé..." (*ibid.*, núm. 617); "Dígas-mé, / dulce jilguero, ¿por qué?" (Quevedo, letrilla "Dime, cantor ramillero..."); "Al Niño divino que llora en Belén, / déjen-lé" (sor Juana, ed. A. Méndez Plancarte, t. 2, núm. 284); y "Francisca Sánchez, acompañá-me", en rima con "llena de la ilusión que da la fe" (R. Darío, ed. A. Méndez Plancarte, p. 1175).

Tan imitables como los esdrújulos de “los himnos que canta la Iglesia” eran los esdrújulos de Horacio, del cual no dice Cairasco ni media palabra. (Probablemente no tuvo tiempo de leerlo.) El trímetro y el dímetro yámbicos del famoso Épodo segundo:

Beatus ille qui procul negótiis,
ut prisca gens mortálium...

podían calcarse perfectamente en un endecasílabo y un heptasílabo esdrújulos.¹⁹ Y aquí sí hubo imitadores: no fray Luis de León, que tradujo el *Beatus ille* en endecasílabos y heptasílabos llanos (y aconsonantados), pero sí un anónimo contemporáneo suyo, que lo tradujo en dísticos esdrújulos sin rima:

Dichoso aquel que, libre de los tráfgos,
en una vida rústica
sus tierras cultivando está solícito
con sus bueyes domésticos,
libre de todo logro y todo tártago.
No teme trompas bélicas
ni le desasosiega la mar túrbida;
no ve la plaza pública,
no ve los edificios del gran Rómulo,
ni de soberbios príncipes
las casas de columnas y altos mármores,
do nada tiene límite;
y está cazando, y enjiriendo el pámpano
al alto [h]ojoso álamo,

¹⁹ Comentando los mencionados esdrújulos de la Égloga II (*atajábamos, etc.*), dice Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, p. 554, que hay diversidad de opiniones en cuanto al origen de estos versos: según algunos, son endecasílabos con incremento (*haga > hágase*); según otros, proceden de los asclepiadeos (*Maecenas atavis edite regibus*) o bien de los hipercatalécticos (*vivaque sulphura*).

o está mirando su ganado próspero
 vagando en campos fértiles,
 o está cortando de los viejos árboles
 los ya ramos inútiles,
 o envasa muy contento la miel líquida
 en limpísimos cántaros...²⁰

Ciertamente estos versos suenan muchísimo mejor que los de Cairasco. Se comprende que otros poetas hayan tenido la misma idea. La traducción de Diego Girón ("Dichoso el que alejado de negocios...") se limita a los 38 primeros versos, y termina así:

Mas cuando el frío invierno envía Júpiter,
 lleno de nieve y plúvias,
 al cepo el jabalí lleva acosándolo
 con sus canes destrísimos;
 o a los tordos extiende sobre pértigos
 las redes con astúcias;
 toma en lazos la grúa y liebre tímida,
 de su afán dulce prémio.
 ¿Quién con esto tus penas, Amor pérfido,
 no lanza de su ánimo?²¹

²⁰ *Cancionero de Pedro de Rojas, op. cit.*, núm. 188. Es traducción muy libre: el anónimo poeta abrevia a veces, pero sobre todo amplifica (sus once versos finales corresponden a sólo cuatro de Horacio). Esta misma traducción se copia en el manuscrito 3909 de la Bibl. Nac. de Madrid, fol. 491 v.

²¹ *Apud* Herrera, *Anotaciones* (1580), pp. 540-541. Los versos que copio son los únicos que faltan en Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, t. 6, pp. 62-63. A diferencia de la traducción anónima, la de Girón es muy ceñida: está hecha en el mismo número de versos que el original. Dice don Marcelino: "Los esdrújulos, introducidos por recurso poco feliz para sostener el verso suelto, contribuyen a darle a esta traducción carácter artificioso en demasía". Yo no lo siento así. Girón no introdujo los esdrújulos *para eso*, sino para imitar galanamente a Horacio, y el "carácter artificioso" no molesta. —El mismo Menéndez Pelayo, *ibid.*, p. 104, dice

Y una de las dos traducciones que hizo Cristóbal de Mesa adopta el mismo molde:

Dichoso aquel que libre de los tráfgos,
 como la gente antigüa,
 las tierras que heredó labra solícito
 con sus arados própios...²²

Lo mismo hace Luis Barahona de Soto en los 60 versos de la introducción a su canción "A Dórida":

El triste Obato, de la ingrata Dórida
 amante fidelísimo,
 en tanto que sus romas cabras rúmian
 los tallos de los áceres,
 sus dedos ocupó de suave cítara
 de blanca haya y cóncava...²³

Este molde ya había sido empleado años antes por Juan de Mal Lara en su traducción de un epigrama de Claudiano ("Felix qui propriis aevum transegit in arvis..."):

que en "el códice A-XXII del Museo Británico" hay una traducción en esdrújulos del *Beatus ille*, y pregunta: "¿Será la de Diego Girón?". Supongo que se trata del ms. Egerton 553, donde está (fols. 119r-120v) la traducción anónima, no la de Diego Girón.

²² Cristóbal de Mesa, *Valle de lágrimas y diversas Rimas*, Madrid, 1607, fols. 159v-161v. Menéndez Pelayo, *loc. cit.*, p. 97, menciona únicamente la versión que figura en *Las Éclogas y Geórgicas... y Rimas*, Madrid, 1618, fols. 109r-110v ("Dichoso el que alexado / de los negocios, qual la antigua gente...", en liras aBaBcC). Aunque la primera versión es bastante feliz, Mesa parece haberse arrepentido de su esdrújulismo.

²³ Juan Antonio Calderón, *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*, ed. J. Quirós y F. Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, núm. 28.

Dichoso aquel que en su vida pacífica
 vivió en su tierra própria;
 la casa, que lo viera niño, míralo
 de larga edad decrepito...

El poemita de Claudiano está hecho en dísticos elegíacos, y pasarán años antes de que Esteban Manuel de Villegas elabore la única buena imitación de este metro clásico que se hizo en el Siglo de Oro. Invitado por la semejanza del tema, Mal Lara imitó la forma métrica del *Beatus ille* e hizo esdrújulos los endecasílabos y heptasílabos. Su traducción está en la *Philosophía vulgar*, libro impreso en 1568, con lo que él resulta ser el primero que escribió todo un poema "autónomo" en esdrújulos (50 versos).²⁴ No parece que en 1568 hubiera iniciado Cairasco sus experimentos. Y en el prólogo de la *Esdrujulea* dice algo que puede ser tramposo: declara que no ha visto en castellano versos esdrújulos, "con consonancias, hasta que salieron a luz algunas canciones [suyas]". Los versos de Mal Lara carecen en efecto de "consonancias".

Lo notable es que Mal Lara se haya adelantado a los tres poetas (Diego Girón, Cristóbal de Mesa, y seguramente también el anónimo) que de manera "adecuada" imitaron el esquema del *Beatus ille*. A diferencia de la mayoría de las estrofas horacianas, y de los poemas en hexámetros y en dísticos elegíacos, la combinación de dímetero y trímetro yámbicos era perfectamente imitable. Esto es lo que vio Mal Lara, y esto es lo que explica la boga de los dísticos esdrújulos durante varios decenios. Así es la traducción de unos hexámetros de Sannazaro hecha por Cristóbal Mosquera de Figueroa, amigo de Herrera, e incluida por éste en sus *Anotaciones* (p. 684):

²⁴ Los versos de Mal Lara pueden verse en M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía...*, t. 3, pp. 287-288. En el mismo metro traduce Mal Lara el comienzo del salmo 127 ("Nisi Dominus...") según la adaptación en trímetros y dímeteros yámbicos de Marco Antonio Flaminio: "Si el buen padre de todos en concórdia / no guarda la república, / en vano guardarán los fuertes príncipes / la ciudad y sus términos". Lo cita Alberto Bleca, *Signos nuevos y viejos*, Barcelona, 2006, p. 237.

Cual en mar sosegado deslizándose
 corre la nao con fúria,
 encrespando las olas con los céfiros
 de regalado espíritu...

Y el propio Herrera tradujo en heptasilabos y endecasílabos esdrújulos la oda *Lydia, dic, per omnis...*, hecha en dísticos cuyo último pie es troqueo o espondeo (o sea que no hay “esdrújulo” posible). Pero su versión tiene un innegable sello clásico, y suena a Horacio:

Dime, te ruego, Lída,
 di, por todos los dioses, ¿por qué a Síbaris
 quieres perder, amándote?
 Di, ¿por qué ha aborrecido el campo Márcio,
 pues tiene fuerza y ánimo
 para sufrir el polvo y el sol cálido?...²⁵

Por tradición italiana y garcilasiana, las epístolas poéticas se hacían en tercetos; pero el Brocense, a quien evidentemente le gustó el invento de Mal Lara, lo imita en su epístola “Al licenciado Antonio

²⁵ El dístico de Herrera (*Anotaciones*, p. 275) es de 7-11 sílabas, no de 11-7, porque en esa oda de Horacio está primero el verso corto. — Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, § 81, destaca muy bien el afán “ennoblecador” de Herrera. Yo añadiría esto: Herrera consiguió que el impresor de su gran libro pusiera acento gráfico en muchas palabras, sobre todo nombres clásicos (*Dédalo, Anaxárete, Filódoct, Parténope, Náyades, Driades, Eridano, Esiodo*, etc.) y términos retóricos (*énfasis, endiádis, ipérbole, ipótesis*, etc.). Eso, que yo sepa, no lo había hecho nadie. El ejemplo fue seguido por unos pocos, como Juan de la Cueva, *Coro febeo*, 1587: *Heróstrato* (fol. 22v), *Pámphilo* (77r); Jáuregui, *Rimas*, 1618: *Némesis* (p. 136); y sobre todo Jusepe Antonio González de Salas, traducción de *Las Troyanas* de Séneca, 1633 (cuyos versos, cosa rara, están numerados): *Assáraco* (v. 46), *Dárdano* (68), *Pérgamo* (138), *Héleno* (150), *Ténedo* (466), etc. Diego Ágreda, *Lugares comunes*, 1616, dice s.v. *Artemis*: “con e corta”, o sea *Artemis*. (Ni siquiera en las *Anotaciones* de Herrera hay mayúsculas acentuadas).

Pérez cuando se iba a las Indias". He aquí cómo desarrolla el tópico horaciano de *Illi robur*:

...El corazón tenía inculto y hórrido
 en un pecho durísimo
 el que a las ondas bravas y pestíferas,
 ajenas de clemencia,
 encomendó la nao en el principio,
 que ni las tristes Híadas
 temió, ni el mar con sus graves incómodos...²⁶

La misma forma tienen la epístola que dirigió al Brocense otro poeta humanista, Cristóbal de Tamariz, y la respuesta del Brocense, que comienza así:

Tus numerosos versos hipponácticos,
 Cristóbal mío carísimo,
 muy ledo recibí [...].
 Mas ora estés adonde puso Hércules
 señal de eternos mármoles,
 o donde nace Febo allá en la Índia,
 o estés en las Antípodas...²⁷

Otro poeta humanista, Baltasar del Alcázar, pondera en su Oda a don Félix "la suerte mísera, / digna de lágrimas", de ese Félix que hubiera debido ser *Feliz*:

²⁶ *Obras del Brocense*, ed. Avelina Carrera del Real, Cáceres, 1985, pp. 218-219. La editora consigna el interesante dato de que se conserva parcialmente una primera versión, en la cual no hay esdrújulos.

²⁷ *Ibid.*, pp. 214-215. No sé por qué "versos hipponácticos". Hiponacte de Éfeso es "yambógrafo", pero la peculiaridad del *versus hipponacteus* es tener troqueo o espondeo en el sexto pie, lo cual elimina la posibilidad de un esdrújulo.

...Yo, que estoy viendo con ansiosa lástima
 cómo te trata la fortuna rígida,
 juzgo cuán lejos va de tu propósito
 nombre tan célebre...

Es una oda hecha en estrofas sáfico-adónicas, y de las mejores del Siglo de Oro, pero tiene la anormalidad de convertir en dáctilo el troqueo o espondeo con que deben terminar el verso sáfico y el adónico.

También los versos anacreónticos terminan en troqueo o espondeo, pero Esteban Manuel de Villegas, al imitarlos en su *Anacreonte*, les da terminación esdrújula: "Estos anacreónticos / versos de a siete sílabas...". He aquí una muestra:

No, no verá Proserpina,²⁸
 por más que ande solícita,
 del Febo de la Ibérica
 la docta Polihímnia...

Estos versos son, de hecho, un romance heptasílabo (asonancia *i-a*), pero "dignificado", por así decir, con el rótulo *monóstrofe dactílica*. Villegas es uno más de los poetas que en estos tiempos —finales del siglo XVI y comienzos del XVII— rinden homenaje, con sus esdrújulos, a la veneranda antigüedad clásica.²⁹

²⁸ Comentario de Narciso Alonso Cortés, editor de las *Eróticas o Amatorias* de Villegas (Madrid, 1913, p. 299): "No encuentro que fuera frecuente hacer esdrújula la palabra *Proserpina*"; dice que le hace recordar una fábula de Hartszenbusch: "Sabrán, si me escuchan *ustedes*, / que hubo un tal Pedrillo *Zápata*...". La burla está muy fuera de lugar. Un aspecto de la corriente clasicizante de los siglos de oro es la acentuación etimológica de los nombres (cf. *supra*, nota 25), entre ellos el de *Proserpina*. Así lo acentúan, por ejemplo, Mal Lara, Arguijo, Rey de Artieda y Pedro Silvestre.

²⁹ En un manuscrito de la H.S.A. (*Catálogo* de Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, t. 1, pp. 214-215) hay estas dos composiciones: "Solicita el amparo de María, imitando las lyras de Horacio. *Ode dactílica*" ("Volad, alumnos,

En el prólogo de la *Esdrújulea* dice Cairasco que *unas* composiciones se hacen con esdrújulos “enteros”, *otras* con esdrújulos “medios”, y *muchas* con mezcla de unos y otros. Así es, en efecto, y eso desde antes de Cairasco. La mezcla de unos y otros es lo más frecuente. En los tercetos de la *Diana enamorada* (1564), 15 de los 53 esdrújulos son “medios” (*tristitia, victoria...*); de los 50 de Mal Lara (1568), 20 son “medios” (*absentia, patria...*). Ya en los *sdruciolli* italianos estaba presente este obvio rasgo latinizante (en latín, tan “esdrújulo” es *glo-ri-a* como *lim-pi-da*). Unos *asdrúchulos* de Joaquín Setanti (1581) comienzan con dos “medios”: “Mil cosas dignas de inmortal *memória* / se entregan al olvido y al *silêncio* / por sólo carecer de fértil cálamo...” (Gallardo, 4, 796). Entre sus esdrújulos “enteros” (*Zodiaco, Prosérpina...*), Villegas intercala “medios” (*invidia, memoria...*), sin hacer diferencia entre unos y otros. Lo mismo se ve en Herrera (*Lidia, silencio...*), en Girón (*plúvias, premio...*), en Barahona (*lábríos, odio...*), en el Brocense (*clemencia, India*), en Cervantes (*extraordinaria*), en Góngora (*potencia, prosápia*), etc.³⁰

tremulos céfiros...” y “*Ode dactilica* imitada” (“Rompa céfiros cóncavos, émulo...”); en el cartapacio de Pedro de Penagos (discípulo del Brocense), fol. 217, hay ésta: “Égloga en *dimetros yámbicos* como los de Ausonio *Puer notarum praepetem* y *Perge. o libelle Sirmium*, en cuyo verso hizo otra el señor secretario Gonzalo Pérez a la muerte de la señora doña Marina de Aragón” (“Dime de qué andas mústio...”): noticia de R. Menéndez Pidal, *BRAE*, I (1914), p. 317. También Lope llama *dimetros yámbicos* los versos “Amor, tus fuerzas rígidas...”, al final del acto II de *La Dorotea*.

³⁰ Es significativo que Argote de Molina, el primero que trató de versos esdrújulos, en vez de citar el *atajábamos* y los otros dos *-ábamos* de la Égloga II de Garcilaso, haya tomado como ejemplo el v. 1745 de la misma Égloga: “el río le daba dello gran noticia”. Argote, conocedor de los esdrújulos “medios”, piensa que aquí Garcilaso está diciendo *noticia*, y no es así: ni *noticia* ni su consonante *milicia* tienen intención esdrújulizante. Pero la reacción de Eleuterio F. Tiscornia, excelente editor del *Discurso*, es excesiva: Argote —dice, pp. 113-116— hizo muy mal en dar ese ejemplo de esdrújulo; y lo peor es que “desde entonces, por el peso de tal autoridad, se ha repetido lo mismo y se ha defendido la doctrina con el sistema latino de medir las sílabas...; pero la afirmación de Argote y de sus émulos es pura voluntariedad (me es penoso decirlo) y, por lo tanto, fuente de errores y confusiones prosódicas”. Yo no lo veo así. Antes de 1575 (fecha del *Discurso*), los poetas usaban ya indistintamente

En 1580, cuando comienza el auge de los esdrújulos, se publica el *Arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima, portugués educado en Salamanca (donde seguramente fue discípulo del Brocense). Es el primer preceptista que se ocupa de los esdrújulos (“inexistentes” aún en el *Arte poética* de Juan del Enzina). Un poema en esdrújulos “es —dice— compostura de ingenio y artificio, y puede hacerse en esta compostura pocos, porque no se hallan muchos vocablos esdrújulos que sean buenos y sin fuerza [que sean naturales, *no forzados*], porque yo hasta agora no he hallado más de seiscientos”. No dice —pero es como si lo dijera— que, dada esta escasez, resulta muy *forzada* una composición hecha con rimas esdrújulas consonantes. Donde los esdrújulos están cómodos, a sus anchas, es en los versos sueltos, libres de la constricción de la rima. (Como dirá López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, 1596: “Úsase también entre los italianos soltar a los esdrújulos [liberarlos de la rima], y a la verdad en Castilla *se podían desatar mejor*, por la falta de vocablos para tal metro convenientes”.) Sánchez de Lima pone como ejemplo un poema suyo de esta suerte, bastante largo (87 versos), especie de epístola horaciana, mucho más legible que todo lo de Cairasco. “Esta manera de verso es muy nueva en España y poco usada”, dice Sánchez de Lima. Es preciso cerrar la puerta de la poesía, antes de que sea demasiado tarde,

esdrújulos “medios” y “enteros”. Por otra parte, el *Discurso* no parece haber sido muy leído. El “peso” de su autoridad es dudoso, salvo en el caso de Juan de la Cueva, que en el libro II de su *Exemplar poético* (“versificación literal” del *Discurso*, como observa Tiscornia) no sólo reprodujo el verso de Garcilaso, sino que, obligado por las leyes de la *terza rima*, añadió dos ejemplos más: “de mi muerte y tu olvido la *noticia*” (Conde de Gelves) y “donde de mis desdichas no hay *noticia*” (Mal Lara). Argote, por cierto, dice muy claramente que el esdrújulo “tiene el acento en la *antepenúltima*”, pero Cueva se equivoca y dice *penúltima*. —Rodríguez Marín, en su ed. del *Viage del Parnaso*, p. xxxii, dice que “cuando Cairasco de Figueroa, padre de los versos esdrújulos castellanos, estaba ya cansado de escribirlos a cada triquete”, acudió en el cuarto y último tomo del *Templo militante* a otros, como *Italia*, *prodigio*, etc., llamándolos “nuevos esdrújulos” (epígrafe del poema dedicado a San Remigio, 1º de octubre). Quizá *nuevos* sea errata por *medios*, pues tales esdrújulos no eran nada “nuevos”.

a los esdrújulos indignos de estar en ella, como son los “verbales” de Montemayor³¹ y los superlativos en *-ísimo*, unos y otros “aborrecibles a todos generalmente”. En cuanto a los esdrújulos “medios”, ni siquiera se digna mencionarlos.

Sánchez de Lima parece olvidar a Cairasco, pero son sin duda las canciones del poeta canario las que representan el rumbo malo, el que hay que evitar. Los esdrújulos “medios” y las rimas del tipo *árabes / alárabes* y *mérito / inmérito* deben haberle parecido tan “aborrecibles” como los *-ísimos* y los “verbales”. Pero era ya demasiado tarde: las puertas de la poesía estaban de par en par abiertas a toda clase de esdrújulos en composiciones hechas al estilo de Cairasco. Justamente en 1580, cuando se imprimió el *Arte poética en romance castellano*, se imprimió también la canción “Suene la trompa bélica / del castellano cálamo...”, donde el joven Góngora imita de cerca la de Cairasco, “En tanto que los árabes / dilatan el estrépito...”. Y a Góngora siguieron Lope y los demás.

En 1592 apareció el *Arte poética* de Juan Díaz Rengifo, otro hijo de Salamanca. Los doce años transcurridos desde la publicación del libro de Sánchez de Lima han sido decisivos para la difusión de los esdrújulos. Gran parte de la nueva *Arte poética* es adaptación y modernización del tratado de Antonio da Tempo (*Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*), compuesto en 1332. Da Tempo dedica el capítulo 21 al soneto “duodenario”, o sea el que se hace en sólo esdrújulos (por eso ‘de 12 sílabas’), y el capítulo 22 al “duodenario mixto”, donde de unas rimas son esdrújulas y otras llanas. Rengifo no se ocupa del soneto en esdrújulos (seguramente porque no conocía los que ya empezaban a componerse); su capítulo 13 trata sólo “Del *verso* esdrújulo

³¹ Salvo *licitos / solícitos / ilícitos*, todos los esdrújulos de Montemayor son en efecto “verbales” (como dice Sánchez de Lima) y superlativos. En los “Terços esdrúcciales” de la *Diana enamorada*, además de los 15 “medios” hay 29 “verbales” y 6 superlativos, de modo que sólo “se salvan” *morífero / salutífero / pestífero*. (En Balbuena, tercetos de la fígloga X, el empleo de “verbales” y superlativos es ya más parco).

y de su quebrado”. Siguiendo la cuenta de Da Tempo, dice que “el esdrújulo se compone de doce sílabas, y su quebrado de ocho” (= 11 y 7, esdrújulos), y pone este desangelado ejemplo:

Espíritu profético
el gran Bautista tuvo, y vida angélica.

Pero después, seguramente cuando el capítulo 13 estaba ya impreso, debe de haber visto que había que dedicar más atención a un asunto de tanta actualidad, y entonces, muy fuera de lugar (en el cap. 64, “De la rima encadenada”, o sea la rima interior), añade lo siguiente: “Hay algunos [poetas] que, como ven la dificultad y falta de consonantes, pareceles que estos versos [los esdrújulos] no son sino para rima suelta..., pero no tienen razón”; los esdrújulos españoles serán pocos en comparación con los italianos, pero “no faltan los necesarios”, y pone como ejemplo un par de liras. Finalmente, dedica a los esdrújulos una sección especial de 20 páginas (de la 273 a la 293). Ejemplifica aquí largamente los “verbales” (*quíerolo, creyéramos*, etc.); de los superlativos en *-ísimo* dice: “enfadarían y harían la copla muy afectada si usase uno siempre dellos, pero enjerdidos de cuando en cuando entre los demás, tienen particular gracia”. A los “medios” les dedica más atención, porque lo necesitan. Argumentando contra quienes no los consideran “verdaderos” esdrújulos, dice: “Si la sílaba es una vocal que suena por sí, no menos suena la *i* en *prudencia* que en *dialéctica*” (dialéc-ti-ca, prudén-ci-a). El vocablo *prudencia* es uno de los muchos que en español “tienen la misma pronunciación que en el latín: luego si en el latín de aquella vocal penúltima se hace una sílaba, también se hará sílaba en el romance”. Y prosigue: “He comunicado esta duda con hombres de los más eruditos y mayores poetas que hay en España [entre ellos, seguramente, el Brocense y fray Luis de León], y a todos les ha parecido que los consonantes deste género son esdrújulos con todo rigor; y uno que se inclinaba algo más a que no lo fuesen, no hablaba consecuentemente, porque admitía por bue-

nos esdrújulos a *etéreo*, *tartáreo*, y no a *prudencia*, *audacia*, siendo una misma la razón de los unos que de los otros". Reconoce honradamente que "estos términos de suyo no son tan sonoros y numerosos", y que por lo tanto "debería el poeta usarlos con moderación, y meterlos entre otros que lleven mejor sonido, número y corriente", pero concluye triunfalmente: "Supuesta esta doctrina, cantera tiene abierta el poeta de hartos consonantes esdrújulos". Y a continuación, como complemento de la "Silva común de consonantes" (diccionario de la rima que ocupa 150 páginas), le ofrece al lector una "Silva de consonantes esdrújulos" que contiene más de un millar de vocablos (Sánchez de Lima no había hallado más de 600, pero no había hecho una lista de ellos). En ese millar y pico de vocablos están, desde luego, los esdrújulos reconocidos: *carámbano* y *oropéndola*, *pérsico* y *socrático*, *etíope* y *período*, *Océano*, *Zodiaco* y *Píndaro*,³² pero también *heróico* y *judáico*, *circúito* y *gratúito*, *Enéida* y *Neréida*, y finalmente *ebúrneo*, *cesárëo*, *purpúreo*,³³ etc. Estos vocablos son los "más galanos y más propiamente esdrújulos". Es muy significativo que Rengifo no incluya los "medios", después de haberse esforzado tanto en demostrar que son "esdrújulos con todo rigor"; éstos —dice—, se hallarán

³² Es notable la abundancia de nombres propios pertenecientes a la tradición clásica: *Praxiteles*, *Pérides*, *Ésquilo*, *Ésquines*, *Heródoto*, *Espártaco*, *Pátroclo*, *Édipo*, *Démocles*, *Éaco*, *Éolo*, *Prosérpina*, *Hipsípila*, *Cleópatra*, *Hélena*, *Pégaso*, los *Maságetas* y los *Lápitias*, etc.; también *Téseo*, *Pérseo* y *Prométeo* son esdrújulos. Esta recta acentuación es buen testimonio de lo que fue la educación humanística en la España del siglo xvi. (Cf. Herrera, *supra*, nota 25.) Las formas *Pericles*, *Espartáco*, *Edipo*, *Heléna*, etc., tomadas del francés en el xix (como también: *Psiqué* y *Friné*), son señal de la decadencia de los estudios clásicos. También los esdrújulos falsos, como *Cátulo* y *Tíbulo*, con los que todavía me topo a veces, indican ignorancia. El italiano y el portugués han mantenido las formas etimológicamente correctas. (Vergüenza debiera darle a la lengua española.)

³³ En mis "Notas sobre las *Soledades*", *NRFH*, 44 (1996), nota 7, sostengo que la palabra *purpúreo*, en el verso de Góngora "Purpúreo creced, rayo luciente" es un esdrújulo, aunque no conste como tal en el manuscrito Chacón. El *purpúreo* esdrújulo de Rengifo me da la razón.

“en sus propios lugares en la Silva común”. O sea que, en fin de cuentas, no los tomaba muy en serio.³⁴

Los esdrújulos “medios” fueron una pura convención. Colgaban de un hilo tan delgado, que a menudo se les rompía. Sirvan de ejemplo estos versos de Cairasco (elogio de Felipe III, devoto de la Inmaculada Concepción). Se mezclan “medios” y “enteros”, como en muchos otros casos, y se añade el artificio de la “rima interior” (*rimalmezzo*):

El hispánico rey Filipo *Tércio*,
que con comercio santo *vive y réina*,
es desta Reina defensor magnánimo,
y con ánimo y fuerza amante lícito,
tan solícito en esto, que del Ártico
al Antártico envía luz cristífera,
y en aurífera nube el nombre hespérico
el esférico globo ilustra *egrégio*;
en gran colegio, en fin, en su clarífico
y magnífico templo...

Las rimas interiores *comercio*, *Reina* y *colegio*, palabras llanas, no son consonantes verdaderos de los “esdrújulos” *Tércio*, *réina* y *egrégio*.³⁵

³⁴ A diferencia del *Arte poética* de Sánchez de Lima, que se imprimió una sola vez, la de Rengifo tuvo muchas reediciones, no por su doctrina, sino por su vasta “Silva de consonantes” que, como alguien dijo, “ayudaba a poetas de escaso ingenio a encontrar rimas para *ojos* y para *labios*”. No resisto la tentación de mencionar por su increíble barbarie, el diccionario de rimas de Gabriel de Castillo Mantilla, *Laverintho poético*, Madrid, 1691, donde, por ejemplo, *Baco* rima con *Telemaco*, *Galo* con *Dedalo*, *tamo* con *Piramo*, y *hacha* (‘instrumento de partir leña’) con *Andromacha*...

³⁵ Sánchez Robayna, *op. cit.*, p. 62. —E. Buceta, “Una estrofa de rima interior esdrújula en *El pastor de Filida*”, *RR*, 11 (1920), 61-64, comenta los versos “Cada cual es poeta y es histórico / y cada cual es cómico y es trágico, / y aun cada cual gramático y retórico. // Pero dexado, en un cantar selvático...”. No creo que haya rima interior: *cómico* no rima con *histórico*, ni *gramático* con *trágico*. Lo que veo es una simple (aunque intencionada) acumulación de esdrújulos.

En cuanto a las composiciones hechas “de solos los medios”, son, si bien se piensa, más arduas que las otras: no es cualquier cosa terminar *todos* los versos en proparoxítonos latinizantes con -*ī*- o -*ū*- en la penúltima sílaba (*mé-di-o*, *ár-du-o*). No conozco sino un poema así, debido a la pluma de Cairasco, en endecasílabos sueltos: “La Penitencia en este mar cerúleo / del mundo ciego y de sus ondas várias...” (*BAE*, 42, 464a).³⁶

Los esdrújulos “medios” tuvieron una vida tan frágil, tan fantasmal, que acabaron por desaparecer. Ni en el siglo XVI ni en el XXI han podido ser sentidas como esdrújulas las palabras *tercio*, *historia*, *perpetuo*, etc. Quien lee una canción en esdrújulos se está dejando llevar, más que por la rima, por el ritmo, de manera que los esdrújulos tienen, por así decir, mayor poder sonoro que los consonantes. Esto se ve ya en los versos de Colunga y de Villasandino (*supra*, p. 197). Se ve también en un poema de Pedro Espinosa, impreso en sus *Flores* (1605):

Pájaros, fuentes, peñas, plantas, selvas [...],
 muévaos mi daño a lástima,
 pues aquel basilisco
 con entrañas de hierro
 derramó por mi seno su ponzoña,
 en apariencia angélica,
 y agora, como Hércules,
 muero con la camisa del Centauro;
 y no de verde lauro
 coronado veréis mi monumento,

³⁶ Curiosamente, Cairasco pone la palabra *cerúleo*, tan legítima, en un mismo saco con las palabras *Argonautas* y *receuta* ‘receta’, esdrújulizadas a contrapelo (*Argoná-u-tas*, *recé-u-ta*), en ofensa de la etimología latina; e igualmente absurdo es el *ré-i-na* (>*regnat*) de su elogio de Felipe Tercio. El *antigua* de Cristóbal de Mesa peca de lo mismo (el *qua* de *antiqua* es en latín una sola sílaba). En cambio, los esdrújulos *rúmian*, *péinan*, *búctire*, *Algáida*, *fláüta* y *áires* de Barahona de Soto (*áires* también en Mal Lara) se ajustan a su etimología: *rumigant*, *pectinant*, *vulture*, etc.

mas de cenizas débiles:
 que en fuego me consumo.
 Iré con mi esperanza envuelta en humo,
 sin las exequias flébiles
 que la piedad ofrece a los difuntos.
 Llorad, en tanto, juntos
 selvas, plantas, peñascos, fuentes, pájaros...

Es una verdadera silva, probablemente la primera que se hizo en España, y su "silvosidad" es mucho mayor que la de las silvas posteriores. Hay, desde luego, endecasílabos y heptasílabos en desorden; hay versos de terminación llana, algunos rimados, otros sueltos; y hay versos de terminación esdrújula, algunos rimados y los más sin rima. Pero la pareja *angélica / Hércules* es tan sonora como la pareja *Centauro / lauro* (en un pasaje posterior hay la pareja *márgenes / lágrimas* junto a la pareja *oro / Toro*). Algunos de los esdrújulos de Espinosa son latinizantes (*frígias, Tesália*, etc.), cosa que sucederá también en versos de humanistas como el Brocense. (No estaban aún desacreditados los "medios".)

Donde no hay un solo esdrújulo "medio" es en la primera de las versiones del *Beatus ille* que cité en la p. 206: "Dichoso aquel que, libre de los tráagos, / en una vida rústica...", donde alternan endecasílabos y heptasílabos. Tampoco hay "medios" (ni "verbales", ni superlativos) en el poema de Sánchez de Lima arriba mencionado (p. 214), que se refiere a las cualidades del buen poeta y al deplorable abandono en que yacen las Musas. El buen poeta debe saber *de omni re scibili* ("como yo", parece estar diciendo Sánchez de Lima). Cuando a un poeta lo aplaude "el vulgo bárbaro", es mal síntoma; a ese tal

poca gloria le cabe, y ésta es pérfrida,
 inicua y mala en boca de los rústicos
 que no saben de versos, qué es esdrújulo,
 ni saben qué es ser poeta, ni qué cómico.

Finalmente, que quedo tan atónito
de ver destos poetas una cáfila,
que ya no hay paciencia ni aun estómago
que sufrir pueda tan amarga píldora...

En esta categoría entra un pasaje de 55 versos incluido por Andrés Rey de Artieda ("Artemidoro") en el largo poema, en variedad de metros, que compuso para las bodas del marqués de La Bañeza. Todos los dioses son propicios, salvo Neptuno, irritado porque una vez organizó una tempestad de primer orden en aguas del Tirreno con propósito de hundir la embarcación del marqués, y éste lo dejó burlado: *inde ira*.

Iba el sol caminando para el trópico
de Capricornio, desvalido y pálido,
y, abiertas sus oscuras grutas Éolo,
Favonio, Bóreas, Subsolano y Áfrico
con vocerío y temerario estrépito
corrían, desde Lípari y Astrórgolo,
todo el Mediterráneo mar y Atlántico [...].
Y aunque gran tiempo fueron contrastándole,
con mucha estimación y poca pérdida
en el seguro puerto echó las áncoras,
y en señal de victoria tendió flámulas...³⁷

Entra también la epístola (;1612?) de Juan de Arguijo "a un religioso de Granada":

³⁷ *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* [1605], ed. A. Vilanova, Barcelona, 1955, pp. 51-52. En la dedicatoria del libro dice Artieda: "[He imitado a Ariosto], poniendo todas las veces que pude en medio los versos las palabras esdrúcholas". La expresión "en medio los versos" significa seguramente que el pasaje de esdrújulos va entrecerrado con otras formas métricas; y "todas las veces que pude" querrá decir 'me esforcé lo más que pude', pues no hay más esdrújulos en el libro.

Aquí, donde el rigor del hado mísero
 me conduce a vivir entre los árboles,
 lejos, a mi pesar, de los domésticos
 lares, trocados en desierto páramo,
 corre mi pensamiento melancólico
 alguna vez por sendas tan difíciles,
 llenas de espinas y de abrojos ásperos,
 de ponzoñosas y enroscadas víboras,
 que acobardan el paso al más intrépido...³⁸

Y entran varios otros poemas de estos tiempos, cuyo rótulo es a veces simplemente *Esdrújulos* (a imitación de los *Sdrucchioli* italianos). Así los “Esdrújulos” añadidos al final de *La victoriosa conquista de los Açores* de Gaspar García de Alarcón (1585) por Vicente de Miravet, impresor del libro;³⁹ así otros “Esdrújulos” de un manuscrito de la Hispanic Society: “Con cuán justa razón, oh mundo mísero, / te llaman valle de profundas lágrimas...”;⁴⁰ así la “alabanza de la Academia [de los Nocturnos] en esdrújulos” por Juan José Martí: “Retumben ecos de sonoros dáctilos...”.⁴¹ Especialmente dignas de mención son la “Sátira contra poetas” de Jacinto López:

³⁸ Juan de Arguijo, *Obra poética*, ed. S. B. Vranich, núm. 71. Al final del libro transcribe Vranich las variantes de un manuscrito que contiene, a todas luces, la versión definitiva. Yo me he atenido a esas variantes. Otra composición, más breve (núm. 74), tiene un epígrafe enigmático: “Esdrújulos del H. Carlos de Mendoza: compúsolos el [¿al?] señor don Juan de Arguijo”. Al parecer (cf. núm. 73), el hermano Carlos, jesuita, era amigo de Arguijo. En ese poema hay dos esdrújulos “medios”: *principio y gloria*.

³⁹ Gallardo, *Ensayo*, t. 3, col. 18.

⁴⁰ Manuscrito reseñado por A. Rodríguez Moñino en *Anuario de Letras*, 4 (1964), p. 273.

⁴¹ *Academia de los Nocturnos* [1591-1594], ed. F. Martí Grajales, Valencia, 1905, t. 1, pp. 156 ss.

Sabed, poetas que ha llegado a término
la necedad y desvergüenza bárbara
del vulgo infame, torpe, tosco y rústico...⁴²

y la arenga de tono heroico que se declama en *La rueda de la Fortuna*
de Mira de Mescua:

¡Romanos capitanes del ejército,
los que siempre mostrasteis vuestros ánimos
en casos de fortuna adversa y próspera...! [etc.].⁴³

Un hecho sobresaliente en la historia de los versos esdrújulos es el progresivo abandono de los recursos fáciles: las formas verbales (*dejábamos, llevándolo*) y los superlativos en *-ísimo* (los superlativos en *-érrimo* son muy pocos). A este abandono deben haber contribuido los poemas "exigentes" que acabo de mencionar, escritos entre 1580 y 1620. Y la exigencia podía llegar al extremo más inaudito: el poeta del Hospital de la Resurrección (al final del *Coloquio de los perros*) se había impuesto una ley severísima en el libro que tenía escrito y que nadie quería imprimir: era un poema grandioso, no sólo por su asunto —pues trataba "de lo que dejó de escribir el arzobispo Turpín..."—, sino también por su versificación: estaba "todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto, *todo esdrújulamente*, digo en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno".⁴⁴

⁴² *Cartapacio de Jacinto López* [1620], ms. 3915 de la B.N.M., fols. 213-214.

⁴³ BAE, t. 45, p. 15 (la arenga tiene 65 versos). —Claro que no todos los poemas esdrújulos serán igualmente "legibles". Entre las *Rimas del Incógnito* hay unos "Esdrújulos [¡más de 600!] en alavanza de las eroicas bubas", o sea de la sífilis: "La trompa suene de la fama célebre..."; el editor, R. Foulché-Delbosch, dice (*RHi*, 37, 1916, p. 257) por qué no los publica: "C'est un texte fort curieux, mais d'une grande pauvreté littéraire".

⁴⁴ A Cervantes le hacían cosquillas los esdrújulos. Inevitablemente viene el recuerdo de la Dueña Dolorida en la corte de los Duques: "Confiada estoy, señor poderosísimo, hermosísima señora y discretísimos circunstantes, que ha de hallar mi

No sabemos cómo sería ese estupendo poema, pues Berganza no cita nada de él. Pero del poema de Sánchez de Lima podemos decir que es bueno porque está libre del yugo de la rima. Los esdrújulos aconsonantados, aun los de Lope y Góngora, siempre resultan violentos.

Un aspecto notable de nuestra historia es la *flexibilización* de los esdrújulos con rima, gracias por ejemplo a la equivalencia acústica. Rengifo observa que entre *Ávila* y *águila* “es la diferencia tan poca, que parece escrúpulo el no usar dellos [como consonantes]”, y señala cinco casos así en la célebre canción (de Cairasco) “En tanto que los árabes...”: *zánganos / carámbanos, árboles / mármoles, fáciles / frágiles, débiles / estériles, frívolos / ídolos*, y dos de la respuesta (de Dueñas): *ídolo / frívolo* y *píldora / víbora*. (La rima *árboles / mármoles* es bastante frecuente). Otra manera de flexibilizar el verso fue rimar “verbales” no con otros “verbales” (como hicieron Montemayor y Gil Polo), sino con esdrújulos “verdaderos”: *viéndola / péndola, dárseles / cárceles* (Cairasco); *despintándolo / escándalo* (Rey de Artieda). Quien más explotó este recurso fue Lope: *levántalo / Tántalo, llévoles / tréboles, oyéndola / oropéndola, estámpanos / pámpanos, abrasándolo / sándalo / escándalo*.⁴⁵

Los esdrújulos más “flexibles” y libres que conozco son los del oscuro fray Damián de Vegas en su *Comedia Jacobina, o Bendición de Isaac* (1590). Los esdrújulos “verdaderos” son sólo un 50%; abundan los “verbales”; y entre los “medios”, aparte de *oficio, árdüo*, etc., hay *herói-*

cuitísima en vuestros valerosísimos pechos acogimiento no menos plácido que generoso y doloroso...: quisiera que me hicieran sabidora si está en este gremio, corro y compañía el acendradísimo caballero don Quijote de la Manchísima y su escuderrísimo Panza...”, con la interrupción de Sancho: “El Panza aquí está [lo dice, seguramente, dándose palmadas en la barriga], y el don Quijotísimo asimismo, y así podréis, dolorosísima dueñísima, decir lo que quisieridísimis, que todos estamos prontos y aparejadísimos a ser vuestros servidorísimos”.

⁴⁵ Ya Vicente Espinel había esparcido en distintos pasajes de su “Sátira a las damas de Sevilla”, en tercetos (*Poesías sueltas*, ed. J. Lara Garrido, Málaga, 1985, pp. 47-61), varios tríos de esdrújulos como *vándalo / sándalo / escándalo*.

co y nádie. Pero hay otros “esdrújulos” sumamente novelescos. Así en el “Argumento y prólogo en verso *esdrúsulo*”:⁴⁶

... [Es] dolencia frecuentísima
inquirir de los otros; mas *empéro-si*
es humana pasión, compadezcámonos...

Fallecieron mis padres, y dejáronme
niño, sin patrimonio y sin oficio,
en poder [de] un tutor, mal hombre (*nó-se-lo*
levanto, porque es voz y fama pública)...

... porque sin duda los piadosos ánimos
y maduros ingenios (como *entiéndo-que*
serán los más de los que están oyéndome)...

... porque era una divina hieroglífica
y representación al vivo *dè-lo-que* [!]
entre el pueblo hebráico y gentilico
había de pasar...

Y así también en el cuerpo de la *Comedia*:

—Madre mía, en *cáso-que*
engañar no se deje, ¡ay me!, queriéndome
con las manos tentar? —Un buen remedio:
cubriréte yo el cuello y manos *désas-dos*
pieles de los cabritos...

⁴⁶ Gallardo, 4. col. 980. La *Jacobina* puede leerse en *BAE*, t. 35, pp. 509-524. El “Argumento y prólogo” y dos pasajes de la comedia (pp. 517-519 y 522) están en versos esdrújulos, todos sueltos, lo cual es ya una gran ventaja.

¡Ay me mezquino! ¡Oh el más infelicísimo
 que nació de mujer! ¡Ay, ay, ay! *Ójala*
 pluguiera a Dios, pluguiera que en echándo[m]e
 de su vientre mi madre, fuera *súbita-*
mente del vientre trasladado al túmulo!...
 Vendí la mayoría y todo *aquello-que*
 me tocaba en razón de primogénito.

Muy pocos poetas, según parece, aprovecharon tan ingeniosos inventos.⁴⁷

“Verso *esdrúsulo*”, dice fray Damián. Es curioso ver las vacilaciones que hubo durante decenios en cuanto a la manera de castellanizar la palabra *sdrúcciolo*. El lexicógrafo Cristóbal de las Casas, en 1570, “todavía no conoce el vocablo como castellano” (Corominas), o sea que aún no está en uso el vocablo *esdrúxulo*. Tampoco lo conoce todavía Eugenio de Salazar, pues de su poema “Silvestre musa, que el sonoro cántico...” dice que es “Canto en verso entero de doce sílabas, a imitación del trímetro yámbico que los italianos llaman *verso sdruciólo*”.⁴⁸ Corominas da como primera documentación el *Discurso* (1575) de Argote de Molina, donde consta ya la grafía actual, *esdrújulo* (con *j*).⁴⁹ Pero la verdadera primera documentación está en la *Diana enamo-*

⁴⁷ En una *Loa* de Sor Juana hay un breve pasaje (ed. cit., t. 3, p. 400) de romance decasílabo con esdrújulo inicial, que comienza así: “*Pués-to-que* ya en sus cuatroidades, / vínculos de los cuatro elementos / célebres, a las plantas se postran / incultas, del prodigio más bello...”

⁴⁸ *Silva de poesía* (Gallardo, t. 4, col. 345). Eugenio de Salazar residió de 1581 a 1600 en México, y aquí escribió sus poesías. Tal vez por eso no sabía que en España ya había castellanizaciones de la palabra.

⁴⁹ Corominas dice *esdrújuleo*, pero le pone un “?” explicado en nota: “Cito de Terlingen, sin poder comprobar si esta forma es algo más que una errata”. Sí que es errata de Terlingen. He aquí el texto de Argote de Molina en la escrupulosa (y rara, por lo visto) edición de E. F. Tiscornia, pp. 42-43: “[Tienen doce sílabas] todos los versos que llaman *Esdrújulos*, que son semejantes a los que los Griegos y Latinos llaman

rada (1564), donde Gil Polo castellanizó *sdrúcciolo* en *esdrúchol*, según la pauta de correspondencias ítalo-españolas como *angelo / ángel*.⁵⁰ También hay *ch* en Joaquín Setanti (*asdrúchulos*, 1581), en Pedro Sánchez de Viana (*esdrúchulos*, o quizá *esdrúcholos*, post 1589)⁵¹ y en Rey de Artieda ("palabras *esdrúcholas*", 1605). La castellanización más frecuente es *esdrúxulo* (así Herrera y Sánchez de Lima, 1580, y Rengifo, 1592), con *x* explicable, según Corominas, por el dialectalismo *sdrúsciolo*, que es como Cristóbal de las Casas registra la palabra. Luis Alfonso de Carvallo (1602) avanza un paso más: *exdrúxulo*, que parece pronunciación de morisco (cf. *cáxcara*, *moxcarda*, etc.). Pero la *j* de Argote de Molina es también frecuente: la traducción anónima del *Beatus ille* se intitula "Ode de Oratio en *esdrújulos*" en el ms. madrileño, y "Oda de Oratio en *asdrújulos*" en el londinense (*supra*, notas 20 y 21). En la leyenda que acompaña al retrato de Cairasco (cf. *supra*, p. 202) se lee *sdrújulos*, que naturalmente hay que leer *esdrújulos* (pues ningún hispano-

Choriámnicos Asclepiadeos, el qual *Esdrújulo* es muy usado en las bucólicas del Sanazaro".

⁵⁰ Lo que se lee en la *Diana enamorada* (ed. Menéndez Pelayo, *Origenes de la novela*) es "Terços esdrucioles", pero evidentemente la grafía *cc* equivale a *ch*. Y añado acento: "Terços *esdrúcholes*".

⁵¹ Prólogo de los "*Equívocos morales* del Doctor Viana", en Gallardo, t. 4, col. 1033, y en José Francisco Pastor, *Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de Oro*, Madrid, 1929, p. 183. Sánchez de Viana se refiere aquí a su traducción de Ovidio, impresa en 1589. Dice que la lengua castellana "se aventaja conocidísimamente" a la toscana, pues ninguna poesía italiana hay que no la imite nuestra lengua tan elegantemente como allá se compone: sonetos, tercetos, octavas rhimas, canciones, madrigales semiazéphalos [?], *esdrúchulos* [y] rima suelta", mientras que "las redondillas de la castellana son tan propias suyas", que las imitaciones intentadas en Italia son "dignas de risa". (Este nacionalista furibundo pone los poemas en esdrújulos entre las adquisiciones permanentes de "nuestra lengua", y a la vez muestra que la palabra *sdrúcciolo* aún no estaba castellanizada del todo). Gallardo y Pastor reproducen el ms. D.166 de la Academia de la Historia, y los dos leen *esdrúchulos*. Pero Blanca Perinián, *Poeta ludens*, Pisa, 1979, p. 106, lee *esdrúcholos*. Parece que su cita no procede de Pastor ni de Gallardo, pues éstos no indican folio y ella sí: "prólogo, fol. 4 vt." (y en su bibliografía dice "Sánchez Viana, *Equívocos morales*, s. l. n. a.", como si se tratara de un impreso).

hablante es capaz de pronunciar *sdr-*); pero en el prólogo de la *Esdrújulea* se lee que estos versos se llaman “en España *sdrúgulos*”, lo cual no parece errata, pues así, *esdrúgulos*, se lee dos veces en la *Picara Justina* (1605), al lado de *esdrúxulos* y *esdrújulos*.⁵² Las vacilaciones se dieron, pues, en la vocal de la primera sílaba (*esdrúxulo* / *asdrúxulo*, etc.), en la vocal de la penúltima (*esdrújulo* / *esdrújolo*, etc.) y sobre todo en la consonante de la penúltima: *esdrúchulo*, *esdrúsulo*, *esdrúgulo*, *esdrújulo* y *esdrúxulo* (aunque quizá estas dos últimas formas serían, hacia 1580-1605, variantes meramente ortográficas).

“Sólo falta agora que me deis a entender los versos esdrúxulos, y qué quiere decir este nombre”, pregunta Silvio en el *Arte poética* de Sánchez de Lima (1580); y Calidonio responde: “Lo que dellos entiendo os diré, mas la causa de llamarse así, para decir verdad, no la sé, porque éste es vocablo italiano, y esta manera de verso es muy nueva en España”. Llama la atención, sobre todo en un preceptista poeta, semejante desconocimiento de la lengua italiana. En sus *Anotaciones* a Garcilaso (también 1580), Herrera sabe muy bien que “*sdruciolare* es en italiano aquel deslizar y huir de pies que hace el que pasa por cima del hielo,”⁵³ y así estos versos “tomaron nombre de aquella *ligera* pronunciación que tienen con *celeridad* en el fin” (p. 555). Rengifo es más explícito: “*Esdrúxulo* es vocablo italiano; quiere decir ‘cosa que corre o resbala’; viene de $\epsilon\chi\theta\rho\acute{\epsilon}\chi\omega$ [*sic* por $\epsilon\chi\tau\rho\acute{\epsilon}\chi\omega$], verbo griego que significa lo mismo que en romance ‘correr o resbalar’, y cuadra muy bien a este género de versos, porque acaban con el acento en la ante-

⁵² Ed. Puyol, t. 1, pp. 53 (“Octavas de *esdrúgulos*”) y 65 (“Terceto de *esdrúgulos*”); t. 2, pp. 135 (“*Esdrúxulos* sueltos”) y 272 (“Redondillas de pies *esdrújulos*”).

⁵³ Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre in versi...*, se deleita en la explicación: “...E da tal come scorrer cadendo che fanno quelle due ultime sillabe, il detto verso ne vien, come per nome suo, chiamato *sdruciololo*, perciocchè *sdruciolare* in lingua nostra è propriamente quello scorrere o sfugir de’ piedi quando si camina sopra il ghiaccio o sopra pietre lisce, & principalmente in luoghi pendenti; e *sdruciolare dalle mani* si diranno ancor l’anguille o altri pesci crudi” (citado por Rodríguez Marín, ed. del *Viage del Parnaso*, cap. III).

penúltima, y parece que desde aquella sílaba hasta el fin *van corriendo*".⁵⁴ Carvallo, después de decir que este verso tiene "la antepenúltima sílaba larga y la penúltima y última breves", explica que "por la *acelerada y breve pronunciación* de aquellas dos últimas sílabas se llama *exdrúxulo*, que en italiano es 'acelerado'".⁵⁵ Las "palabras *esdrúcholas*", dice Rey de Artieda, se llaman así "porque hacen *correr y rodar con gran suavidad* y lisura el verso"; y Gonzalo Correas (*Arte grande*, ed. Alarcos, p. 476): "El verso esdrúxulo o *resbaladizo* [tiene sus dos últimas sílabas] tan *corridas y arrebatadas*..., que no se cuentan las dos más de por una". No queda sino admirar la utilidad práctica que Cervantes (*Viage del Parnaso*, al comienzo del tercer capítulo) les encontró a estos versos:

Eran los remos de la real galera
de esdrújulos, y, dellos compelida,
se deslizaba por el mar *ligera*...

⁵⁴ La fantástica etimología griega desaparece en la edición "actualizada" de Joseph Vicens, quizá porque en 1703 no había ya matrices griegas en las imprentas españolas. Corominas, que ni se digna mencionarla, parece aprobar la etimología de *sdruciolare* propuesta por Ascoli: **disroteolare*.

⁵⁵ Luys Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo* (1602), ed. de 1958, t. 1, p. 191. En el t. 2, p. 128, dice que el "exdrúxulo" y el "verso francés" (o sea el alejandrino) no se usan más que "para ostentación, y variar la poesía". Parece aludir únicamente a Gil Polo, que se sirve de esdrújulos y alejandrinos de manera ocasional, como ornato transitorio; no da señales de conocer las composiciones "autónomas" en esdrújulos que ya existían en 1602.

II

Entre las variadas poesías de la *Miscelánea austral* de Diego Dávalos y Figueroa hay una canción petrarquista en cinco estancias, que comienza así:

Al pie de un fresno, de un laurel y un álamo
el olvidado cálamó
tomaba un pastor bélico,
porque el vigor lucífero
vido quedar nubífero
de un nuevo sol y resplandor angélico,
que desde el Polo Antártico
todo lo ilustra hasta pasado el Ártico...

Es un homenaje de Dávalos a su muy querida mujer. En el mundo pastoril él se llama Delio y ella Cilena. Tras la lectura de la canción viene un diálogo muy bonito, que nos muestra al poeta meditando acerca de su poema, y en esa meditación podemos acompañarlo nosotros. La cuestión es: ¿está *bien* esto? (¿tiene sentido?, ¿es poético?). Fingiendo no estar muy seguro, Delio le pide a Cilena su opinión. Ella, muy gentil, se apresura a elogiar el "artificioso modo", pero, muy franca también, expresa algunas reservas: versos como éstos "en obras largas cansan, así por el peso de sus acentos finales como porque son tan faltos de consonantes que es necesario hacer verbos compuestos para salir con conceptos adelante; y, como la poesía se estima más cuanto es de más fácil inteligencia, ofende cualquiera cosa que pida declaración, particularmente a los tan limitados ingenios como el

mío".¹ O sea que Delio, el exaltador de Cilena (esa super-Laura, esa diosa capaz de opacar el "vigor lucífero" del sol), es en el nivel real un señor Dávalos que sabe que su mujer, al fin mujer, no es muy ducha en materia de poesía, de manera que puede representar a los lectores legos que caigan sobre esos versos; ellos pondrán seguramente los mismos dos reparos: como en español no abundan los esdrújulos, hay que "hacer verbos" (*tornábamos, cantándole*, etc.), lo cual cansa, y también hay que echar mano de palabras demasiado cultas (*cálamo, nubífero*, etc.), necesitadas de explicación. Pero Dávalos espera tener lectores capaces de entender y apreciar su canción.

La *Miscelánea austral* se imprimió en 1602 (en Lima), pero contiene, evidentemente, cosas escritas en años anteriores —los mismos años en que el novohispano Eugenio de Salazar iba componiendo poco a poco su *Silva de poesía*, donde, entre otras cosas, hay una sestina doble en esdrújulos ("Silvestre Musa, que el sonoro cántico..."). Por regla general, las colonias hispanoamericanas estaban bastante al corriente de lo que se hacía en España, y en esos años —digamos de 1580 a 1600— eran ya famosos los esdrújulos de Cairasco de Figueroa (y los de sus imitadores, como Góngora), los cuales corrían en copias de mano. Pero es claro que las copias de mano circulaban en las colonias mucho menos que en la metrópoli. En todo caso, ni Dávalos ni Salazar dan señales de haber leído a Cairasco, puesto que sienten la necesidad de "justificar" sus esdrújulos, como si se tratara de un experimento arriesgado.² Para quienes escribían y leían en España hacia 1590, el esdrújulismo no era ya experimento, sino institución).

¹ Alicia de Colombi-Monguió, *Petrarquismo peruano: la "Miscelánea austral" de Diego Dávalos y Figueroa*, London, 1985, pp. 130-131.

² Dávalos menciona los esdrújulos de Sannazaro, Montemayor y Gil Polo, y aduce la autoridad del *Arte poética* (1592) de Rengifo; Salazar desconoce la palabra misma *esdrújulo*, y dice que su sestina doble está compuesta "en verso entero de doce sílabas, a imitación del trímetro yámbico [v. gr. *Beatus ille qui procul negotiis*], que los italianos llaman *verso sdrucciolo*". Véase Gallardo, *Ensayo*, t. 4, col. 345.

En cambio, el hecho de que por esos mismos años un desconocido criollo mexicano haya intitulado simplemente "Esdrújulos" una composición de regular tamaño, indica que había leído a Cairasco, y que tales versos eran para él algo natural (como decir "Canción", o "Tercetos"). Es una epístola en que el poeta pone por las nubes a otro, a quien llama "Belardo":

Belardo, escucha un poco al pastor bárbaro
 que nació donde el indio adusto rústico,
 en aquel suelo mexicano félice...³
 Oye mi voz más áspera que armónica...;
 que es tu nombre en el mundo ya tan plático,
 del clima ardiente al más helado Tártaro,
 y está entallada en láminas y mármores
 tu imagen levantada sobre pórfiros
 de aquesta cima al escondido cóncavo,
 y de allí se ha subido al cielo último,
 y así como éste es más que esotros máximo
 y el sol que las estrellas [es más] lúcido,
 y el fuego entre elementos es más líquido
 y entre las aves más caudal el águila,
 y entre los peces más pujante el rémora
 y entre animales el león albánico
 y entre los hombres el Romano Clérigo,
 así entre los poetas eres único.⁴

³ En unos versos de *Pastores de Belén*, libro IV, Lope de Vega rima *bélices, infelices y félices*.

⁴ Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania, ms. Spanish 56, fols. 67v-68v. Cf. Pedro Lasarte en *NRFH*, 45 (1997), p. 45, nota 2. (Lasarte me obsequió una fotocopia). Hay en ese manuscrito versos de Francisco de Terrazas (muerto en 1580) y también un soneto de 1598 o 1599 a la muerte de Felipe II. Tal vez un estudio del conjunto permita conjeturar quién es el autor de los "Esdrújulos" y quién es "Belardo".

Años después, otro novohispano, Arias de Villalobos, imita a Cairasco en lo más difícil, la canción esdrújula. He aquí la primera estancia de la que dedica a san Hipólito, patrono de la ciudad de México:

En tanto que el carbunco y el crisólito
entre gentes os ciñen tan alárabes
las francas sienes, de lucidos méritos,
en este mundo opuesto al de los árabes
el palio correréis, triunfante, Hipólito,
por patrón de presentes y pretéritos;
y yo, con mis deméritos,
al sol —ciego murciélago—
volaré por el piélagos
del bien que esta ciudad de los Antípodas
en honra tiene vuestras santas trípodas;
y aquí en el lago, a sombra de sus álamos,
plegaré las alípodas
y aquí os consagraré inmortales cálamos.⁵

Obsérvese la ausencia de rimas facilonas: no hay “esdrújulos medios” (*glória, árdüo*, etc.), ni formas verbales (*cantábamos*, etc.), ni un solo *-ísimo*. Para estas fechas, quienes querían lucirse se obligaban a no emplear sino “esdrújulos enteros”.

Los esdrújulos neogranadinos más antiguos que conozco (los únicos, de hecho) son los de la *Láurea crítica* de Fernando Fernández de Valenzuela, compuesta hacia 1629. Es una obrita dialogada que comienza así:

—¡Que habéis de dar en ese disparate!
—Antes es la medula de mi acierto,

⁵ *Obediencia que México dio [a Felipe IV]*, México, 1623, apud Alfonso Méndez Plancarte (ed.), *Poetas novohispanos*, t. 2, México, 1944, pp. 3-5. Villalobos, extremeño, fue “transplantado tierno” a la Nueva España.

porque ¿qué cosa habrá que más conduzga
 al blanco, fin y escopo de mis méritos,
 que ir a ilustrar las calles de la Cúria,
 que las calles lustrar de la Filípica,
 brotando crestas mis honores críticos
 cuando en la critiquez me matriculen?
 —Duélome, amigo, que aspirando a célebre,
 al yugo sujetéis los hombros ínclitos
 sin más provecho que irrisión del vulgo...⁶

Hacia 1629 ha pasado ya más de medio siglo desde que Cairasco lanzó al mundo sus primeros esdrújulos —“Los hechos más heroicos y magníficos”, “En tanto que los árabes / dilatan el estrépito...” —, y a lo largo del tiempo ha ido desapareciendo eso que llamaríamos “el sello Cairasco”: el carácter solemne, pomposo (y hueco, ripioso) de sus esdrújulos, y, por consiguiente, el cansancio que producen. Los versos de Fernández de Valenzuela son muy legibles: los pasajes en esdrújulos, nada sistemáticos, consiguen un efecto blandamente humorístico.

En España se multiplican los esdrujulistas durante los primeros decenios del siglo XVII. Siguen a veces la senda estrecha (sólo “esdrújulos enteros”) y a veces la senda ancha, como cierto soneto anónimo a la muerte de Felipe II: “Quebranta el corazón tal espectáculo, viendo muerto al Austriano Rey claríssimo...”, que termina así:

En honrar a los santos celebrísimo,
 tanto que, de envidioso, el cielo esférico
 nos le robó, dejando el cuerpo pálido.⁷

⁶ Publicada en *Thesaurus*, 14 (1959), 170-185. Después de este comienzo hay varios otros pasajes, muy breves, en que irrumpen los esdrújulos. Valenzuela practica los “esdrújulos medios”: *cúria*, *repúdio*, etcétera.

⁷ *Las reales exequias que la ciudad de Murcia hizo en la muerte de [Felipe II]*, Valencia, 1600, pp. 298-299. — De la misma época es un anónimo “Soneto a doña

Con cuatro superlativos en *-ísimo* y dos en *-érrimo*, este soneto ya no provocaba aplauso entre los entendidos. También Diego de Barre-
ra, responsable de la versión española de los textos con que se ilustran
los *Emblemata* de Otto Vaenius, deja ver un fuerte “sello Cairasco” en
su comentario a la máxima horaciana “Caelum, non animum mutant
qui trans mare currunt”:

Pasar hasta la frígida
zona, donde al planeta más lucífero
aquella gente rívida
en el cinto signífero
seis meses ven el rostro salutífero;
dejar la tierra própia
y no dejar el vicio pusilánimo,
es dar señal no imprópia
de que uno no es magnánimo,
pues no ha mudado con el cielo el ánimo.⁸

El “sello Cairasco” se ve asimismo en la “canción *sáfica*” (*sic*) del
rioplatense Luis de Tejeda (1604-1680) a santa Teresa (seis estancias
de 14 versos cada una):

¡Teresa, virgen del divino tálamo,
donde blanca empuñáis palma pacífica,
y estáis mirando la presente historía!
Si bien a acentos de una lira aurífica,
más que a los rasgos de mi rudo cálamo,

Costança de Acuña”, en el Cartapacio de Pedro de Lemos, fol. 172 (R. Menéndez
Pidal, *BRAE*, 1, 1914, p. 168): “Crióla eterna mano salutifera...”.

⁸ Otto Vaenius, *Quinti Horatii Flacci Emblemata...*, 2ª. ed., Amberes, 1612,
p. 106. (La 1ª. ed. es de Amberes, 1607).

se debía mejor vuestra memoria,
cantaré hoy vuestra gloria...⁹

Lope de Vega fue asiduo y fervoroso secuaz de Cairasco, sobre todo a partir de *La Arcadia* (1598), donde imprimió no sólo su imitación de la famosa canción "En tanto que los árabes...",¹⁰ sino también unos tercetos "pastoriles" (como los de las dos *Dianas*) en tercetos muy bien trabajados. Contento con esta hazaña, catorce años después la repitió, y por duplicado, en sus *Pastores de Belén*, novela pastoril a lo divino.¹¹ En esdrújulos hizo también liras, canciones con rima y sin ella, octavas reales, sonetos y sobre todo pasajes de comedias en verso suelto.¹² Estos esdrújulos tienen por lo general carácter serio y elevado. He aquí un ejemplo:

Tirano Amor, cuya opinión temática
nos muestra bien la librería histórica;
escura ciencia en lengua metafórica
de la Esfinge de Tebas enigmática.
Dichoso el que se queda en tu gramática
y no llega a tu lógica y retórica;
pues el que sabe más de tu teórica
menos lo muestra en [su] experiencia práctica.

⁹ Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina. Los coloniales*, Buenos Aires, 1948, pp. 327-331.

¹⁰ Cf. *supra*, p. 199. Cuando Lope hizo esta imitación, tenía 32 años; cuando Góngora hizo la suya, tenía apenas 19. Góngora no volvió a hacer poemas esdrújulos. ¡Pero cómo brillan ciertos esdrújulos suyos a mitad de un endecasílabo del *Po-lifemo* o de las *Soledades*!

¹¹ Son dos églogas, una de 85 versos (libro V) y otra de 139 (libro IV: "Mientras el alba de sus blancos nácares / aljófara vierte..."). No hay un solo esdrújulo "medio", y los "verbales" y superlativos son escasos.

¹² Por ejemplo un pasaje de 46 versos en *Adonis y Venus* (BAE, t. 188, pp. 360-361), todos esdrújulos "enteros", salvo un *-ísimo* y un "verbal" (*rogiéndolas*). Según S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, 1968, pp. 185-188, los esdrújulos son frecuentes entre 1590 y 1604; después —dicen— Lope "se fue cansando".

Pues iguales, Amor, en tu matrícula
 los sabios y los bárbaros salvájicos,
 el mar y el fuego, el hielo y la canícula,
 yo seré Ulises a tus cantos mágicos,
 pues sólo vemos en tu acción ridícula
 principios dulces para fines trágicos.¹³

El más estupendo de los poemas esdrújulos de Lope es el soneto que pone en un episodio de teatro dentro del teatro. "Salen Eriflo haciendo el José, y Lucía la María", y el José dice: "Pues no hallamos posada...", etc. Aquí los pastores Riselo y Llorente "se entren, y la cortina se descubra, viéndose el José y la María y el Niño en el pesebre". Entonces el José prorrumpe en alabanzas:

¡Virgen gloriosa, cándida, aromática,
 en todos los estados meritísima,
 de gracia, de inocencia, y gloria altísima,
 dejando el de la unión santa hipostática!

¡Cuantos ciñen estola y blanca almática
 os vengan a loar, Virgen dignísima,
 por este alegre patto felicísima
 en cuanto mira el sol y luna errática!

Y vos, Niño, nacido al hielo frígido,
 ¿por qué el pecho tenéis de amor tan cálido,
 que Amor os vence en desafío bélico?

¹³ *Los melindres de Belisa, AcadN*, t. 12, pp. 654-655. (En el v. 8 he puesto *su* en vez de *tu*.) E. R. Curtius cita entero este soneto en su excursio sobre "Empleo metafórico de los términos técnicos gramaticales y retóricos", *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, pp. 592-593. Otros sonetos serios: "Leonato ilustre, valeroso armifero / contra el fiero cismático y herético..." (*El caballero del milagro, AcadN*, t. 4, p. 174); "Baja del monte el agua despeñándose / y va de piedra en piedra entremetiéndose..." (*La viuda valenciana, Acad*, t. 15, pp. 496-497), donde todos los esdrújulos son "verbales". —Sobre los sonetos esdrújulos de Lope, véase Otto Jörder, *Die Formen des Sonnets bei Lope de Vega*, Halle, 1936, pp. 83-97.

Pues sólo sois, aunque en tormento rígido,
para remedio de los hombres válido,
¡mil veces Santo os llame el coro angélico!¹⁴

El último verso hace pensar en otro alarde de Lope, su soneto "Siempre te canten, Santo Sabaoth..." (todo en versos agudos, y con nombres bíblicos en las rimas), admirablemente satirizado por Góngora ("Embutiste, Lopillo, a Sabaoth..."). Si acaso Góngora conoció el soneto esdrújulo del José, puede haber pensado que no valía la pena ponerse a caricaturizar cosas como ésa: ya Lope estaba auto-caricaturizándose.

Hay que añadir que Lope, tan atento a todo, tan necesitado de aplausos, supo aprovechar también las potencialidades humorísticas del esdrújulo, como cuando uno de sus graciosos habla de

...sonetos milagrosos,
que entran con obeliscos y pirámides,
marfil, ebúrneo pecho, fuentes líquidas,
y vienen a parar desustanciados;

o cuando ese mismo gracioso se pone a esdrújulizar de repente:

...Ya quería
correr la noche su cortina lóbrega
y aparecer la luz del alba cándida
(como dicen poetas en esdrújulos),
cuando salió de ver la niña el príncipe;¹⁵

o cuando en vez de *inclito* o *lucifero* emplea voces caseras:

¹⁴ *Los locos por el cielo* (comedia), *Acad.*, t. 4, pp. 109-110.

¹⁵ *La niña de plata*, *BAE*, t. 24, pp. 290 y 293.

Hay rábanos, hay cardos y hay peruétanos,
chirivías, hinojo, anís, espárragos,
y para Venus hay ostión marítimo...¹⁶

El mejor ejemplo puede ser este soneto-serenata que canta el gracioso en *Los comendadores de Córdoba*:

Si en el poyo más limpio o más pestífero
de tu cocina fresca y aromática
duermes por no escuchar la dulce plática
de este cautivo pobre lacayífero,
despierta de mi pena al son mortífero,
Medea pucheril, Circe fregática,
pues eres la piscina y la probática
que me ha de dar remedio salutífero.
Vuelve los pernizarcos ojos rígidos
a este ojizambo amante en mil recámaras,
el alma llena de héticas y tísicas.
Mira que de tener los pies tan frígidos
podrá, señora, ser que me den cámaras,
que para ti serán crueldades físicas.¹⁷

En su epístola "A Juan Pablo Boner" (*La Circe*, 1624) reflexiona Lope sobre el estilo que conviene a una epístola en verso:

¹⁶ *La Francesilla*, AcadN, t. 5, pp. 677-678.

¹⁷ Acad, t. 11, pp. 272-273. Cf. también el soneto en italiano macarrónico de *El genovés liberal*, AcadN, t. 6, p. 118: "Drusila, in questo nostro vivir picolo / fede in amor fu sempre reguardébole; / ancor que parto, espétami amorébole, / que il ánima te resto por testícolo..." etc.— J. T. Reid, art. cit., p. 285, menciona esdrújulos burlescos de Castillo Solórzano (versos sueltos) y de Rojas Zorrilla (soneto, en imperativos, -ástalos, éstalos, -inalos, -óstelos, -ústalos).

...Aquí no hay que tomar despacio o prisa
 la perpetua que llama la retórica
 o la que la dialéctica, concisa:
 tal vez es literal, tal metafórica,
 tal vez de la teórica hace práctica,
 y tal vez de la práctica, teórica;
 tal vez no se levanta de gramática,
 y tal vez se despeña a ser teológica;
 ya es lumbre fija, y ya es estrella errática;
 tal vez, usando términos de lógica,
 el ingenio se rompe en un peñasco,
 tal vez en una fábula astrológica.
 Mas, dejando estos versos a Cairasco,
 y hablando del hablar, favor que os debe
 la ilustrísima casa de Velasco...

El "dejarle estos versos a Cairasco" pudiera ser una expresión de modestia: 'a Cairasco, maestro del estilo elevado (porque yo quiero escribir a lo llano)'; pero obviamente significa 'a Cairasco, que era un maniático'. Lope es un renegado: primero mucha admiración, ahora el desdén. Seis años después, en el *Laurel de Apolo* (1630), donde elogia a más de trescientos poetas, recuerda, con cierto estremecimiento, a "las Musas de Cairasco, / que esdrujular el mundo / amenazaron con rigor profundo".

En el curioso entremés *El poeta*, mixto de prosa y verso, atribuido a Lope, se escenifica, por así decir, la reacción de los oyentes (o lectores) frente a las proezas esdrújulizantes. El poeta del título es un repentista incorregible. Un oyente se queja de que "con sus redondillas nos ahoga", a lo cual, luego incontinenti, replica el poeta:

No hablaré redondillas, sino esdrújulos,
 y a puros versos volveré yo hético
 de envidia a Homero, y a Sansón de cólera... [etc.];

el otro oyente, desdeñoso, observa que no tiene chiste hacer esdrújulos *sin rima*, y entonces salta el poeta:

Pues en copla y en cuévano
diré yo esdrújulos, pícaro,
y volaré como Ícaro
con alas de plomo y ébano.

Mis palabras son azúcares
y son sabroso y pacífico;
en las obras soy manífico,
y gasto más que los Fúcares.¹⁸

No parece auténtico este entremés: Lope no hubiera hecho con tanta torpeza la primera de las redondillas. Pero vale como testimonio de la reacción antiesdrújulista.¹⁹

Entre los muchos y extravagantes experimentos métricos que espere Francisco López de Úbeda en *La pícara Justina* no podían faltar los jugueteos esdrújulistas; hay unas cuartetos (“...aquí verás la ma-

¹⁸ BAE, t. 157, pp. 193-197 (repetido en el t. 301, pp. 57-68).

¹⁹ Hay otros testimonios de ello. En *El examinador Miser Palomo* (1618) de Antonio de Mendoza, “sale miser Palomo lo más ridículo que pudiere vestirse”, y dice: “No tiene que admirarse, amado güéspedes, / que es esta comisión muy verisimile...”, etc.: Gallardo, *Ensayo*, t. 3, col. 745. En el entremés del *Hospital de los podridos* el Rector le da a un podrido tres días para que sane, “y si no, que le echarán una melecina de esdrújulos de poetas [tal], que le hará echar el ánima, preparada (si fuere necesario) con sesos de los dichos poetas” (a lo cual replica maravillosamente el secretario: “Pues ¿hay en todo el mundo sesos de poetas para henchir media cáscara de avellana, cuanto y más para preparar una melecina?”): Gallardo, t. 1, col. 1390. En el *Templo panegírico* de Fernando de la Torre Farfán (1663) un poeta se queja de que le han hurtado, entre otras maravillas, “muchísimos esdrújulos viejos que tenía en un arca, que servían para remendar otros, y los estimaba como poesía quebrada [?]. Entre ellos iba una mojiganga o máscara del Zodiaco y la zona tórrida, en que había de salir Pitágoras guiando una danza de murciélagos, y después muchos ánsares, cada uno con su cálamo trémulo, cantando jácara”: citado por F. Layna Ranz en NRFH, 44 (1996), p. 44.

trícula / de muchos míseros zánganos, / que con almas de canícula / tienen bolsas de carámbanos”), un terceto, unos versos sueltos “con falda de rima” y dos octavas: “Al comenzar Justina entró Perlicaro...”.²⁰ Estamos en el arduo nivel estético de “lo grotesco”.

El nivel de “lo satírico”, incluyendo “lo obsceno”, es mucho menos arduo. Aquí sobresale un soneto atribuible a Góngora:

Si doña Baltasara es catedrática
de todo bujaresco receptáculo,
ejercitando siempre en su habitáculo
lo más nefando de su vil gramática....²¹

así como los sonetos anónimos “Cuando en tus brazos, Filis, recogíendome...”, “Poeta que tu frente la adminícula / ganchosa te rodea por flemático...”, “Valiente Gandalín, de color hético...”, y sobre todo “Movióte acaso, vieja, el verme sólito...”,²² cuyos tercetos dicen:

²⁰ Ed. J. Puyol, Madrid, 1912, t. 1, pp. 53 y 65; t. 2, pp. 135 y 272. Obsérvese en las redondillas la “equivalencia acústica” *zánganos / carámbanos* (también en una de las octavas: *Hércules / miércoles*). La “falda de rima” de los versos sueltos es un pareado que se mete a intervalos regulares. El famoso Juan Caramuel de Lobkowitz reproduce en su *Rhythmica*, 1665, pp. 55-56, como ejemplo de “esdrújulos”, las octavas de *La pícaro*. Otro extravagante, Pámones o Pamonés (graciosamente ridiculizado por Cervantes en el *Viage del Parnaso*, IV, 419-423), también probó la mano en los esdrújulos: cf. Gallardo, t. 3, cols. 1076-1077.

²¹ A. Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, 1994, pp. 311-312.

²² Los dos primeros (B.N.M., ms. 3915, *Cartapacio de Jacinto López*) fueron publicados por R. Foulché-Delbosc, “123 sonnets anonymes”, *RHi*, 6 (1899), pp. 328-407 (núms. 12 y 61). El primero puede verse también en *Poesía erótica del Siglo de Oro*, ed. P. Alzieu *et al.*, Toulouse, 1975, núm. 40. El tercero está en el ms. 2856 de la B.N.M., fol. 251. El cuarto fue publicado por el mismo Foulché-Delbosc, “Rimas del Incógnito”, *RHi*, 37 (1916), 251 ss., núm. 169. El Incógnito hizo otras composiciones en esdrújulos: los sonetos “Varia ymaginación que, hecha Tántalo...” (núm. 173, con rima *lúgubrelfúnebre* en los tercetos) y “Al títere moderno cathedrático...” (núm. 177).

A otro puedes arrendar tu alhóndiga
 que la quiera, y por ello esté gratuito,
 tan bello como tú (hablando irónico);
 que yo no pienso darte a ti mi albóndiga
 de balde, ni tocar en tu círculo,
 por mandarlo un decreto ansí canónico.

Pero el linaje de los esdrújulos “serios” se mantuvo con vida. A los nombres de Sánchez de Lima, Juan de Arguijo y Andrés Rey de Artieda y los otros mencionados *supra*, pp. 219-223, pueden añadirse los de Barahona de Soto, Calderón, Vélez de Guevara, Juan de Valladares —cuyas siete “Octavas en esdrújulos” no tienen un solo “verbal” ni un solo *-ísimo*²³—, el soneto del Príncipe de Esquilache, “¿Tú sabes, Mopso, más que la Gramática / y algunas presunciones de Retórica...?”, así como varios productos de plumas frailescas.²⁴

La seriedad del portugués Manuel de Faria y Sousa en esta materia no tuvo rival. Uno de sus poemas más ambiciosos, *Tamiras i las Musas* (“Agora me alentad, bellas Castálidas, / con un caso de vuestras Fuentes lépidas...”), consta de 78 sextas rimas (468 endecasílabos esdrújulos de rimas consonantes) y va seguido de unas “Advertencias” en que se pondera cumplidamente semejante hazaña.²⁵ Además escribió otra infinidad de esdrújulos: veinte sonetos, cinco sonetillos, dos

²³ Juan de Valladares de Valdelomar, *Cavallero venturoso* (escrito en 1617). Madrid, 1902, pp. 103-104. Sobre Valladares, véase Gallardo, t. 4, cols. 893 ss.

²⁴ Caramuel, *Rhythmica*, *loc. cit.*, reproduce el soneto de Esquilache. En 1632, fray Francisco Ildelfonso de Valsalobre pone un soneto esdrújulo en los preliminares de *El verdadero conocimiento de la peste* del doctor Rosell (Gallardo, t. 4, col. 266); fray Francisco Ballester, *Sacro plantel de varias si divinas flores*, Valencia, 1652, tiene un largo romance esdrújulo (pp. 43-48), unas “Octavas en verso esdrújulo” (pp. 59-61) y unas “Lyras [de seis versos] en esdrújulos” (pp. 110-112). El soneto laudatorio de fray Luis Puig, en los preliminares, está asimismo en esdrújulos.

²⁵ Manuel Faria i Sousa, *Fuente de Aganipe*, parte segunda, Madrid, 1644, fols. 52r-65v. Sobre este poema, véase J. M. de Cossio, *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, 1952, pp. 383-384.

canciones, una silva y algunas cosas más. El soneto esdrújulo es difícil de suyo, pero Faria, no contento con los que ha hecho según las reglas, hace otros con reglas aún más rígidas que él se autoimpone. Es la locura.²⁶ A juzgar por inicios como "La cítara tomemos Sanazárica", "El hipócrita afecta la tez pálida" y otros así, Faria escribió sonetos doblemente esdrújulos (28 voces esdrújulas por soneto), así como una silva, "Nunca perdona a Sátrapas justa Átropos". Y no se quedó allí: a la dificultad de meter dos esdrújulos en un verso de once sílabas agregó la de hacerlos caber en sólo ocho. "No irónica, Musa Uránica", "Viendo está estúpido i tépido" y "Desde el Bético al Itálico" son versos iniciales de sonetillos.²⁷

Faria y Sousa —especie de loco que se puso a sí mismo camisa de fuerza— parece haber agotado las posibilidades del soneto esdrújulo. Por lo menos, yo no he encontrado ninguno más de esta época; lo que conozco es uno en portugués, de Gregório de Matos (1636-1696), dirigido al obispo João Franco de Oliveira "chegando de visita à vila de São Francisco, onde o esperavam muitos clérigos para tomarem ordens":

²⁶ Todo esto se encuentra en la inédita Parte séptima de la *Fuente de Aganipe*. — Para lo que sigue, me apoyo en Arthur L.-F. Askins, "Manuel de Faria e Sousa's *Fuente de Aganipe*: the unpublished Seventh Part", en *Florilegium Hispanicum*. [Festschrift] D. C. Clarke, Madison, 1983, pp. 245-277. Askins enumera las composiciones y transcribe el primer verso de cada una, lo cual nos ayuda a formarnos una idea de su hechura.

²⁷ A pesar de que el grueso de su obra está en castellano, Faria y Sousa tiene un lugar respetable en la historia de la literatura portuguesa a causa de su magna edición de Camoens (impresa en Madrid). Debiera tener también un buen lugar en la historia de la poesía española. Representa una especie de culminación de la "poesía de ingenio" (o "de arte") en su versión barroca. Faria estaba quizá demasiado orgulloso de sus hazañas técnicas, pero eran hazañas. Si los esdrújulos se aplaudían, él demostraba que los suyos merecían aplauso aún mayor.

Bem-vindo seja, senhor, Vossa Ilustríssima
a este sítio famoso do Seráfico,
onde nesta canção de verso alcáico
ouça a ovelha balar sua amantíssima.

Aqui verá correr água claríssima
do grande Serecipe, rio antártico,
onde para tomar o eclesiástico
caráter santo há gente prestantíssima.

Aqui de Pedro a rede celeberrima
cuido, que fez os lanços hiperbólicos
que na Bíblia se lêem Santa integérrima;
porque estes pescadores tão católicos
nunca uma pesca fazem tão pulquérrima,
que os buchos nos não deixem melancólicos.²⁸

¡Curioso soneto! Se presenta con un diploma de *pedigree* clásico, “can-
ción de verso alcaico”, pero es tan flojo y pedestre, que hubiera sido
el hazmerreír en tiempos anteriores: aparte de que hay en él 4 *-ísimas*
y 3 *-érrimas*, los versos interiores de los cuartetos —en flagrante vio-
lación de las reglas del soneto— no son consonantes, sino asonantes
(*seráficol/alcáico*, etc.).

Y es que a estas alturas ya la asonancia ha dejado prácticamente
fuera de combate a la consonancia. En un romance de asonancia *á-o*,

²⁸ Gregório de Matos, *Obra completa*, ed. J. Amado, Rio de Janeiro/São Paulo, 1999, p. 200. — En el *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*, Porto, 1960, s. v. “verso” (p. 848), A. Coimbra Martins da a entender que los esdrújulos no se cultivaron mucho en Portugal; menciona el *Tamira e as Musas* de Faria (¡que no está en portugués, sino en castellano!) y añade: “Seguiu-o, por exemplo, soror Violante do Céu na Silva esdrúxula que vem no seu *Parnaso lusitano*”. Yo creo que no se han investigado bien los fondos manuscritos de Portugal y del Brasil. Los gustos literarios siguieron siendo allí, hasta comienzos del siglo XVIII, los mismos que en España. Los versos esdrújulos se cultivaron seguramente en medida igual. En las páginas siguientes menciono al portugués Francisco Manuel de Melo (versos en castellano) y al brasileño Botelho de Oliveira (versos en portugués).

la palabra *ánimo* no tiene por qué rimar con *magnánimo* y *pusilánimo*: puede rimar con *tráfago*, *áspero*, *cánticos*, *dándolo*, *párvulo* y con otras muchas voces. El primer romance esdrújulo parece haber sido éste, justamente de asonancia *á-o*, y no octosílabo sino endecasílabo:

A la fe preguntó un villano rústico,
criado en el aldea en trato bárbaro,
una dificultad casi insolúbile
acá a nuestro entender común y párvulo;
y fue que ¿cómo el Cuerpo real y físico
del Sacrosanto Dios (divino fármaco)
está en el todo y en la parte íntegro
después que se divide aquel Pan cándido?...²⁹

Pero a partir de 1650, y hasta entrado el siglo XVIII, los romances esdrújulos están hechos en metros cortos.³⁰ De 1649 es éste, burlesco, y también de asonancia *á-o*, por Francisco Manuel de Melo:

²⁹ En el resto del romance, la Fe le responde al rústico glosando los versos de santo Tomás de Aquino (secuencia *Lauda, Sion, Salvatore*): "Fracto demum sacramento, / ne vacilles, sed memento / tantum esse sub fragmento / quantum toto tegitur. // Nulla rei fit scissura...", etc. El romance "A la Fe preguntó..." se publicó por primera vez en 1770, en el tomo 4 del *Parnaso* de Sedano, el cual se lo atribuyó (junto con otras composiciones apócrifas) a fray Luis de León. Del *Parnaso* pasó al *Romancero y cancionero sagrados* de Justo de Sancha (*Bibl. de Aut. Españoles*, t. 35, núm. 732), y de aquí a J. M. Pemán y M. Herrero, *Suma poética: Amplia colección de la poesía religiosa española* (Biblioteca de Autores Cristianos), Madrid, 1944, p. 368, siempre con atribución a fray Luis de León. Pero fray Luis no hizo romances, y menos romances endecasílabos, que comenzaron a hacerse apenas en la tercera década del siglo XVII (cf. "Avatares barrocos...", *supra*, pp. 39-41).

³⁰ Hay dos antecedentes conocidos: los versos asonantados de *La Dorotea*, "Amor, tus fuerzas rígidas...", y la monóstrofe 49 de *El Anacreonte* de Villegas ("Estos anacreónticos / versos de a siete sílabas..."), pero en la mente de Lope sus versos eran "dímetros yámbicos", y en la mente de Villegas los suyos eran "anacreónticos". (En ambos casos los versos son heptasílabos.)

Oigan, oigan, que belígero,
siempre a sus querellas rápido,
de una cierta doña Flérída
se queja un cierto don Bártolo...;³¹

de 1651 éste de Jerónimo Cáncer a la Natividad de la Virgen, otra vez de asonancia *á-o*:

Hoy una Niña sin mácula,
a ser de la culpa tártago
nace, limpia y odorífera
más que jazmines y sándalos...;³²

en 1652 publica fray Francisco Ballester un largo romance esdrújulo; de 1653 es el romance "Una casera de clérigo..." de Alberto Díez y Foncalda; de 1654, el de Francisco de la Torre Sebil al Santísimo Sacramento: "Al que aliento celebérrimo, / al que espiga de pan cándido...", y el anónimo "Mándasme, amigo carísimo, / como si fuera yo plático...";³³

El "Baile en esdrújulos de Mari-Zápalos", en los *Verdores del Parnaso* (1668):

Al soplo de los céfiros,
entre los verdes álamos,
iba cogiendo tréboles
la linda Mari-Zápalos...

³¹ Francisco Manuel de Melo, *Las tres Musas del Melodino*, Lisboa, 1649, fols. 57-58.

³² Cito por la edición de Lisboa, 1675 (*Obras varias...*, pp. 115-116). Es ésta otra de las composiciones en esdrújulos que reproduce Caramuel, *Rhythmica*, *loc. cit.*

³³ Ballester: cf. *supra*, nota 24; Díez y Foncalda, *Poesías varias*, Zaragoza, 1653; Torre y Sebil, *Entretenimientos de las Musas*, Zaragoza, 1654; anónimo en las *Poesías varias* publicadas por José Alfay, también Zaragoza, 1654. Este romance, y el de Díez y Foncalda, merecieron lugar en la *Floresta* de Böhl de Faber, t. 3, núms. 928 y 952.

es un temprano ejemplo del género que después se llamará “tonadilla”.³⁴ Y el cultivo del romance esdrújulo continuará ininterrumpidamente hasta comienzos del siglo XVIII, en versos de todos tamaños. De hacia 1670 es *Contra la Verdad no hay fuerza*, comedia religiosa de Miguel de Barrios (exaltación del judaísmo y repudio del cristianismo). En uno de los pasajes líricos hay un diálogo en que una voz canta en heptasílabos y la otra en pentasílabos:

—No sigas la ley áspera
sino el afecto ínclito,
que del respeto idólatra
es amoroso ídolo.

—Si en mí lo célebre
hallas magnífico,
busca lo plácido,
niega lo rígido...³⁵

³⁴ *Verdones del Parnaso*, ed. R. Benítez Claros, Madrid, 1969, pp. 77-82. También podría llamarse “mini-zarzuela”. Dos estudiantes requiebran a Mari-Zápalos; uno le dice: “Para esposo soy único, / por ser gran nigromántico”, y ella le replica: “Yo esposo quiero Méjico [o sea: cargado de plata] / más que marido Májico”. En los mismos *Verdones del Parnaso*, pp. 275-285, hay un “Baile entremesado de esdrújulos” terminado en seguidillas asimismo esdrújulas. En un manuscrito de la Hispanic Society hay tres romances esdrújulos de Juan González de Sevilla y Sandoval. El primero comienza “Quisiera cantar sin límite / de María en versos sáficos [sic]...”, y se cantó “víspera de Navidad año de 1664” (Rodríguez-Moñino y Brey Mariño, *Catálogo de manuscritos*, t. 1, p. 231).

³⁵ El texto entero de esta extrañísima pieza teatral puede verse en Kenneth R. Scholberg, *La poesía religiosa de Miguel de Barrios*, Ohio State University, s. a. (ca. 1962). Otros esdrújulos de Barrios hay en su *Coro de las Musas*, Bruselas, 1672: “... me condenó, fiero árbitro, / a la pena melancólica / de no ver al Sol hispánico / que, al alma quemando incógnito, / da a mi ser mortales báguidos”. En su ed. del *Quijote*, 1947, t. 3, p. 159, F. Rodríguez Marín cita estos versos para documentar la acentuación esdrújula de la palabra *báguido*, que a comienzos del siglo XIX se había hecho llana: *vahido*. El mismo Rodríguez Marín cita un romancillo anónimo: “Si no sabe de súmmulas, / vaya a coger espárragos / y déjese de cánones, / porque le darán báguidos”.

Salazar y Torres compone unas endechas reales al nacimiento de Carlos II, hijo

de Felipe el Magnánimo,
cuyos blasones ínclitos
apenas hallan término
del vago sol en el eterno círculo,

y también un romance en cuartetas de 7-11-7-11 sílabas, con los versos impares en esdrújulos y los pares en agudos:

Escuchad, montes ásperos,
ya generosa emulación de Abril,
pues vuestras rocas rígidas
envidia dan al celestial zafir...³⁶

Recordando a Cáncer ("Hoy una Niña sin mácula, / a ser de la culpa tártago...") compone Delitala el romance que dice: "En su Concepción purísima / la preservó Dios del tártago...",³⁷ mientras que Fermín de Sarasa, rival de Pérez de Montoro, comienza así su "Fábula [burlesca] de Pan y Siringa":

Érase una Ninfa cándida
a quien requebraba un Sátiro,

³⁶ Agustín de Salazar y Torres, *Cythara de Apolo*, Madrid, 1681 (ed. póstuma), t. 2, pp. 2 y 138.

³⁷ José Delitala y Castelvi, *Cima del monte Parnaso español*, Cáller, 1672, p. 85 (comienza: "De la que es Virgen sin mácula, / deste prodigio magnánimo..."). — En una *Academia* de Ciudad Real, 1678 (ed. J. M. Rozas, Ciudad Real, 1965, pp. 51-54) hay unas "Lamentaciones fúnebres" en endechas reales: "Muy seria y muy retórica / y toda metafísicas, / entras, Musa, en los números / y así truecas responsos por antífonas...".

dios de catadura lóbrega,
cornicabra y patizámbrigo...³⁸

Rengifo había dicho en 1592: "Preguntarme ha alguno si es lícito usar [esdrújulos en versos octosílabos], guardando las consonancias que pueden tener. Respondo que no he visto haber ninguno que haya compuesto semejantes coplas, pero si... quisiese el poeta componerlas, no debería ser reprendido, especialmente si hallase en la música alguna buena consonancia que respondiese a ellas". No se refiere el preceptista a romances, puesto que habla de "consonancias", pero lo que dice de la vinculación con la música es muy acertado: unas redondillas esdrújulas son más *cantables* que una canción esdrújula. Y ésa fue la suerte de los romances esdrújulos: la mayor parte de los de la segunda mitad del siglo se hicieron para ser cantados. Y fueron muchísimos. Medio siglo después de los romances de Cáncer y de Melo, Josep Vicens, el adicionador de Rengifo, tuvo que ampliar el capítulo 13 para decir, triunfalmente: "Están ya hoy en día tan introducidos los esdrújulos, [que se les puede hallar en toda clase de metros]", y el ejemplo que pone es una cuarteta de romance; no contento con eso, añade un capítulo especial (el 46) para tratar "De los romances con esdrújulos", y dedica otro más (el 50) a las "endechas [=romances heptasílabos] con esdrújulos".

Los tiempos de Vicens son los del llamado "Barroco tardío", en los cuales ocurrió el auge extraordinario del *villancico* y, trabado con él, un pasmoso afán innovador en cuanto a estructura métrica. Si se hiciera un censo de lo que producían año tras año los poetas del orbe hispánico, un buen porcentaje se lo llevarían los villancicos. Surgen "villanciqueros" profesionales, que se comprometen a escribir para determinada fiesta religiosa cosas más exquisitas aún que las del año anterior: Manuel de León Marchante, Vicente Sánchez, José Pérez de Montoro.

³⁸ *Academia que se celebró en día de Pasqua de Reyes...* [Madrid], 1674, fols. 18r-20v. Joseph Moraleja, *Ei entretenido*, Segunda parte, Madrid, 1741, pp. 42-43, reproduce la fábula sin decir el nombre del autor.

De estos tres, el más afecto a los esdrújulos es León Marchante. He aquí el comienzo del estribillo y las dos primeras coplas de uno de sus villancicos de Navidad:

Pastores rústicos,
 entonad cánticos
 a un Rey benévolo
 que nace máximo [...].
 Aquel eterno Príncipe
 y verdadero Átalo,
 en su enojo, pacífico
 (*óiganme*)
 (*dígalo*)
 y en la piedad, de justiciero ánimo,
 de María Purísima
 fruto felice y cándido,
 nace en albares célicos
 (*óiganme*)
 (*dígalo*)
 ilustrando a Belén desiertos páramos...³⁹

No todos sus romances son religiosos. He aquí el comienzo de su "Pintura de una dama en esdrújulos":

Escúchenme unos esdrújulos,
 sin círculos ni preámbulos,
 de una niña que, por pícara,
 un alma tiene de cántaro...⁴⁰

³⁹ Manuel de León Marchante (1625-1701), *Obras poéticas póstumas*, Madrid, 1732-1733, tomos 1 y 2; el t. 3 no tiene fecha porque la impresión quedó interrumpida. La cita procede del t. 2, pp. 141-142.

⁴⁰ *Op. cit.*, t. 1, pp. 168-169.

Estas "pinturas" (retratos) estaban muy de moda. He aquí otra, en seguidillas:

A Belisa en esdrújulos
 copio brevísimo;
 por lo corto y lo práctico
 pase lo rígido.
 Sus madejas, que, ejércitos
 de luz, dan órdenes,
 de medrosas son áspides,
 pero más dóciles...⁴¹

León Marchante varía de diferentes maneras el empleo de los esdrújulos. En unas endechas a santa Catalina de Siena los pone sólo en los versos pares; dice que la santa

desde el domingo estaba
 sin comer hasta el *sábado*;
 y, para regalarse,
*manducabat Viaticum...*⁴²

otras veces pone los esdrújulos al comienzo del verso:

⁴¹ *Op. cit.*, t. 3, p. 55. Cf. *ibid.*, p. 72, el retrato de una mujer fea: "Oye, Bernarda rústica, / esta canción zumbática, / que de tu cara lóbrega / hizo mi musa cándida. // Es tu cuello fúnebre / cierta mansión selvática...", etc.

⁴² *Op. cit.*, t. 2, p. 370. Las cuartetas de estas endechas terminan siempre con un verso en latín macarrónico, y van seguidas de un romance octosilabo normal: "Allá van unos esdrújulos; / si todos no fueren clásicos, / serán por lo menos lícitos / por lo que tendrán de pláticos...". En el t. 1, pp. 103-104, hay otras endechas con esdrújulo sólo en los versos pares (y "mixtas de latín").

Liquidas derrama risas,
músicas desata voces
 la fuente y el ave al Sol,
 a quien deben prado y bosque
liquidas risas, *músicas* voces...;⁴³

o bien alterna esdrújulos y agudos, como en estas endechas reales:

En el nevado páramo
 de Belén el *feliz*,
 nace Dios tan pacífico,
 que a sí se excede, si compite *a sí*...⁴⁴

Vicente Sánchez hace exactamente lo mismo (y también con asonancia -*í*) en sus endechas heptasílabas a la Concepción:

Aquella flor espléndida,
 verde honor al *jardín*,
 suave lisonja al céfiro,
 rubia pompa de *Abril*...;⁴⁵

⁴³ *Op. cit.*, t. 2, p. 172 (rótulo: "Romance en ecos"). Cf. también t. 1, p. 217: "Del alcázar del Oriente / nace el Sol antes que el alba, / *cándido* como nieve, / *fulgido*, que es luz clara, / *inclito*, que es la Gloria, / *célebre*, que es la Fama..."; y t. 3, pp. 49-50, "Siguidillas con principio de esdrújulos" (vejamen a las flores): "*Músico* un arroyuelo, / con voz de plata, / a las flores del prado / las dio esta vaya: // *Pícaras* sois las flores..."; a cada flor se le dedica una seguidilla, cuyo v. 1 comienza con esdrújulo: "*Icaro* de las flores / el jazmín campa...", "*Príncipe* es el narciso...", etc.

⁴⁴ *Op. cit.*, t. 2, p. 120. Cf. también *ibid.*, p. 184: "Legislador benévolo / viene a *restituir* / fueros que el hombre pérfido / derogó en un *Pensil*...".

⁴⁵ Vicente Sánchez (1610-1679), *Lyra poética*, Zaragoza, 1688, p. 155; reproducidas por J. de Sancha en el *Romancero y cancionero sagrados* (BAE, t. 35), núm. 338. Véase también *Lyra poética*, pp. 166-167. En sus adiciones al *Arte* de Rengifo, cap. 50, pone Vicens "Aquella flor espléndida" como ejemplo de endecha con esdrújulos: en el cap. 46 ha puesto dos "romances con esdrújulos", uno normal (todos los versos esdrújulos) y otro con esdrújulos sólo en los versos impares.

y también en algunos de sus muchos romances polimétricos:

Desafian las flores *inclinias*
 luzes y astros,
 en el rostro de un bello *Príncipe*
 que les da el campo...⁴⁶

Al lado de romances esdrújulos normales (“Díganos esa luz pérfida / cómo se apagó de fantástica...”; “Yo río viendo al que intrépido / cayó del Impíreo al Báratro...”), Pérez de Montoro tiene una endecha real (“Dios, que es el Metro único / de la Capilla extática...”) con un estribillo super-esdrújulo;

¡*Tēplense* las *angélicas* *citaras!*
 ¡*Óiganse*, que en sus *métricas* *cláusulas*
término la *dulcísima* *música*
 pone a las *lágrimas!*⁴⁷

Al lado de los prolíficos León Marchante, Vicente Sánchez y Montoro, hay, naturalmente, otros esdrújulizantes. Mencionaré a un espa-

⁴⁶ Vicente Sánchez, *op. cit.*, p. 295. — En las pp. 299-300 plagia Sánchez el romance “Líquidas derrama risas...” de León Marchante (cf. *supra*), convirtiendo el decasílabo del remate en dos pentasílabos.

⁴⁷ José Pérez de Montoro (1627-1694), *Obras pósthumas*, Madrid, 1736, t. 2, pp. 161, 271-272 y 141-142, respectivamente. — En italiano hay muchas más posibilidades de meter tres esdrújulos en un endecasílabo. Jamás se hubiera podido hacer en nuestra lengua algo ni remotamente parecido a las cinco espléndidas octavas reales que pone Giambattista Marino (*Adone*, canto VII, oct. 118-122) en boca de las Ménades y Basárides que cantan, ebrias, mientras “Geni salaci e rustici Silvani, / Fauni saltanti e Satiri bicorni” se entregan a una danza desenfrenada: “Or d’ellera s’adornino e di pampino / i giovani e le vergini più tenere, / e gemina ne l’anima si stampino / l’image di Libero e di Venere. / Tutti ardano, s’accendano ed avampino, / qual Semele, ch’al folgore fu cenere; / e cantino a Cupidine ed a Bromio / con numeri poetici un encomio”. (Además de *Bromio* y *encomio* hay aquí varios otros esdrújulos latinizantes, que Cairasco llamó “medios”).

ñol, un brasileño y un peruano. El español es Sebastián de Villaviciosa en sus entremeses y bailes (que fueron muy imitados). Al final del *Baile entremesado en esdrújulos* anuncia la graciosa: "La jácara nueva canto...", y canta así:

Músicos, músicos, músicos,
vaya un bailete a lo práctico,
y ¡atención, que hay para el rústico
látigo, látigo, látigo!...⁴⁸

El brasileño es Manuel Botelho de Oliveira, contemporáneo del ya mencionado Gregório de Matos y autor de un romance en elogio del señor Câmara Coutinho, gobernador de Bahía:

Escreveis ao rei monárquico
o mal do estado brasílico,
que perdendo o vigor flórido,
se vê quasi paralítico...
Se falais verdade ao Príncipe,
não temais o Zoilo rígido,
que ao sol da verdade lúcida
não faz mal o valor crítico...⁴⁹

Y el peruano es Juan del Valle Caviedes, famoso por su mordacidad, que le dice "Al doctor Corcovado":

⁴⁸ Citado por Emilio Cotarelo, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojíngangas*, t. 1 (NBAE, t. 17, p. cxci), según el cual este baile tuvo mucho éxito y varios imitadores —Juan Bautista Diamante, Francisco Antonio de Monteses, Alfonso de Olmedo—, que también esdrújulizaron.

⁴⁹ *Florilégio da poesia brasileira*, ed. F. A. de Varnhagen, Rio de Janeiro, 1946, t. 1, pp. 188-190. (El "Zoilo rígido" es seguramente Gregório de Matos, gran vaporizador de Câmara Coutinho.)

Oye, escarabajo físico,
de mi corcovado cántico
los agobiados esdrújulos,
los de un dos veces sátiro.

A ti, quirquincho de médicos
y licenciado galápago,
mojiganga de la física,
tuerco en derechos del párroco...⁵⁰

Muy a tono con sus tiempos, de los cuales vino a ser culminación, entra aquí sor Juana. Para el erudito frei João Pacheco, es ella un modelo de perfecciones. Después de exponer las "sete circunstâncias" que deben concurrir para que un poema en *esdrúchulos* sea auténticamente bueno, dice: "Ponhamos um exemplo com estas regras, da Madre Soror Juana Ignez de la Cruz", y transcribe íntegra la letra XXXII de San Bernardo:

A este edificio célebre
sirva pincel mi cálamo,
aunque es hacer lo mínimo
medida de lo máximo,
pues de su bella fábrica
el espacioso ámbito
excede la aritmética,
deja vencido el cálculo... [etc.]⁵¹

⁵⁰ María Leticia Cáceres, *El manuscrito de Ayacucho. fuente documental para el estudio de la obra literaria de don Juan del Valle Caviedes*, Lima, 1972, pp. 36-37.

⁵¹ Hay también un romance heptasílabo esdrújulo en *El mártir del Sacramento*, vv. 933-952: "Oigan el eco horrisono...". Méndez Plancarte cree "atribuible" a sor Juana otro romance octosílabo (núm. xxv): "Aquel piloto científico, / que su misterioso cáñamo...". — El elogio de frei João Pacheco está en su *Divertimento erudito para os curiosos...*, t. 3, Lisboa, 1741, pp. 390-391; es interesante porque hacia 1741 las obras de sor Juana han dejado de ser leídas, no sólo en España, sino también en México.

Ya Calderón había hecho un romance pentasílabo esdrújulo a imitación de ciertos himnos del Breviario (cf. *supra*, p. 205). Sor Juana hace lo mismo, pero en latín:

Ista, quam ómnibus
caelis mirántibus,
vírginem crédimus,
foecundam cánimus...⁵²

Los romances pentasílabos siempre fueron raros, y sobre todo en esdrújulos. He aquí uno de Alonso Ramírez de Vargas, contemporáneo de sor Juana, que intercala el estribillo “—Óiganla, óiganla. / —Dígala, cántela” a continuación de cada copla:

Una en esdrújulos
letrilla clásica
a la Purísima,
que voy cantándola...⁵³

Ya Salazar y Torres, como vimos, había hecho unas endechas reales en esdrújulos; sor Juana lo imitó, pero, novedosamente, dejó sin esdrújulizar el verso largo:

Atended, y no equívocos
estéis, y pues es áncora
a los discursos náufragos,
mi voz sonora os sacará a la playa...;

⁵² Cf. también el núm. *liv* (“atribuible”). En nota al núm. 255 menciona Méndez Plancarte a otros contemporáneos de sor Juana que compusieron en español “himnos” de Breviario.

⁵³ A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, t. 2, p. 95.

y escribió también un gracioso romance con falsos esdrújulos:

Aunque es el metal de azófare
de mi voz, en esta márgene
la echaré como un almíbare
siguiendo un músico cánone...⁵⁴

Los esdrújulos de sor Juana que más han llamado la atención, hasta el grado de que Menéndez Pelayo creía que eran invento suyo —invento, según él, “más curioso que recomendable”—, son los del romance decasílabo en que “pinta la proporción hermosa de la Condesa de Paredes, con otra de cuidados, elegantes esdrújulos”:

Lámina sirva el cielo al retrato,
Lísida, de tu angélica forma;
cálamos forme el sol de sus luces;
silabas las estrellas compongan. .
Cárceles tu madeja fabrica:
Dédalo que sutilmente forma
vínculos de dorados Ofires,
Tíbares de prisiones gustosas...;

pero sor Juana no hizo sino imitar a Salazar y Torres; la elección del modelo es parte integrante del florido y delicado retrato que en estos versos hace de su amiga y protectora. También el poema de Salazar y Torres es un “retrato”:

⁵⁴ El primer ejemplo procede de la *Loa a los años de la Reina Madre*, vv. 41-80; el segundo, de las letras de San Bernardo, núm. 350. Para este juego conozco un solo antecedente: fray Luis de Santa María, *Octava sagradamente culta...* (celebración del primer centenario del Escorial), Madrid, 1664, assumpto quinto: “Las maravillas del Tíbere, / que Roima llora en su márgene...”, romance incluido, extrañamente, en las *Obras sueltas* de Lope, t. 17, Madrid, 1778, pp. 338-341.

Óiganme aun los sordos escollos,
muévanse las inmóviles selvas,
párense de los mares las iras,
Fílida, al copiar tu belleza...⁵⁵

No sé si fue Salazar y Torres el *primus inventor* de este metro. El hecho es que varios poetas contemporáneos suyos, o ligeramente posteriores, lo practicaron y lo variaron. Así Vicente Sánchez, que hace agudos los versos de la asonancia y añade una cola recapitulativa a cada cuarteta:

Ángeles, ya ha nacido Dios Hombre;
pájaros, ya el Sol raya feliz;
*zéfiro*s, ya una Flor dio la Aurora;
márgenes, ya el diciembre es Abril.
*Ángeles, pájaros, zéfiro*s, *márgenes*,
 ¡tal dicha aplaudid!...;⁵⁶

así también Pérez de Montoro, que pone *dos* esdrújulos en los versos impares y hace encañilabos, además de agudos, los impares:

Cándida la Azucena, *odorífera*,
nítida perla, recibe hoy
único sacro oriente en el *físico*
término de su animación.

⁵⁵ Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, t. 1, pp. 128-129. — Sobre estos romances decasilabos con esdrújulo al comienzo, y en particular sobre "Lámina sirva el cielo al retrato...", cf. "Avatares barrocos...", *supra*, pp. 156-162. Vale la pena observar que en el de sor Juana no hay ningún esdrújulo "verbal", mientras que en el de Salazar hay cinco: *óiganme*, *muévanse*, etc.

⁵⁶ Vicente Sánchez, *Lyra poética*, pp. 278-279.

*Pródigo de sus gracias el Altísimo,
dándola quanto quiso el amor...⁵⁷*

Los demás poetas que adoptaron la novedosa forma poética no parecen haber sentido la urgencia de complicar lo ya complicado, y la emplearon del mismo modo que Salazar y Torres y sor Juana, sin "ruidos" que interfirieran en la sonoridad del esdrújulo inicial.

Pero hubo uno que complicó lo complicado: el neogranadino Francisco Álvarez de Velasco, que, deslumbrado por la belleza de "Lámina sirva el cielo al retrato...", pensó que el verso "estaría más sonoro (aunque también más trabajoso)" con dos esdrújulos, y consiguió hacerlo en un romance de 48 versos "A los Dolores de la Virgen". Él mismo se encargó de ponderar la hazaña: la cosa no es nada sencilla, pues "presa y engrillada la expresión de los conceptos entre las guardas [esto es, 'los guardias'] de los dos proparoxítonos o esdrújulos, apenas puede salir a explicarse por la estrecha puerta del medio":

*¡Animo, corazón! Y si tímido,
prófugo, en tus lágrimas pávidas
náufrago, hoy presumes, atónito,
únicas tus congojas fantásticas,
vuélvete, pues te miras por mísero
huérfano, a María con fe cándida...⁵⁸*

Aparte de este romance, hay en la *Rhythmica* de Álvarez de Velasco muchas otras muestras de amor a los esdrújulos: una glosa en décimas ("En esta vida frenética..."), dos romances octosílabos ("Salve, Reina,

⁵⁷ Pérez de Montoro, *Obras pósthumas*, t. 2, pp. 123-124 (villancico a la Concepción). Véase *supra*, "Téplense las angélicas cítaras...".

⁵⁸ Francisco Álvarez de Velasco, *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*, ed. E. Porras Collantes, Bogotá, 1989, pp. 56-59. Cf. *supra*, "Avatares...", p. 162. (Es claro que Álvarez de Velasco no conocía los experimentos pluriesdrújulistas de Pérez de Montoro, "Téplense las angélicas cítaras..." y Cándida la azucena odorífera...").

Virgen ínclita...” y “Alma, alaba en dulce música...”), un romance endecasílabo, dedicado a sor Juana (“Limosna para un poeta pobre, huérfano...”) y tres arduos sonetos (“Si a Sansón sujetó del pelo Dálida...”, “En la ciencia de amor, falsa dialéctica...” y “Ya Talía enamorada muere hoy hética...”, éste último dedicado asimismo a sor Juana).⁵⁹

Las composiciones esdrújulas de este curioso poeta neogranadino, y en especial su romance “A los Dolores de la Virgen”, cierran con broche barroquísimo la época inaugurada por León Marchante.

⁵⁹ *Rhythmica sacra*..., pp. 302, 72, 434, 543, 321, 326 y 554, respectivamente.

III

Francisco Álvarez de Velasco, que hizo viaje a España para imprimir allí su *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*, pues en sus tiempos no había aún imprenta en la Nueva Granada (el primer impreso bogotano conocido, una *Novena del Corazón de Jesús*, es de 1738), puso al final del volumen, impreso en 1703, una "Advertencia y protesta del autor", donde dice que en Madrid, estando ya en páginas sus versos, los dio a leer a "algunas personas tan discretas como elocuentes, de las muchas que hay en esta Corte", y que estas personas le hicieron varios "reparos" de índole lingüística; él pensaba que el español hablado en su tierra era igual al de "todo España", pero, por lo visto, se equivocaba; y se excusa así: "[Como he] escrito estas imperfectas obras en Indias, y no en Castilla, y [como] en ellas también tenemos nuestros indianismos, naturalmente habré usado de algunos, como de inmemoriales locuciones de que usamos los americanos".¹ Pero sus americanismos —que los tiene, y algunos de ellos rarísimos— no deben haber sido sino una de las razones de los "reparos". Las personas "discretas" de Madrid, por no herir al neogranadino, deben haber callado la razón de fondo: sus versos iban contra la corriente, además de que casi todos eran francamente malos. Seguramente les causó risa un soneto esdrú-

¹ Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, ed. de 1948, t. 1, p. 431, copia toda la "Advertencia" y comenta: "Esta profesión de americanismo literario es lo más curioso que contiene el libro". Profesión no muy gallarda, en verdad, pues si el poeta dice eso, es para que los lectores se lo perdonen: son "defectos [que] hubiera procurado enmendar a no habérmelos advertido después de estar ya todos [los versos] impresos", y en lo sucesivo tratará de evitarlos. Con esta "confesión" espera que lo absuelvan "de la nota o burla que harán algunos de mis yerros".

julo como éste, dedicado a sor Juana, “en que empiezan los más pies con los nombres de las Musas, con sus oficios o condiciones” (*Nise es anagrama de Inés*):

Ya Talía enamorada muere hoy hética
 porque Nise ha secado su Castálida;
 Terpsicore alegre, llora pálida;
 Polimnia estoica es ya peripatética;
 Melpómene funesta está frenética;
 Euterpe da su chanza por inválida;
 Erato va hasta tibia, de muy cálida,
 y Clío, de coronista, a infiel dialéctica;
 Urania con esferas astrológicas
 y Caliope con liras metafísicas,
 despechadas de hablar anfibológicas,
 así alzan el clamor con voces tísicas:
 “Donde está Nise, para qué son Lógicas?
 Donde está Juana, para qué son Físicas?”

Es claro que la Nueva Granada no estaba muy “al corriente” de lo que se hacía en España, mientras que sí lo estaban los dos virreinos antiguos, sobre todo el de la Nueva España (sor Juana fue siempre eminentemente “legible” para los españoles). Y en peor situación que la Nueva Granada estaba el Río de la Plata, donde Juan Baltasar Maziel, algo posterior a Álvarez de Velasco, celebraba en esdrújulos altisonantes “la afabilidad y dulzura del excelentísimo señor don Pedro de Ceballos”:

Señor, que otras Musas délficas
 canten vuestros timbres ínclitos,
 y que te exalte Terpsicore
 sobre el Júpiter olímpico...²

² Cuarteta reproducida por Carilla, art. cit., p. 171.

En la metrópoli, los gustos eran otros. La primera preceptiva de la época "moderna", que es la *Poética* de Luzán, precursora de la literatura "neoclásica", está ya muy distanciada de las exquisiteces y rarezas del Barroco. Dice Luzán: "Así como de los esdrújulos que se forman con los acentos nace la armonía usándolos al principio o medio de los versos, *la destruyen* estando al fin". No los condena del todo, pero advierte: "Se necesita mucha consideración para usarlos como rimas [consonantes], fuera de los asuntos jocosos".³ O sea: los esdrújulos pueden ser muy buenos para diversión y para chistes, pero no alcanzan verdadera "armonía" sino cuando están al comienzo del verso, o a la mitad (Luzán piensa en versos como éstos: "*émulo* casi del mayor lucero, / *cíclope* a quien el pino más valiente...", "la alba entre lilios *cándidos* deshoja...").

El indulto concedido a "los asuntos jocosos" significa, seguramente, que a Luzán le caían en gracia los esdrújulos del muy popular Diego de Torres Villarroel en un "Pronóstico" (¡de 328 versos!):

Autorcillos de pronósticos,
que en lo etéreo y lo marítimo
calzáis escamas de sábalos,
vestís plumas de cernicalos...

y en unas "Coplas de las brujas", donde cada una de ellas —la Colodra, la Corchena, la Colindres, Maricaca, la Chupona, la Catuja, etc.— le espeta una cuarteta al propio Torres:

Oiga el señor Astrólogo,
o Piscator hispánico,
aquestos juicios sátropas
de un femenino cántico....

³ Ignacio de Luzán, *La Poética, o Reglas de la poesía*, ed. L. de Filippo, Barcelona, 1956, t. 2, p. 269.

y a cada cuarteta responde, al unísono, el coro de todas las brujas:

¡Óigalos, llévelos
por estaciones y ámbitos,
porque son más verídicos
que los de su cálamo!

Tomás de Iriarte, que compartía muchos de los ideales estéticos de Luzán, emplea “endecasílabos pareados esdrújulos” para burlarse de los pedantes en la fábula XLII (“Ello es que hay animales muy científicos...”), que termina así:

Mas ya que esos amantes de hiperbólicas
cláusulas y metáforas diabólicas,
de retumbantes voces el depósito
apurán, aunque salga a despropósito,
caiga sobre su estilo problemático
este apólogo esdrújulo-enigmático.

El romance “El teatro”, de Eugenio de Tapia, es una sátira de los dramas al uso en sus tiempos (comienzos del siglo XIX), sobre todo “si es de los hórridos / que docta multitud llama románticos”:

No puedes figurarte, amigo Próspero,
cuánto me place el género dramático:
cuando se anuncia al respetable público
por la primera vez nuevo espectáculo,
vuelvo a tomar billete como el céfiro,
aunque den apretones cien gazzápiros...⁴

⁴ *Bibl. de Aut. Españoles*, t. 67, pp. 680-682.

Manuel Bretón de los Herreros se burla de los esdrújulos en su romance "Salgamos de Madrid":

Huyamos del vulgo tétrico
de poetillas misántropos,
plañidores y epilépticos,
que maldiciendo, sacrílegos,
del buen Horacio y su método,
llaman talento a la crápula...

y Miguel Antonio Caro satiriza los

versículos románticos, eróticos,
bélicos, necrológicos y aun místicos,
bárbaros, macarrónicos, ridículos,
narcóticos, mefíticos, diabólicos...⁵

A través de estas críticas se expresaba el sentido *común*. Eugenio de Tapia, Bretón de los Herreros y Miguel Antonio Caro hablaban en nombre de los lectores de poesía y de los espectadores de dramas "románticos". Porque no hay que olvidar que en sus tiempos era cosa muchísimo más *común* que en los nuestros la lectura de poesía y la composición y representación de dramas en verso. El público, harto de tantos esdrújulos, acabó por burlarse del esfuerzo de esos versificadores que, tomándolos muy en serio, trataban de lucirse con ellos. Los esdrújulos estaban bien para cosas ligeras y humorísticas. Así es como los emplea Javier de Burgos cuando se dirige "A don Manuel María de Arjona" ("A ti, ilustre canónigo, / que entre esperezos lánguidos...") para condolerse de la lata que le dan sus muchos visitantes pedigüenos:

⁵ Las citas de Bretón y de Caro proceden de J. T. Reid, art. cit., pp. 292-293.

...A ti, que en levantándote,
 asaltarán, cual vámpiros,
 ya el pretendiente estético,
 ya el petardista impávido [...],
 con cariño recíbelos,
 con indulgencia trátalos,
 que caben votos sinceros
 en los humildes dáctilos...⁶

Y así, por pasatiempo, los emplean otros autores, como Zorrilla y Wenceslao Ayguals en un intercambio de quintillas por los mismos consonantes, o Francisco Rodríguez Marín respondiendo a quien lo retó a hacer un soneto de rimas esdrújulas: "En situación me pones bien ridícula...".⁷

Rubén Darío tomó los esdrújulos más en serio. Los emplea (parcamente) en el sonetillo galante "Para una cubana":

Poesía dulce y mística,
 busca a la blanda cubana
 que se asomó a la ventana
 como una visión artística.
 Misteriosa y cabalística,
 puede dar celos a Diana
 con su faz de porcelana,
 de una blancura eucarística.

⁶ *Bibl. de Aut. Españoles*, t. 67, p. 449.

⁷ Agustín Aguilar y Tejera, *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana*, s. a (ca. 1910), pp. 78-88 y 96. Pero Rodríguez Marín no parece haber quedado muy contento con su soneto, pues en su libro *Sonetos sonetiles* (Madrid, 1941), donde publica trece "sonetos del soneto" compuestos por él, no incluye el esdrújulo. Cf. también un pasaje de *La muela del rey Farfán* (1910) de los Álvarez Quintero: "Yo soy un gran filósofo / que estudia el libro íntimo / que nos presenta diáfanos / los males del espíritu..." (Reid, art. cit., p. 287).

Llena de un presagio asiático,
 roja, en el rostro enigmático,
 su boca púrpura finge;
 y al sonreírse, vi en ella
 el resplandor de una estrella
 que fuese alma de una esfinge.

Y los emplea también para lo solemne y lo “heroico”; así en el primer cuarteto del poema “A Colón”:

¡Desgraciado Almirante! Tu pobre América,
 tu India virgen y hermosa, de sangre cálida,
 la perla de tus sueños, es una histérica
 de convulsivos nervios y frente pálida.
 Un desastroso espíritu posee tu tierra...;

y así también en los versos finales del *Canto épico a las glorias de Chile*:

... como un ruido de palmas
 y un despertar de auroras.
 ¡Oh Patria! ¡Oh Chile!...
 Así acabó, magnífico,
 solemne, hermoso de grandeza homérica,
 el combate más grande que vio América
 sobre las anchas olas del Pacífico.⁸

Observa Emilio Carilla (art. cit., p. 178) que “más que el esdrújulo final, atrae a los modernistas el uso artístico del esdrújulo en el interior del verso”; y cita “Blasón” de Darío (“El *olímpico* cisne de nieve / con el

⁸ En “La profecía de Horacio” (poema juvenil, de tono humorístico), de pronto, entre las 30 redondillas “normales”, mete Darío una esdrújula: “Y aunque médicos magníficos, / siguiendo su propéutica, / estudiaron terapéutica / y aplicaron es-pécificos...”.

ágata rosa del pico...”) y “León cautivo” de Lugones (“La fiera siente un *lúgubre* influjo de destino, / y en el oro *nictálope* de su ojo mortecino / se hastía una *magnánima* desilusión de imperio...”). Es el “uso artístico” preferido por Luzán (esdrújulos al comienzo o a la mitad del verso), y ya lo habían practicado, en la segunda mitad del siglo xvii, León Marchante (“*Líquidas* derrama risas...”) y otros poetas, entre ellos sor Juana (“*Lámina* sirva el cielo al retrato...”; véase *supra*, pp. 254-261). También, a comienzos del xviii, Pedro de Peralta Barnuevo en un pasaje lírico de la comedia *Triunfos de amor y poder* (citado por Carilla, p. 173):

¡Céfiro, de las flores deidad,
ruiseñor, de los aires clarín!
Síguela, por copiar su beldad;
júrala del vergel majestad;
cántala por deidad del confín.
Síguela, cántala, júrala en fin.
¡Líquida fuentecilla feliz,
del jardín fugitivo cristal!
Bórdale de tus perlas terliz;
píntale de la flor el matiz;
cópiale su esplendor inmortal.
¡Píntala, cópiala, luz celestial!...

Manuel María de Arjona, uno de los corifeos de la “escuela sevillana” que floreció a fines del siglo xviii y comienzos del xix, pone sistemáticamente el esdrújulo como penúltima voz de cada verso en su poema “La diosa del bosque”, que comienza: “¡Oh, si bajo estos *árboles* frondosos / se mostrase la *célica* hermosura...!”, y que termina:

Tú, mi verso, en magnánimo ardimiento
ya las alas del céfiro recibe,
y al pecho ilustre en que tu numen vive
vuela, vuela veloz;

y en los erguidos álamos, ufana
 penda siempre esta cítara, aunque nueva,
 que ya a sus ecos hermosura humana
 no ha de ensalzar mi voz.⁹

Las palabras agudas *veloz* y *voz*, en el poema de Arjona, son como contrapeso de los esdrújulos de los dos primeros versos. Esta alternancia de rimas esdrújulas y agudas la hay ya en la época anterior: Salazar y Torres, "Escuchad, montes *ásperos*, / ya generosa emulación de *Abril...*"; Vicente Sánchez, "Aquella flor *espléndida*, / verde honor del *jardín...*"; León Marchante, "En el nevado *páramo* / de Belén el *feliz...*" (cf. *supra*, pp. 250-254). Pero se practica muy marcadamente en la segunda mitad del siglo XVIII y en todo el XIX. Los poetas buscan a veces efectos cómicos, como en esta tonadilla:

Ah, poetas cómicos,
 ya que sois diabólicos,
 del furor hortérico,
 bélico, temático,
 satánico,ápido,
 temed el *rigor*:
 soy aritmético,
 soy matemático,
 soy académico,
 soy catedrático,
 soy también químico
 y *sangrador...*

⁹ Puede verse este poema en la *Bibliografía hispano-latina clásica* (t. 5, pp. 224-226) de Menéndez Pelayo, el cual cita el elogio de Gómez Hermosilla ("composición magnífica y sin el menor descuido en el estilo ni en la versificación") y añade: "Es, además, notable por lo gracioso del artificio métrico, inventado por el autor y no seguido por nadie, que yo sepa" (*ibid.*, t. 6, p. 401).

o en este romance de Felipe Velázquez:

Pero ¡esdrújulo! Malísimo,
 escaso de *variedad*.
 Este chirumen fanático
 se dedicó a *repasar*
 los buenos autores clásicos,
 los románticos y *más*,
 pero ¡qué! no vale un rábano
 su producto *esdrujular*...¹⁰

Otras veces (las más), la alternancia se da en poemas serios. En la cantata *Ariadna* de Manuel José Quintana hay partes declamadas (en endecasílabos), y partes cantadas, que se llaman “recitativos” y “arias”, por ejemplo:

Dos ayer éramos,
 y hoy sola y mísera
 me ves llorando
 a par de ti.
 Mira estas lágrimas,
 mírame trémula,
 donde gozando
 me adormecí.
 ¿Qué se hizo el pérfido?
 Mi angustia muévate,
 y haz que volando
 torne hacia mí...¹¹

¹⁰ Reid, art. cit., pp. 286 y 294. El primer ejemplo procede de José Subirá, *La tonadilla escénica*, t. 2, Madrid, 1929, p. 293, y el segundo del *Semanario Pintoresco*, 3 (1838), p. 335.

¹¹ *Bibl. de Aut. Españoles*, t. 19, pp. 11-12.

Para estos poemas “románticos” ha sido decisiva la influencia de dos poetas italianos: Metastasio y Manzoni. He aquí un ejemplo del primero (*Attilio Regolo*, 1750):

Fa' pur l'intrepido,
 m'insulta audace,
 chiama pur barbara
 la mia pietà.
 Sul Tebro Amilcare
 v'ascolta e tace,
 ma presto in Affrica
 risponderà...¹²

Y he aquí un pasaje de *Il cinque maggio* de Manzoni (1822), poema celebradísimo en el siglo XIX:

Ei fu. Siccome immobile
 dato il mortal sospiro,
 stette la spoglia immemore
 orba di tanto spiro,
 così percossa, attonita
 la terra al nunzio sta...

traducido así por el venezolano Heriberto García de Quevedo:

¹² Carilla, p. 172. Reid, p. 290, menciona un artículo de A. Coester, “Influences of the lyric drama of Metastasio in the Spanish romantic movement”, *Hispanic Review*, 6 (1928), 10-20, y cita estas palabras de Arturo Farinelli (*Italia e Spagna*, Torino, 1929, p. 319): “Per più di mezzo secolo le arie e canzoni metastaziane, or recitate, or cantate (nella lingua originale o tradotte) inondavano la penisola iberica”.

Pasó... Cual frío, exánime,
 dando el postrer suspiro,
 quedó el despojo inmémore
 ya sin vital respiro:
 así la tierra atónita
 a tanta nueva está...¹³

Citaré sin más comentario a otros poetas del siglo XIX, comenzando con Espronceda, cuyos esdrújulos, en pasajes hexasílabos u octosílabos de *El diablo mundo*, no tienen rima alguna:

Relámpago rápido
 del cielo las bóvedas
 con luz rasga cárdena,
 y encima descúbrese
 quizá el genio indómito
 de la tempestad...

Lanzando bramidos hórridos
 y tronchando añosos árboles,
 irresistible su ímpetu,
 teñida en colores lívidos,
 gigante forma flamígera
 cabalga en el huracán...

Ignacio Rodríguez Galván, dos tipos de octavillas:

¹³ Carilla, p. 175. Dice el mismo Carilla sobre la celebridad de *Il cinque maggio*: "Miguel Antonio Caro tiene nada menos que ¡cuatro traducciones! (dos españolas y dos latinas)". Cita también la traducción de José Joaquín Pesado y la del dominicano César Nicolás Pinzón. Menciona, además, a varios imitadores: el propio García de Quevedo, el venezolano Francisco Guaicapuro Pardo, el peruano José Arnaldo Márquez y el dominicano José Joaquín Pérez.

Y desperté de súbito,
 y busqué, enajenado,
 al ángel adorado
 de mi ternura objeto y de mi amor;
 pero en silencio lúgubre
 y en soledad y calma
 estaba todo; y mi alma
 fue presa de inquietud y de dolor...

Cuando de Méjico
 pise la arena,
 luego mi pena
 se calmará;
 veré las lóbregas
 montañas ásperas
 donde aclamárase
 la libertad...

Una sola vez, por excepción, emplea Rodríguez Galván el esquema para efectos cómicos. Hace hablar así a un pedante:

Yo estuve en París y Nápoles,
 en Londres, Madrid y Génova,
 y oí a Paganini el célebre
 tocar el dulce violín;
 con Bellini el melancólico
 trabé amistad estrechísima,
 y juré amarle hasta el tránsito
 que hemos de pasar al fin...¹⁴

¹⁴ Ignacio Rodríguez Galván, *Poesías*, México, 1851, pp. 27, 52 y 100. "[He] was inordinately fond of esdrújulos", dice Reid, p. 292; pero exagera; no hay gran diferencia entre él y sus contemporáneos.

Antonio García Gutiérrez (*El trovador*, III, canto de Azucena):

Bramando está el pueblo indómito
de la hoguera en derredor;
al ver ya cerca la víctima,
gritos lanza de furor.
Allí viene, el rostro pálido;
sus miradas de terror
brillan de la llama trémula
al siniestro resplandor.

Gertrudis Gómez de Avellaneda ("Al Espíritu Santo", imitación
de la secuencia *Veni, Sancte Spiritus*):

¡Ven, oh Santo Espíritu,
raudal de agua viva,
de amor llama activa,
fuente de Verdad!
¡Ven, oh gran Paráclito...!

Zorrilla:

Así entre lienzos cándidos
y delicadas flores,
bañado el rostro límpido
de espléndidos fulgores,
la reina de las vírgenes
yace dormida en paz...¹⁵

¹⁵ Reid, p. 288, comenta a propósito de estos versos de Zorrilla: "This device was by no means original with the Spanish romantics. It had been used occasionally by some of the Spanish pre-romantic poets, such as Solís and Lista, who had imitated it from Italian 18th-century poetry". — Característicamente, el romántico español por excelencia, Gustavo Adolfo Bécquer, que a veces termina las *Rimas* es-

Julio Arboleda ("Gonzalo de Oyón"):

Virgen angélica
del alba túnica,
al hombre mísero
ve por piedad.

Benigna muéstrale
su senda única
a la luz cética
de la verdad....

versos que quedaron opacados por una parodia popularísima:

En noche lóbrega
galán incógnito
las calles céntricas
atravesó,
y bajo clásica
ventana gótica
pulsó su cítara
y así cantó:

"Virgen bellísima
de faz angélica,
que en blancas sábanas
durmiendo estás,
despierta y óyeme,
y entre mis cánticos
suspiros prófugos
escucharás".

tróficis con verso agudo ("Sacudimiento extraño / que agita las ideas / como huracán que empuja / las olas en tropel..."), rechaza los esdrújulos, tan de moda entre sus contemporáneos.

La bella sílfide,
que oyó su cántico,
entre las sábanas
se rebujó,
y dijo: "Cáscaras,
a este romántico
y a este murciélago
no le abro yo".¹⁶

Rafael Pombo, "Las norteamericanas en Broadway":

Los que dejando a España la romántica,
o el mundo tropical encantador,
donde la vida es un banquete opíparo
que abre naturaleza a su señor...

y "Los filibusteros" (feroz invectiva contra los gringos):

Venid a conquistarnos, vosotros, hecés pútridas
de las venales cárceles del libre Septentrión;
venid, venid, apóstoles de la sin par República
con el hachón del bárbaro y el rifle del ladrón...

Salvador Díaz Mirón (?), "En el álbum de Matilde":

Si yo tuviera aliento como el águila
que se remonta a la región azul,

¹⁶ Conozco estas divertidas coplas desde muy niño, porque las cantaban dos hermanas mías, mayores que yo. Me fascinaban y me siguen fascinando por sus graciosos esdrújulos, y porque son como un compendio del vocabulario romántico. Son versos que se adhieren en la memoria, y me consta que siguen siendo muy conocidos en México.

me elevaría a la mansión espléndida
donde se sienta el Padre de la luz...¹⁷

Rubén Darío, "Aviso del porvenir" (romance endecasílabo):

¡Atención! ¡Atención! Se abre una fábrica
de buenos sentimientos. ¡Atención!
¡Acudid! ¡Acudid! La ciencia hipnótica
le ha tocado las barbas al buen Dios...

Tercetos del soneto "Venus" (versos de 7 + 10 sílabas):

"¡Oh reina rubia —díjale—, mi alma quiere dejar su crisálida
y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar,
y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida,
y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar".
El aire de la noche refrescaba la atmósfera cálida.
Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar.

Algo análogo parece suceder en "Alegoría":

En océano férvido
boga débil barquilla,
partiendo la ola indómita
con su afilada quilla,
y se oye luego rápida
la voz del *huracán*;
el cielo entoldan, lúgubres,
obscurecidas nieblas,
y tienden, agitándolas,

¹⁷ No se ha demostrado que este poema, firmado por "D. M." y publicado en 1871, sea en efecto de Díaz Mirón: cf. la ed. de *Poesía completa* por Manuel Sol, México, 1997, p. 517. (Sería, por cierto, el único de Díaz Mirón en que hay esdrújulos.)

sus alas de tinieblas,
que en el espacio lóbrego
flotando raudas *van...*;

pero, de hecho, la disposición tipográfica de la estrofa de doce versos está encubriendo una estrofa de seis alejandrinos, con esdrújulo al final del primer hemistiquio y con la estructura zorrillesca *AAB/CCB*, donde los versos *B* son siempre agudos.

Balbino Dávalos, "Invocación":

¡Oh soberana Musa
de la intuición artística!
Difunde tu eucarística
irradiación en mí;
niégales raptos líricos
a mis fugaces versos,
mas púelos cual tersos
tallados de un rubí...¹⁸

Pongo al final de este desfile de románticos y modernistas a Manuel González Prada, infatigable experimentador, que explotó muy sistemáticamente el contraste de versos agudos, llanos y esdrújulos. He aquí el comienzo de "Luminaria":

Venid y pisad, oh viajeros, la nave rebelde
que no iza bandera en sus mástiles,
que flota sin ley ni señor.
Las velas tendidas al viento, recoge sus anclas:
no tiene piloto ni brújula,
no lleva ni quiere timón...

¹⁸ Balbino Dávalos, *Las ofrendas*, 3ª ed., Madrid, 1909, pp. 11-13. (En vez de los esdrújulos suele haber voces llanas, sin orden fijo.)

y el comienzo de un "Ritmo sin rima":

Surge el sol de rojo piélagos,
brillan nubes de ámbar y ópalo
en la azul inmensidad:
Oh mañana de alegría,
eres tú la fiel imagen
de la plácida niñez...

En "Cosas que no entiendo", las distintas formas van de dos en dos:

No sé la lengua de los árboles
ni entiendo el habla de los pájaros.
Alondra y sauce cuchichean;
mas ¿qué se dicen al oído?
¡Oh tiernos diálogos de amor
que nunca supe ni sabré!...;

y en uno de los "Ritmos sin rima", van de tres en tres:

¿Son inviolables doncellas los léxicos?
¿Son las palabras sagrados cadáveres,
momias de reyes, en pétreos sarcófagos?
Son las palabras libélulas vivas:
yo las atrapo, si rasan mis sienes;
yo, palpitantes, las clavo en mis versos.
Vengas de Londres, de Roma o París,
sé bienvenida, oh exótica voz,
si amplio reguero derramas de luz...¹⁹

¹⁹ González Prada, *Antología poética*, ed. de C. García Prada, México, 1940, pp. 271, 29, 149 y 42, respectivamente. "El rincón florido" (p. 140) está hecho en endecasílabos con cesura: un hemistiquio de 5 sílabas (de terminación esdrújula) y

En la primera parte de este artículo mencioné (pp. 206-212) los esdrújulos motivados por el deseo de imitar metros clásicos (“Dichoso aquel que, libre de los tráfgos, / en una vida rústica...”; “Dime, te ruego, Lídïa, / di, por todos los dioses, ¿por qué a Síbaris...?”, etc.). Estas imitaciones dejaron de hacerse en el siglo xvii, a causa, seguramente, de la decadencia de los estudios humanísticos. Lo que hicieron algunos esdrújulistas fue pegarles a sus composiciones una etiqueta “dignificadora”: “canción sáfica”, “canción alcaica”, “letrilla clásica”, etc. Cuando comenzaron a hacerse verdaderas imitaciones de la métrica clásica fue a fines del siglo xviii, y no en España, sino en Portugal. No cuento las estrofas sáficas, que habían entrado ya en la primera mitad del siglo xvi sin dificultad alguna, pues equivalen a tres endecasílabos y un pentasílabo, sin esdrújulos. Lo que imitaron António Dinis da Cruz e Silva, “el Judío” (1731-1799) y Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) fue la compleja estrofa alcaica, una de las predilectas de Horacio, que consta de dos versos de 11 sílabas, uno de 9 y el otro de 10. Los dos primeros versos (“alcaicos”) terminan en dactilo, pie imitable con un esdrújulo. La imitación de Cruz e Silva comienza así:

Se pulso a cítara de Alceu armónica,
o plectro altíssimo não rende pródigo
à virtude falsa tributo:
sólida glória é só quem o move...²⁰

Los dos primeros versos están agrandados a causa de los esdrújulos centrales (*cítara*, *altíssimo*), que no corresponden al modelo grecolatino. Bocage es en esto más cuidadoso, pero en cambio acorta el cuarto verso:

otro de 6: “Sol del trópico, mi sol adorado, / ¿qué del vívido raudal de tu fuego? / Nubes lóbregas te ciñen y ocultan...”, etc.

²⁰ A. D. da Cruz e Silva, “Alcaica”, en sus *Poesias*, t. 3, Lisboa, 1812, pp. 236-239.

Canora Musa do culto Píndaro,
 que remontavas seu esto fêrvido
 sobre as purpúreas asas
 de almos, fogosos éxtasis...²¹

En España, el primer imitador es el padre Victorio Giner, cuyas estrofas sólo tienen esdrújulo en el primer verso:

Lánguido el niño, los tristes párpados
 cierra, al arrullo de madre blanda;
 y el sueño, halagándolo en torno,
 bate mudo las amigas alas...²²

El segundo es Juan Luis Estelrich (amigo de Menéndez Pelayo), versos "A Carmen Valera":

Carmen, tu nombre trae al espíritu
 vuelo de aromas, susurro de árboles,
 los píos consorcios del cielo
 y el cantar melodioso del Lacio...²³

En 1906 publicó Miquel Costa i Llobera sus *Horacianas*, donde recoge varias imitaciones de odas de Horacio, emulando las *Odi barbare* de Carducci. Una de ellas es su poema "Mediterránea", en estrofas alcaicas:

²¹ Bocage, "Ode alcaica", en sus *Rimas*, Lisboa, 1813, t. 4, pp. 176-181.

²² Citado por Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, t. 6, p. 255.

²³ J. L. Estelrich, *Poesías*, Palma de Mallorca, 1900.

...Aquí respira la musa homérica
 en su más pura belleza olímpica,
 y el placer de la vida se bebe
 como escanciado en la nectárea copa...²⁴

He aquí ahora al peruano González Prada, "La Primavera" ("imitación rítmica de la estrofa alcaica"), en sus *Exóticas*, de 1911:

Tras los bramidos de yertas ráfagas
 vienen arrullos de tibios hálitos,
 y escapan a vuelo las brumas,
 la medrosa legión de vencidas...

En México, el primero parece ser el padre Federico Escobedo en dos traducciones de Horacio: *Iustum et tenacem* (III, 3):

Al varón justo, que en sus propósitos
 tenaz se afirma, no ímpetu anárquico
 que aconseja la maldad, no el rostro
 de tirano amagador, ni el Austro...

y *Caelo tonantem* (III, 5):

A que es del cielo rey dimos crédito,
 Jove tronando: ya Augusto el ínclito
 será visto como un dios, habiendo
 al Britano subyugado y Persa....,

y la traducción de una oda latina a la Virgen de Guadalupe, obra del jesuita Vicente López, humanista del siglo XVIII:

²⁴ El original está en catalán. A. Méndez Plancarte, *XL Odas [selectas de Horacio]*, México, 1946, p. 193, cita la "inmejorable" traducción castellana del jesuita José Vargas Tamayo (1928). (En esta oda, los versos 3 y 4 tienen una sílaba de más.)

En la que un indio tilma levísima
 ¿quién es, decidme, quién el artífice
 que con flores, de nivoso lecho
 extraídas, ser pintado ordena?...²⁵

Escobedo, como se habrá observado, en vez de hacer eneasílabo el verso 3, lo hace decasílabo, uniformándolo así con el verso final. Alfonso Reyes, en cambio, responde gallardamente al reto:

Pues que la noche sugiere cánticos,
 apresta, Lidia, la arcaica péctide:
 yo siento a los dioses antiguos
 que me inspiran no escuchados cármenes [...].

Lidia: despiertas toda la fábula!
 Tiembla en mis labios un grito helénico,
 y siento pesar en mi frente
 palpitante, la corona antigua...²⁶

En el *Poema de la bestia y el ángel* (1939), desaforado panegírico del fascismo, José María Pemán tiene tres imitaciones clásicas: unos hexámetros, una oda sáfica y una oda alcaica ("Himno a la Abundancia"):

Diosa Abundancia! Con himnos férvidos,
 Madre nutricia, Vaso pletórico,
 diré mis mejores palabras,
 cantaré mi más alta canción...

²⁵ Las citas de Escobedo proceden de Gabriel Méndez Plancarte, *Horacio en México*, 1937, pp. 277-282.

²⁶ A. Reyes, "Oda nocturna antigua" (1909), en *Huellas (1906-1919)*, México, 1922, y en sus *Obras completas*, t. 10, pp. 35-37.

Pero el más tenaz, el más intrépido de los imitadores de los metros horacianos es, según se irá viendo en las páginas siguientes, Alfonso Méndez Plancarte. Traduce en el metro original siete de las odas alcaicas de Horacio, por ejemplo *Aequam memento* (II, 3):

Igual en arduas horas de ánimo
guardar procura, y huye en las prósperas
de un insolente regocijo
(¡oh Delio, ya votado a la Muerte!),

o triste vivas por siempre en lágrimas,
o ya en las fiestas (sobre pacífico
césped reclinado) dichoso
te haga un Falerno de añeja alcurnia...²⁷

También traduce una oda latina de Cayetano Cabrera y Quintero, humanista del siglo XVIII:

Apenas, madre del Numen íntegra
las horas canta broncíneo pájaro,
vierta mi pecho férvido
de tu loor el cántico...²⁸

El verso asclepiadeo menor, en el cual están hechas tres de las odas de Horacio, consta de dos hemistiquios de seis sílabas, en cada uno de los cuales es breve la penúltima: *Maecenas atavis edite regibus* (I, 1). Leído con ojos italianos o españoles, equivale a un decasílabo con cesura

²⁷ Además de *Aequam memento*, Méndez Plancarte traduce en sus *XL Odas de Horacio* estas otras alcaicas: *Vides ut alta* (I, 9), *Quid dedicatum* (I, 31), *Bacchum in remotis* (II, 19), *Non usitata* (II, 20), *Caelo supinas* (III, 23) y *Phoebus volentem* (IV, 15). A veces hace llano alguno de los dos versos esdrújulos iniciales.

²⁸ Traducción publicada por Gabriel Méndez Plancarte, *Horacio en México*, pp. 37-38.

central, y cada hemistiquio terminado en esdrújulo. En italiano no es difícil mantener esta clase de decasílabos a lo largo de un poema (Carducci: "*Sorgono e in agili file dilungano...*"), pero en español es difícilísimo. No es, pues, de extrañar que los imitadores del asclepiadeo, en vez de hacer esdrújulos los hemistiquios, los hagan llanos: de todas maneras resulta decasílabo el verso. Es lo que hizo Leandro Fernández de Moratín en sus versos "A don Gaspar de Jovellanos":

Id en las alas del raudo céfiro,
humildes versos, de las floridas
vegas que diáfano fecunda el Arlas...²⁹

Moratín no llamó "asclepiadeos" estos versos; quien los bautizó fue Gómez Hermosilla. Y entonces Juan Nicasio Gallego se burló del poeta y del preceptista con la siguiente "Receta":

Toma dos versos de a cinco sílabas
de aquellos mismos que el buen Iriarte
hizo en su fábula lagartijera;³⁰
forma de entrambos un solo verso [...];
mezcla, si quieres (que es fácil cosa),
algún esdrújulo de cuando en cuando [...]:
los Hermosillas del siglo próximo
darán elogios al digno invento,
ora diciendo que son hexámetros,
o asclepiadeos...³¹

²⁹ *Bibl. de Aut. Españoles*, t. 2, p. 589. En nota (p. 614) dice Moratín que la poesía castellana bien puede "[adoptar] en parte la versificación de los griegos y latinos, en que no se necesita la consonancia". ¿Por qué no seguir el ejemplo de fray Jerónimo Bermúdez (en sus dos *Nises*) y de Villegas? "Aún quedan muchas cuerdas que añadir a la lira española".

³⁰ Se refiere a la fábula LVII de Iriarte: "Vio en una huerta / dos lagartijas / cierto curioso / naturalista...".

³¹ Citado por Menéndez Pelayo, *Bibl. hisp.-lat. clás.*, t. 6, p. 386.

Gallego tenía razón al decir: 'Eso no es gran invento', pero también la tenían Moratín y Hermosilla al decir: 'Nadie lo había hecho antes'. En efecto, los decasílabos de la era barroca tenían otra estructura: "Lámina sirva el cielo al retrato", o "Del arroyo en las límpidas aguas", sin la cesura central de "Id en las alas | del blando céfiro". El "asclepiadeo moratiniano" bien puede considerarse "una nueva cuerda". Y tuvo buena acogida. En esa clase de verso tradujo José Joaquín Pesado el *Mae-cenas atavis*:

¡Mecenas, hijo de antiguos reyes,
refugio y dulce decoro mío!
Unos, cubiertos del polvo olímpico,
el linde intacto con rueda férvida
vencen...

Aunque sólo 9 de los 31 versos son esdrújulos, Menéndez Pelayo dice que estos "asclepiadeos moratinianos" son "traducción verdaderamente insuperable".³²

Ambrosio Ramírez prefirió traducir la misma oda en versos dodecasílabos, y sin cesura. Es más verboso que Pesado: 36 versos, 14 de ellos esdrújulos:

¡Oh Mecenas, de reyes ilustre vástago,
mi protector y espléndida gloria mía!
Unos, de gozo llenos, el polvo olímpico
con el carro levantan, y si la férvida

³² Menéndez Pelayo, *op. cit.*, t. 6, p. 451. También elogia otras dos composiciones de Pesado hechas en el mismo metro: una versión del salmo 28 y un poema original, "A Silvia" ("Por ti, mi Silvia, sus verdes pámpanos / la tierna hiedra lozana extiende..."), donde los esdrújulos están usados con idéntica parquedad.

rueda no toca el linde y el triunfo obtienen,
seméjense a los dioses que al mundo rigen...³³

En cambio, Juan Gualberto González se valió del verso moratiano para su traducción del *Exegi monumentum* (III, 30):

Ya monumento levanté sólido
más que de bronce, más elevado
que las egipcias regias pirámides...³⁴

Quien sí logró una imitación perfecta del asclepiadeo fue Ramón Isaac Alcaraz: los versos de su poema "A Horacio" (*Poesías*, México, 1860) tienen esdrújulos sus dos hemistiquios:

Tú de los líricos de Roma clásica,
augusto príncipe, tú que en tus cánticos...

Para ayudarse en tan heroica hazaña, Alcaraz se valió de recursos usados en la era barroca, pero que ya nadie usaba: esdrújulos "verbales", muy ríspidos a veces ("Han *inspirádoles* amor purísimo", "cual tú *anunciástelo* con voz profética"), esdrújulos "medios" (*eólio*, *tédio*) y esdrújulos falsos (*Dáüno*, *Orínoco!*); pero también —cosa notable— fabricó esdrújulos ingeniosos, por el estilo de los de fray Damián de Vegas (*supra*, pp. 224-226):

los goces *püros-de* medianía áurëa...
aunque no *asciende-ya* con el pontífice...
no sólo *viste-tu* las Sirtes géticas...

³³ Ambrosio Ramírez (1859-1913), "Treinta y cinco odas de Horacio" publicadas en la *Revista de Literatura Mexicana*, 1 (1940), pp. 319-320.

³⁴ Menéndez Pelayo, *op. cit.*, t. 4, p. 81. Son 24 versos, 12 de ellos esdrújulos.

La traducción de la oda *Donarem pateras* (Horacio, IV, 8) por Rafael Pombo está hecha íntegramente en versos con cesura y terminados en esdrújulo:

Yo, Censorino, grato a mis íntimos,
tazas y bronces con gusto diérales
y griegas trípodas, premio al intrépido...³⁵

Alfonso Méndez Plancarte (*XL Odas selectas*) tradujo las tres odas de Horacio hechas en asclepiadeos: *Maecenas atavis*, *Exegi monumentum* y *Donarem pateras*. Donde más se aproximó al modelo fue en la traducción de la tercera: los versos (salvo cuatro) son esdrújulos y, sobre todo, 21 de los 35 tienen esdrújulo también el primer hemistiquio:

Donara cálices gustoso, y rútilos
bronces, oh Marcio, y heroicos trípodas
(de fuertes púgiles, premios en la Hélade) [...]
No las marmóreas lápidas públicas
do vida intérmina después del túmulo
gozan los óptimos, ni triunfos rápidos...

Combinando el asclepiadeo con otros versos, se hacen dos clases de estrofas, *asclepiadea A* y *asclepiadea B*. La primera consta de tres asclepiadeos y un glicónico (verso de 8 sílabas, con la penúltima breve). Una imitación fiel supone, pues, siete esdrújulos por estrofa (dos en cada uno de los tres primeros versos y otro en el cuarto). La única imitación exacta que conozco es la de Miquel Costa y Llobera, "Vora una font" (en sus *Horacianas*, 1906):

³⁵ Menéndez Pelayo, *ibid.*, pp. 335-336. Curiosamente, Pombo tradujo en el mismo metro el *Eheu fugaces* (II, 14), que en Horacio es oda alcaica (*ibid.*, pp. 309-310): "¡Ay, como corren, Póstumo, Póstumo, / años tras años! Ni el más piadoso / detener logra vejez y arrugas...". Aquí los esdrújulos son muy pocos, de manera que la traducción está hecha en simples endecasílabos sueltos.

Plaume la Náyade qu'en les recòndites
 verdors ombrivoles aboca l'ámfora,
 ab notes trèmoles de flauta idilica
 i singloteig de tórtera...

En comparación con ésta, las imitaciones que se habían hecho son muy imperfectas. Manuel de Cabanyes, en su poema "La misa nueva", prescinde del esdrújulo del primer hemistiquio y sustituye el gli-cónico con un pentasílabo:

...Sobre las alas del viento lóbregas
 volará el justo contra los réprobos,
 y so sus plantas truenos horrisonos
 rebramarán...³⁶

Lo mismo hace Rafael Pombo en su traducción de Horacio, I, 21:

Cantad a Diana, ¡oh tiernas vírgenes!
 a Cintio intonso cantad, ¡oh jóvenes!,
 y así a Latona, del sumo Júpiter
 siempre dilecta...³⁷

Méndez Plancarte, finalmente, prescinde de casi todos los esdrújulos en su traducción de la oda horaciana *Quis desiderio* (I, 24):

¿Cómo poner a las lágrimas dique?
 Para tal pérdida, un canto, Melpómene,
 dame de lloro, pues Jove te ha dado
 cítara y voz cristalina...

³⁶ Menéndez Pelayo, *op. cit.*, t. 6, p. 394. (Los asclepiadeos son "moratianos".)

³⁷ *Ibid.*, t. 4, pp. 300-301.

La estrofa asclepiadea B es más complicada: sustituye el tercer asclepiadeo por un ferecracio (verso de 7 sílabas, con la penúltima breve). La mejor imitación que conozco es un poema original de Alfonso Méndez Plancarte, "La esposa del Cordero":

Flores de púrpura ciñendo a cándidos
 lucientes mármoles guirnalda espléndida,
 tal, oh Madre, te adorna
 la sangre de tus mártires...³⁸

Méndez Plancarte es menos riguroso en sus versiones de tres odas horacianas hechas en estrofas asclepiadeas B: *Quis gracilis* (I, 5), *O navis* (I, 14) y *O fons Bandusiae* (III, 13). La segunda comienza así:

Oh nave, ¿al piélagos te vuelven más olas?
 ¿Qué haces? En el puerto fuertemente ánclate!
 ¿Qué, no miras de remos
 desnudo ya el costado?...

Y en la traducción de *O fons Bandusiae* el primer hemistiquio de los versos largos, en vez de ser un pentasílabo esdrújulo, es un heptasílabo grave:

Oh fuente de Bandusia, que el cristal más espléndida,
 digna de dulce vino, —no sin flores—: un cándido
 retozón cabritillo
 te ofreceré, a quien túrgida...

Dieciocho de las odas de Horacio y todos los épicos (salvo el último) están hechos en dísticos. La más famosa de estas composiciones es,

³⁸ *XL Odas selectas*, p. 196. Para que la imitación fuera completamente fiel, también el tercer verso hubiera tenido que ser esdrújulo.

con mucho, el *Beatus ille* (épodo 2). Méndez Plancarte, que menciona varias traducciones anteriores, entre ellas la de Diego Girón, cuyos versos son todos esdrújulos (puesto que en la oda de Horacio todos tienen terminación yámbica),³⁹ se arredró probablemente ante la empresa de terminar con esdrújulos los 70 versos del épodo, de manera que 55 de ellos terminan en palabra grave. Se esmeró más en la versión del épodo 10, hecho en la misma clase de dísticos (aquí la mayoría de los versos son esdrújulos):

Con mala ave la nao leva el áncora:
 lleva al hediondo Mevio.
 ¡No olvides azotarle entrambos costados,
 Austro, en oleadas hórridas!
 Negro Noto sus cables al mar túrbido
 y rotos remos lleven...

Pongo algunos otros ejemplos de traducciones en dísticos (sin explicar la estructura de las odas horacianas respectivas), comenzando con tres versiones de *Quem tu, Melpomene* (IV, 3). De Quintiliano Sánchez:

Al que una vez, Melpómene,
 al nacer viste con benignos ojos,
 jamás los juegos ístmicos
 le tornarán esclarecido atleta...;

de Atenógenes Segala:

A quien ya tú, Melpómene,
 mirastes al nacer con ojos plácidos,
 no los trabajos ístmicos

³⁹ Véase *supra*, p. 207. No conoció las otras dos traducciones que cito allí mismo: la anónima y la de Cristóbal de Mesa.

púgil glorioso harán, ni en carro acáico
 los corceles indómitos
 llevarán vencedor...⁴⁰

y de Méndez Plancarte:

Al que (al nacer), Melpómene,
 miras benévola con ojos plácidos,
 no los trabajos ístmicos,
 entre los púgiles ilustran; férvido
 corcel, no en carro acáico
 vencedor llévale...

Traducciones de la oda *Sic te diva* (I, 3). De Milá y Fontanals:

Así la diosa cíprida,
 así los dos hermanos, constelación espléndida,
 y el padre Eolo guiente
 los vientos domeñados, suelto tan sólo el Céfito...⁴¹

y de Ambrosio Ramírez:

Así la diosa chípria,
 así Cástor y Pólux, astros fúlgidos,
 y Eolo encadenando
 los vientos, mas no al Céfito, condúzcante...⁴²

⁴⁰ Estas dos traducciones están en Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 379-380 y 263, respectivamente. (Menéndez Pelayo desconoce el nombre de Atenógenes Segarra, y lo cita por su seudónimo, "Elio Turno de Zamora", con el cual publicó su libro *Preludios*, México, 1893).

⁴¹ Menéndez Pelayo, *op. cit.*, t. 5, pp. 20-21, y t. 6, p. 153 ("áurea traducción").

⁴² *Revista de Literatura Mexicana*, 1 (1940), pp. 321-322. De los 40 versos, sólo 20 son estrújulos, incluyendo *chípria* y *árdüo*.

En la de Méndez Plancarte, los versos esdrújulos son bastante escasos (no llegan ni a la tercera parte).

La oda *Quo me, Bacche* (III, 25) está hecha en otra clase de dísticos, imitados así por Méndez Plancarte:

¿A dó, Baco, de ti henchido
róbame? ¿A qué antros y selvas lánzame
nueva hoy mi mente? ¿Qué grutas
me oirán la eterna gloria del ínclito...

Todos los versos “debieran” ser esdrújulos, pero Méndez Plancarte, como suele, hace graves muchos de ellos. Lo mismo vale para su traducción del épodo II, hecho en dísticos más extensos:

Petio, ya nada, como antaño, váleme
componer versecillos, de un duro amor llagado:
amor que, más que a todos, acométeme
para abrasarme en tiernos niños o en dulces vírgenes...⁴³

Además, Méndez Plancarte imitó dos poemas hechos en versos sueltos: los asclepiadeos mayores en la traducción de *Tu ne quaesieris* (I, II), con dos esdrújulos en casi todos los versos:

No indagues ávida, Leocónoe, cuál es el término
que a mí los dioses o a ti marquen: las babilónicas
desdeña cábalas. Para todo tengamos ánimo [...].
¿Ves tu flor? ¿Cógela! Del mañana seamos incrédulos...;

⁴³ En las pp. 199-200 cita Méndez Plancarte su traducción de un himno latino a santa Isabel de Portugal, que en esta clase de dísticos compuso el papa-poeta Urbano VIII. Son 16 versos, todos esdrújulos: “Fuerte Isabel, del corazón los ímpetus / por domar, y a Dios (pobre) servir, desdeñó púrpuras...”.

y los trímetros yámbicos en la traducción del *Phaselus ille* de Catulo (XI. *Odas*, p. 202):

Aquel esquife que miráis, oh huéspedes,
 cuenta que entre las naves rapidísimo
 fue, y que dejó atrás a todos su ímpetu alegre
 siempre que fuera menester con ágiles
 remos volar, o ya con velas candidas...

Como última muestra de esdrújulos clasicizantes citaré el “Himno de las cigarras” (1909) de Alfonso Reyes:

Cigarras, vates de la antigua fábula,
 que dialogabais con el viejo Sócrates
 bajo el frescor de los ilustres plátanos
 hospitalarios...⁴⁴

El poema está hecho en estrofas sáficas, cuyos versos, según la prosodia latina, debieran terminar en palabra grave. Reyes los ha esdrújulizado, no sé si a imitación de Baltasar del Alcázar, que en el siglo xvii tuvo la misma ocurrencia en su “Oda a don Félix” (*supra*, p. 212).

Lejos de la atmósfera enrarecida de las imitaciones clásicas, el esdrújulo continuó en uso, aunque esporádicamente, en el siglo xx, por ejemplo en el soneto que Juan Béjar y Delgado publicó en *La Semana Gráfica* de Sevilla:

Para editar una revista gráfica
 digna de las bellezas de la Bética,
 hay que cuidarse mucho de la estética
 y esmerarse en la parte tipográfica...;

⁴⁴ A. Reyes, *Huellas (1906-1919)*, México, 1922; poema omitido en el t. 10 de las *Obras completas*.

o en este otro de Horacio Zúñiga, oscuro modernista mexicano:

Se duerme al fin la tarde salomónica,
melodizante de saudad poética
que da la fuente musical hermética,
la Musa exangüe y la fermata agónica.

En la siringa, la delicia jónica
sepulta el ritmo de la gracia estética,
y sólo se oye, en la quietud ascética,
la paz violácea de la noche armónica.

Así, fatal como la virgen púnica,
se desvanece la belleza inválida
que arrulla al viento con su fácil túnica;
y así también, el alma rota y pálida,
después de haber libado la miel única,
guarda otra vez su vuelo en la crisálida;⁴⁵

o en los versos de Alfonso Reyes al “abate” José María González de Mendoza (14 versos, terminados todos en *-ático*):

Yo, que ayer fui diplomático,
aunque un tanto morganático,
y hoy las doy de catedrático
de lo español y lo ático,
temí parar en maniático
entre el trajín burocrático...⁴⁶

También son citables los tercetos y el estrambote del “Sonetín” (“El soneto de hoy es un soneto / con menos trascendencia que ninguno...”) del juguetón León de Greiff:

⁴⁵ Los dos sonetos están en Efrén Núñez Mata, *Historia y origen del soneto*, México, 1967, pp. 288-289. (Núñez Mata no da fechas.)

⁴⁶ *Obras completas*, t. 10, p. 301.

Sonetín tras soneto o sonetículo,
 secuencia de carreras sin obstáculo,
 Quevedo sin quevedos ni monóculo,
 me erijo en sonetero del ridículo,
 áfono augur, profeta sin oráculo,
 alérgico a la sangre, imbele nóculo
 (inapetente antítesis de Lúculo),
 pero nunca en jamás me dirán cúculo,
 manco huero amador, Baco sin báculo
 (el báculo de Baco es el vehículo:
 la ánfora, la cratera, el sustentáculo
 de los hombres, de las hembras el currículo).⁴⁷

Porfirio Barba Jacob revivifica la vieja alternancia de esdrújulos y agudos en su poema más conocido:

Hay días en que somos tan móviles, tan móviles
 como las leves briznas al viento y al azar.
 Tal vez bajo otro cielo la gloria nos sonrío,
 la vida es clara, undívaga y abierta como un mar [...].
 Y hay días en que somos tan sórdidos, tan sórdidos,
 como la entraña oscura de obscuro pedernal:
 la noche nos sorprende con sus profundas lámparas,
 en rútilas monedas tasando el Bien y el Mal...⁴⁸

No parece que haya habido décimas esdrújulas anteriores a esta glosa "popular" mexicana recogida por un folklorista:

⁴⁷ Jesús Munárriz, *Un siglo de sonetos*, Madrid, 2000, p. 128.

⁴⁸ "Canción de la vida profunda" (1914), en *Poemas intemporales*, México, 1944, pp. 61-62.

*Esta mañana pacífica
 les cantamos estos músicos;
 si faltan mis versos rústicos,
 ahí me disculpan la crítica.*

El músico es muy auténtico;
 mucho peor, es categórico;
 en lo social y católico
 siempre canta de lo idéntico.
 Si la música es lo céntrico
 dentro de la vida artística,
 por ser natural y mística
 que se ofrece como estímulo,
 se merecen un estímulo
en esta mañana pacífica.

No dice el folklorista⁴⁹ si se glosan en la misma forma los otros tres versos de la cuarteta. Pero, como la mayor parte de las rimas no son consonantes, sino asonantes, ello es bien posible.

APÉNDICE. ESDRÚJULOS FALSOS Y ESDRÚJULOS ARTIFICIOSOS

[1] Ya han quedado mencionados (*supra*, p. 259 y nota 54) los esdrújulos de fray Luis de Santa María (1664) y de sor Juana (1690), conseguidos por la adición de una -e “paragógica” a voces graves: *márgene, Tíbere, azófare, almíbare...*

[2] Otra “fuente” de esdrújulos consiste simplemente en trasladar, por chiste, el acento de la penúltima sílaba de una palabra a la ante-

⁴⁹ Marco Antonio Molina, “Coplas líricas en una topada ejidal de Cárdenas, San Luis Potosí”, en *Lenguajes de la tradición popular*, ed. Yvette Jiménez de Báez, El Colegio de México, 2002, p. 313.

penúltima (chiste inverso del que hizo Góngora: “El conde mi señor se fue a *Napóles...*”). Cf. Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes*, s. v.: “Máderos han can dicha, máderos han que non: Dícese así graciosamente; pónese el acento en la primera, *máderos*, y *han* por *hay*, y *can* por *que han*”. Sebastián de Villaviciosa, amigo de meter esdrújulos en sus entremeses, fue imitado por otros entremesistas (cf. *supra*, p. 256), y entonces, como para no perder la primacía, acudió a ese expediente. En su baile *Los presos* anuncia la Música:

Oigan, que por novedad
unos presos se han juntado
a contar clara su historia,
toda en *esdrújulos falsos*.

Su jácara están haciendo,
y es que han visto en los teatros
andar valido este metro,
y ellos quieren imitarlo.

Y en seguida dialogan Simón y Bernardo.

—No llores, amigo Cátuja,
porque aquí a tu amigo Cárrasco
le dieron doscientos conejos.

—Y los de usted, ¿fueron gázapos?...

Después canta Bernardo sus penas:

Por ti perdí yo mi mádeja,
quitándome todo el cábello,
entrando en la casa máldita
que cae a los Desampárados...⁵⁰

⁵⁰ Cotarelo, *Colección de sainetes...*, t. 1, p. cxcii.

Como es poco probable que en el siglo XIX fueran conocidos los entremeses de dos siglos antes, seguramente Hartzenbusch reinventó el juego en su fábula "El sastre y el avaro" (mencionada *supra*, p. 212, nota 28):

Sabrán, si me escuchan ustedes,
que hubo un tal Pedrillo Zápata...

Pero el chiste, en Hartzenbusch, tenía base en la realidad. Su fábula va precedida de varias coplas que son un catálogo de las pronunciaciones viciosas que se oyen entre la gente de medio pelo:

Hay gente que dice *cólega*,
y *epígrama* y *estaláctita*,
púpitre, *méndigo*, *sútiles*,
hóstiles, *córola* y *áuriga*...⁵¹

[3] Otros esdrújulos hay que no tienen más razón de ser que su pura esdrujulez, o sea el regodeo en su sonoridad. (¿No es un hecho que *carámbano* y *oropéndola* son voces más sonoras que *caramba* y *oropel*?) También este juego se remonta al siglo XVII. Se encuentra en el *Baile de los muchachos de la escuela*, presentado por su anónimo autor como "baile enamorado" (porque dos de los muchachos cortejan a dos niñas de la "maestra"). Hay un anuncio:

⁵¹ Este esdrujulismo tiene larga historia. Palabras como *tráfago* y *atmósfera* "debieran" ser, etimológicamente, *trafágo* y *atmosféra*; pero seguramente siempre se pronunciaron como esdrújulas. En el siglo XIX abundan voces como las satirizadas por Hartzenbusch. Javier de Burgos emplea como normales (en el romance a Manuel María de Arjona) las palabras *vámpiros* y *sínceros*, y Pombo (en "Los filibusteros") la palabra *záfiro*. Fue seguramente la educación primaria, a medida que fue extendiéndose, la que en el siglo XX acabó con estos esdrújulos "viciosos". Pero se siguen oyendo algunos, como *epígrama*, *telégrama* y *hectolitro*, y todavía hay quienes dicen (y escriben) *ópimo*, *Cátulo* y *Tíbulo*.

Antiguamente se hizo
otro en esdrújulos falsos,
pero éstos serán hechizos
como pasteles de a cuarto.

Compitiendo, pues, con Villaviciosa, que hizo esdrújulos falsos, *este* autor da un paso adelante y los hace *hechizos*. Inmediatamente sigue el diálogo (cantado):

—Bien venido, amigo Alónsigo.
—Señor Beltrán, bien llegádigo.
—¿Cómo, amigo, hacia la escuéliga
has venido tan tempránigo?...

Y en la misma forma se entabla el diálogo con las dos niñas que poco después entran en escena.⁵² Se trata, sin duda, de un juego infantil, como el que se lee ya en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas (1627):

—¿Cómo queréis la pólliga?
—Cocidita en la ólliga.
—¿Cómo queréis el huévigo?
—Cocidito le quiérigo.⁵³

El mismo juego se halla en el sainete *Los payos de Madrid* (1769) de Ramón de la Cruz:

⁵² Cotarelo, *Colección de sainetes...*, t. 1, p. cxc.

⁵³ Ed. Louis Comber, Madrid, 2000, p. 176. — En el manuscrito 2100 de la Bibl. Nacional de Madrid (de fines del siglo xvii) hay unos versos “A los amulata-dos”, que comienzan: “El que tiene la pata *suértiga*...”.

—Bien venido, primido, amíguido,
 ¿cómo está tu bella amábile?
 —Remendando está el vestíbido,
 componiendo está el calzábido...⁵⁴

[4]. Muy diferentes de estos esdrújulos ingenuos son aquellos en que lo añadido no es una sílaba puramente decorativa, sino una parte de la oración (artículo, adverbio, preposición, conjunción) sin acento. Tales son los esdrújulos que en 1590 discurrió el ingenioso fray Damián de Vegas: “*entiéndo-que*”, “*empéro-si*”, etc., que van con todo derecho al lado de *ánimos* y *túmulos* (*supra*, p. 225), y también los que hizo Alcaraz en su poema “A Horacio”: *púros-de*, *asciénde-ya* (*supra*, p. 289). Aquí viene a cuento esta redondilla:

Allá, cerca de un lentisco,
 asomó con una *lámpara*
 un lego, pidiendo *pán-para*
 los frailes de san Francisco.⁵⁵

El autor de la redondilla ha contestado así al reto de encontrarle consonante a *lámpara*. Podría haber rimado *lámpara* con *mámpara* (esdrújulo “vicioso”), pero la solución *pán-para* es mucho más ingeniosa.

Hacia 1920, Enrique Díez Canedo “caricaturizaba el vascongadismo de Fernando de la Cuadra Salcedo” con estos enneasílabos:

⁵⁴ *Nueva Bibl. de Aut. Españoles*, t. 26, p. 66 — En una versión más “barroca” del juego, cada sílaba engendra un esdrújulo. Correas (*Arte grande*) dice de *líguere bróguere* (= *libro*) que es “jerigonza de muchachos”. No sé si se sigue usando. Yo la practiqué en mi infancia (en Autlán, Jalisco); por ejemplo, *capricho* se convertía en *cágada príguidi chógodo*. Había quienes llegaban al virtuosismo: hablaban tan de prisa y tan de corrido esta jerigonza, que se hacía difícil entenderles.

⁵⁵ Citada por Rodríguez Marín, *Sonetos sonetiles*, p. 79, que la atribuye a autor incierto.

Llegó hace dos días de *Ondárroa*,
 y sin Nicanora, se aburre.
 (Si no hay consonante, me *agárro-a*
 lo primero que se me ocurre.)⁵⁶

Y he aquí de qué manera Alfonso Reyes, en su soneto "Genealogías troyanas", le halla tres consonantes a *Pléyades*:

Zeus lo engendró, lo hubo alguna de las *Pléyades*:
 tal es la dignidad de Dárdano el epónimo.

Su vástago, Erictonio, en Dardania fue *réy-a-des-*
 pecho de quien lo toma por su ateniense homónimo.

Su hijo Tros, el padre de Ilo, impuso *léy-a-des-*
 perdigadas comarcas de aquel lugar anónimo;
 y de Tros y de Ilo heredó la *epopéya-des-*
 pués los nombres de "iliano" y "troyano" el sinónimo.

Ilo tuvo, entre otros, un nieto ilustre: Príamo,
 viejo rey de la *Iliada*, decente aunque polígamo.

Crió cincuenta príncipes; mas Paris, mala pécora,

le sal: ¡ mujeriego y vano y sin escrúpulo...

—Puedo seguir, no sigo: me canso del esdrújulo
 y, cerrando los párpados, deajo caer la péñola...⁵⁷

Y Tomás Segovia le halla rima consonante a *octosilabo* en estos *pa-*
 reados:

Tu frase cual la leí,
 como se engasta un rubí
 cincelaré en *octosilabo*,
 y podré rimar *así-labo-*

⁵⁶ Citado por Alfonso Reyes, *Burlas literarias*, México, 1947, p. 5.

⁵⁷ A. Reyes, *Obras completas*, t. 10, pp. 407-408.

riosamente aquí:

“Pensé y pienso mucho en ti”.⁵⁸

Quien va a cerrar este largo desfile es un “raro”, R. Robles, que en el primer decenio del siglo xx publicó (en la *Revista Contemporánea* y en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*) versiones de Virgilio, Horacio y Ovidio. Los esdrújulos de su traducción del *Beatus ille* son muy *sui generis*, y por eso no los he colocado junto a las demás imitaciones de los metros horacianos. Pero primero expondré, a mi manera, la doctrina que él expone prolijamente.⁵⁹

A las sílabas largas y breves del latín corresponden, en español, sílabas acentuadas y sílabas átonas: *nōbilis* se pronuncia “nóbilis”. Ahora bien, el trímetro yámbico y el dímetro yámbico constan, respectivamente, de seis y de cuatro yambos, y el yambo consta de dos sílabas, la primera breve y la segunda larga:

Bēā||tūs il||lē qui|| prōcūl || nēgō||tīs,
ut prīs||cā gēns || mortā||liūm,

pero ya este comienzo del épodo muestra que el yambógrafo puede tomarse “licencias”: en el v. 2, las sílabas *ut* y *mor* son largas, de manera que *ut prīs* y *mōrtā* no son yambos, sino espondeos. Ergo, también el imitador puede tomarse licencias. He aquí cómo imita Robles la hechura del primer dístico:

Dichó||so aquél || que lé||jos dè || negó||ciòs,
cual lòs || mortá||les prīs||tinòs,

⁵⁸ T. Segovia, “Celebración postal”, en *Bisutería*, México, 1981, p. 88.

⁵⁹ R. Robles, “*Beatus ille*. Traducción de Orazio dedicada al ilustre polígrafo D. Antonio Paz Melia en testimonio de gratitud i afekto”, *Rev. de Archivos, Bibl. y Museos*, 14 (1906), 209-213. (Yo pondré en escritura normal la escritura fonética que emplea Robles.)

donde pongo acentos graves para destacar esas licencias, perfectamente permisibles. Y hay siempre acento grave en la última sílaba, correspondiendo a la sílaba larga del yambo final. He aquí otros dos dísticos (vv. 29-30 y 45-46):

Mas èntre tánto que èl tonánte Júpitér
granízo y niéve hacè caér...

y ordéña dè sus vácas y sus cábras làs
preñádas úbres túrgidàs...

Resultado: todos los versos son agudos. Y no sólo eso, sino que los dísticos tienen rima consonante: *negociòs/prístinòs, Júpitér/caér, làs/ túrgidàs*. (En cuanto a los esdrújulos "agudizados", cf. el "Francisca Sánchez, *acompañame*" de Rubén Darío y el *Tibi omnes àngeli* de Gil Vicente: *supra*, pág. 205, nota 18.) Así, pues, a la imitación estricta de los pies latinos el traductor-imitador ha añadido, como lujo, una estricta consonancia castellana.

El desconocido R. Robles bien se merece el homenaje de una sonrisa.

VERSOS AGUDOS

En la métrica patrimonial castellana —mester de juglaría, mester de clerecía, versos de arte mayor, octosílabos, hexasílabos— siempre han convivido pacíficamente las terminaciones agudas con las llanas. En los metros italianos, en cambio, las terminaciones agudas han sido siempre una rareza, por la sencilla razón de que las *palabras agudas* son bastante raras en esa lengua. Antonio da Tempo, que en su *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (1332) trata detenidamente de las formas de sonetos que se salen de lo común por alguna “rareza” (*soneti duplices, caudati, incatenati, retrogradi*, etc.), dedica dos capítulos a los *soneti muti* (hechos de endecasílabos cuya 11ª sílaba es “muda”, inexistente): el 28, ejemplificado así: “Di cosa vecchia el mondo piú non ha, / et ogni cosa è rinovata qui...” (finales monosílabos), y el 29, con este ejemplo: “Senza gubernator, popol morà; / salute è dove molti consigliò...” (finales con palabras agudas de 2 o 3 sílabas). Pero estos sonetos “mudos” fueron siempre marginales. Los sonetos, canciones, octavas, etc. que llegaban de Italia a España estaban hechos de endecasílabos y heptasílabos llanos; eran versos enteros, con sus 11 y sus 7 sílabas bien contadas. Tal era la “melodía” que Boscán y Garcilaso traían en la cabeza al imitar los versos italianos. De ahí que estos iniciadores de la poesía de los siglos de oro no empleen sino excepcionalmente los versos agudos (endecasílabos de 10 sílabas, heptasílabos de 6). Para preservar lo importante, o sea la “melodía”, fue necesario hacer violencia a la lengua española, y despojar de su dignidad de rimas a innumerables palabras: *amor, dolor, amar, suspirar, partir, canción, corazón, infeliz...* (que en italiano son graves: *amore, dolore, amare...*, etc.).

La excepción más famosa es el soneto de Garcilaso:

Amor, Amor, un hábito *vestí*,
 el cual de vuestro paño fue cortado;
 al vestir ancho fue, mas apretado
 y estrecho cuando estuvo sobre *mí*...;¹

también hay versos agudos en la canción II (“La soledad siguiendo...”),
 donde dice Garcilaso que va esparciendo sus quejas por los caminos,

y he lástima que todas van perdidas
 por donde suelen ir las remediadas;
 a mí se han de *tornar*,
 adonde para siempre habrán de *estar*...

Boscán usa las terminaciones agudas con mayor frecuencia que
 Garcilaso, por ejemplo en su imitación de la *canzone* de Petrarca “Chia-
 re, fresche e dolci acque...”:

Claros y frescos ríos
 que mansamente *vais*
 siguiendo vuestro natural camino...,
 árboles que *vivís*
 y al fin también *morís*,
 y estáis perdiendo a tiempos y ganando...²

¹ Pero aquí Garcilaso no trae en la cabeza la “melodía” italiana, sino la catalana o valenciana; su soneto es imitación-refundición de un poema breve de Ausias March: “Amor, Amor, un hàbit m’he tallat / de vostre drap, vestint-me le sperit; / en lo vestir ample molt l’he sentit, / e fort estret quant sobre me ’s estat...”. — Gutierre de Cetina reelaboró un soneto de Serafino Aquilano, “Il tanto dir di *si* par che sia *no*: / dimi una volta un *no* che torna in *si*...”, pero no pudo o no quiso imitar el artificio de las rimas consonantes *si* y *no*. Citado por Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, p. 37.

² Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de Madrid, 1945, t. 10, p. 191, dice que uno de los “accidentes de la versificación de Boscán que hacen desapacible su lectura” es la frecuencia de las terminaciones agudas, y añade: “En los

El poeta que en estos primeros tiempos prodiga más los versos agudos —o sea el que más aprovecha las posibilidades de la lengua castellana— es don Diego Hurtado de Mendoza, por ejemplo en su traducción-imitación de otra *canzone* de Petrarca, “Che debb’io far, che mi consigli, Amore?...”:

¿Qué he de hacer? ¿Qué me aconseja *Amor*?
 Tiempo es ya de *morir*,
 más tardo que quisiera en estos hados:
 muerta es Isea, y llevó mi *corazón*.
 El alma se me sale de *dolor*:
 no la puedo *seguir*;
 conviene que os rompáis, años cansados...

o en el soneto que comienza:

Amor me dijo en mi primera *edad*:
 “Si amares, no te cures de *razón*”.
 Siguió su voluntad mi *corazón*,
 mas él nunca siguió mi *voluntad*...

(los tercetos tienen terminaciones llanas).

Pero ya hacia 1550 había buen número de puristas (o “fundamentalistas”) que, con su Petrarca, su Sannazaro o su Bembo en la mano, sostenían que ni siquiera el empleo ocasional de versos agudos era tolerable. En su traducción de los *Trionfi* de Petrarca (1554), hecha “en la medida y número de versos que tienen en el toscano”, Hernando de Hozes nos dejó un claro testimonio de esta histórica coyuntura:

sonetos, sin embargo, no abusa de ellas. De los 92 que compuso, solamente en ocho hay rimas de esta clase, y ninguna está enteramente en versos agudos. Tampoco los hay en la *Historia de Leandro y Hero*... Pero estropean con frecuencia las canciones, los tercetos y hasta las octavas”.

Casi siempre se guarda en toscano [...] fenecer todos los versos en vocal, y que ninguno tenga el acento en la última [sílabas]. Yo confieso que a mí me parece esto postrero demasiada curiosidad, y cosa que el toscano hace poco en guardarla, pues casi todas las palabras acaban en aquella lengua en vocal, y son muy pocas las que tienen acento en la última. Pero en nuestra lengua es más dificultoso, y mucho menos necesario de guardarse; porque, según es a todos manifiesto, la mayor parte de las palabras que en ella hay acaban en consonante o tienen el acento en la postrera; de manera que, si tenemos que huir destas dos cosas, no nos podemos aprovechar de la mitad de nuestras palabras para el acabar de los versos, de cuya causa [...] será necesario desviarse más de lo justo del sentido del original, como en la presente traducción se verá más veces de lo que yo quisiera. Pero en fin me pareció que era mejor aventurarme a este inconveniente que no a contradecir la opinión de tantos como los que el día de hoy son de voto que al pie de la letra se imite también en esto la manera del verso italiano.

La otra exigencia de los “puristas”, o sea “fenecer todos los versos en vocal”, no se refiere a la terminación aguda, pero bien hubiera podido recibir un comentario de Hozes, ya que esto suponía, por principio de cuentas, la condena de las terminaciones en *-s* (*rosas, amenos, quieres, cantabas...*), otra violencia lingüística enorme. Hablando, pues, sólo de quienes exigían el destierro de los versos agudos, él se siente obligado a defender a quienes los usaron, como Boscán y Garcilaso, ya difuntos, y asimismo a los poetas vivos, como don Diego de Mendoza, Juan Coloma y el secretario Gonzalo Pérez: “no es justo que ninguno condene por malo” lo que ellos “y muchas personas doctas hicieron”.³ En vista de todo lo cual, perfectamente hubiera podido él usar versos agudos en la traducción de los *Trionfi*. Pero no lo ha hecho; ha aceptado voluntariamente la “demasiada curiosidad” de los exigentes. De esta manera, por una parte, pondera sutilmente la difi-

³ Las citas de Hernando de Hozes proceden de Gallardo, *Ensayo*, t. 3, col. 230.

cultad métrica que ha tenido que vencer, y, por otra, se excusa, con la misma sutileza, de las infidelidades que ha cometido (“más veces de lo que yo quisiera”).

En su *Discurso sobre la poesía castellana*, de 1575, Argote de Molina dice, sin ningún comentario, que el endecasílabo, “cuando fenece en acento agudo”, no tiene sino diez sílabas, y pone como ejemplo un verso de Boscán: “aquella reina que en la mar nació”.⁴ Pero Juan de la Cueva, que en su *Exemplar poético* versifica la doctrina de Argote (paisano y amigo suyo), sí hace un comentario al llegar a este punto:

...Y que siempre te guardes y retires
que en agudo no acabes el acento,
por que la una sílaba no tires.

Boscán dijo, sin más conocimiento,
aquella reina que en la mar nació
y usó de este troncado abatimiento;
y Garcilaso dijo (y no advirtió):
Amor, Amor, un hábito vestí,
y don Diego en mil versos los usó.

(Lo mesmo ahora habrá de ser de mí,
que, citando los versos que dijeron,
incurro en lo que siempre aborrecí)...⁵

La condena es bien enérgica: Boscán dijo eso “sin conocimiento”; Garcilaso dijo eso “sin advertencia”. A lo cual añade Cueva, graciosamente: “¡Ay de mí! Estoy usando aquí, muy a mi pesar, esos versos agudos, *truncados* (incompletos) y *abatidos* (pobres, inferiores)”.⁶

Es claro que en los tiempos de Hozes, de Argote y de Cueva ya era un *fait accompli* la proscripción de los endecasílabos y heptasílabos

⁴ Gonzalo Argote de Molina, *Discurso sobre la poesía castellana*, ed. Eleuterio F. Tiscornia, Madrid, 1926, p. 42 (y comentario, pp. 112-113).

⁵ Citado por Menéndez Pelayo, *ubi supra*.

agudos.⁶ He aquí un pequeño ejemplo: Ramírez Pagán, al traducir en su *Floresta* (1562) un soneto en loor de Petrarca:

Laura, ch'un sol fu tra le donne in terra,
or tien del cielo il più sublime onore:
mercè di quella penna, il cui valore
fa che mai non sarà spenta o sotterra,

se ingenia para evitar la traducción obvia, "tiene hoy del cielo el más sublime *honor*", etc., y dice así:

Laura, que entre mujeres fue en la tierra
un vivo sol, estrella es ya del cielo,
premio de la alta pluma cuyo vuelo
nunca la dejará muerta o so tierra...⁷

Hay casos de versos agudos que fueron "adecentados" posteriormente. Uno es el de "Amor, Amor, un hábito vestí...", que Tomás Tamarit de Vargas alteró en su edición de Garcilaso (1622): "Amor, Amor, un hábito *he vestido*"; otra refundición se atribuye a Mendoza:

Amor, Amor me ha un hábito vestido
del paño de su tienda bien cortado...⁸

Otro caso es de la traducción de la *Eneida* por Gregorio Hernández de Velasco. En la primera edición (Toledo, 1554) hay una octava que comienza así:

⁶ Cf. Francisco Rico, "El destierro del verso agudo", *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, 1983, pp. 525-551.

⁷ Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía*, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, 1950, t. I, p. 112.

⁸ Diego Hurtado de Mendoza, *Obras poéticas*, ed. W. I. Knapp, Madrid, 1877, Apéndice, p. 479.

En medio del palacio un grande *altar*
 al descubierto cielo puesto estaba,
 y un laurel alto y muy antiguo a *par*
 su sombra los Penates abrazaba....

y otra que comienza:

Esto en diciendo, un débil dardo airado
 el animoso viejo le *arrojó*,
 el cual, del ronco acero rechazado,
 en lo alto del escudo se *colgó*...

Así se lee en las siete ediciones que hubo entre 1554 y 1572. Pero en 1574 apareció una nueva edición, "reformada y limada con mucho estudio y cuidado" por el propio traductor "de tal manera, que se puede decir nueva traducción". Y una de las novedades es la eliminación de los versos agudos. En vez de los textos anteriores, lo que ahora se lee es:

Un grande altar en medio el patio había,
 do a cielo abierto el rey sacrificaba;
 un laurel viejo y alto le cubría,
 la sombra los Penates abrazaba...

Dijo, y lanzando un débil dardo airado
 el animoso viejo, aún no rendido,
 el cual, del ronco acero rechazado,
 en lo alto del escudo quedó asido...⁹

⁹ Citado por Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, 1952, t. 8, pp. 368-369. — Jorge de Montemayor hizo varios retoques en su *Égloga II*, publicada en sus *Obras* (Amberes, 1554), al incluirla en el *Cancionero* (Zaragoza, 1562). Uno de ellos es el cambio de dos versos agudos, "que a Apocris la natura *concedió*" y "si nunca fea cosa *comett*", por versos llanos: "que a Pocris la ventura ha concedido"

La condena de los agudos es rotunda en las *Anotaciones* (1580) de Fernando de Herrera. Del soneto “Amor, Amor, un hábito vestí...” dice sólo que Garcilaso no lo trató “con la hermosura y pureza y suavidad que los otros”, pero se explaya al anotar la canción II:

Los versos *truncados* o *mancos*, que llama el toscano, y nosotros *agudos*, no se deben usar en soneto ni en canción, y aquí no son de algún efeto, antes están puestos acaso. Y no es admiración, porque Garcilaso no halló en su tiempo tanto conocimiento de artificio poético [...]. Pero ya, cuando los versos mudan la propria cantidad (que, o son menores una sílaba, o mayores otra), si no muestran con la novedad y alteración del número y composición algún espíritu y sinificación de lo que tratan, son dignos de reprehensión.¹⁰

Prete Jacopín, que califica desdeñosamente de “gramático” a Herrera, repudia con grandes aspavientos todo cuanto vaya (o parezca ir) en menoscabo del gran poeta castellano, y responde así:

En la segunda canción, que yo no sabré loar como merece, anduvistes a buscar de qué asir, y ya que se os pasaba, por no perder la buena costumbre mordístesla de la cola, condenando aquellos versos agudos... [por estar] “puestos acaso”, y disculpáis a Garcilaso diciendo que “no halló en su tiempo tanto conocimiento de artificio poético”. Yo os digo, señor Herrera, que sois estremado censor, y que no es menester, para conocer lo mejor que escribió este poeta, más que buscar lo que vos le tacháis.

y “si nunca cosa fea he cometido”. (Véase la *Poesía completa* de Montemayor, ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, 1996, vv. 483 y 693 en las *Obras*, y 481 y 489 en el *Cancionero*.)

¹⁰ *Obras de Garcilaso de la Vega*, con *Anotaciones* de Fernando de Herrera, Sevilla, 1580, p. 232. Lo que dice la última cláusula (“Pero ya...”) es: ‘Pero en estos tiempos nuestros, si algunos versos se salen de la norma (por ser agudos o por ser esdrújulos), se exige que obedezcan a una necesidad expresiva, a una razón estilística’. Ciertamente el ingenio de Garcilaso “lo levantó a mayor grandeza y espíritu que lo que se podía esperar en aquella sazón”, pero los gustos actuales son más refinados.

Los versos agudos no los tengo por buenos para usarlos muchas veces, mas alguna, como en esta canción de Garcilaso, antes tienen sal y gracia particular...

Añade que Garcilaso sí tuvo “conocimiento de artificio poético”, y superabundante: “no ha habido entre los castellanos e italianos quien con tanto donaire y felicidad imite a los poetas”.

En su *Respuesta*, hablando de sí en tercera persona, replica Herrera:

...Los versos agudos han una cierta semejanza con los hexámetros que tienen en la quinta región un pie espondeo, y éstos se usan para algún efeto de turbación, de miedo, de espanto, de admiración o tardanza y tristeza o pesadumbre, como podéis descubrir en Virgilio; y cuando no sirven para alguno destes efetos, o semejante a ellos, son ruines versos, con vuestro perdón. Estos, pues, que vos alabáis en Garcilaso [los de la canción II], demás de ser muchos (porque sola una estanza carece dellos), no son de alguna importancia [...], y así tienen tan poca sal y gracia particular, que parecen antes vuestros.

De hecho, Prete Jacopín y Herrera están de acuerdo en una cosa: los versos agudos no deben usarse sino de cuando en cuando. La diferencia está en su opinión acerca del caso concreto de la canción II de Garcilaso. Sin duda exagera Prete Jacopín al hallarles “sal y gracia particular” a esos versos, pero también exagera Herrera al calificarlos de “ruines” por no estar expresando una emoción fuerte. A ninguno de los dos se le ocurre que Garcilaso no hizo sino emplear un recurso de la lengua, y que el verso “adonde para siempre habrán de *estar*” era para él tan normal (o “neutral”) como “por donde suelen ir las *remediadas*”.¹¹

¹¹ Juan Montero, *La controversia sobre las “Anotaciones” herrerianas*, Sevilla, 1987, pp. 116-117 y 218-219. “No sabemos —dice Montero— de dónde ha podido deducir Herrera” la idea de que los hexámetros “anormales”, con el quinto pie espondeo en vez de dáctilo (de los cuales hay 32 en la *Eneida*), expresen turbación, miedo, etc. Herrera, evidentemente, se esforzó por hallarles un sentido a esos hexámetros espondai-

Lo que pasa, evidentemente, es que un par de versos agudos en medio de un mar de versos llanos no deja de causar cierta sorpresa: es una "ruptura del sistema". A Herrera parece haberle causado decepción el ver que esta "ruptura" no estaba asociada con una expresión de emociones. Quien usó "expresivamente" los agudos fue Barahona de Soto en un pasaje de su *Angélica* (1583) en que la hechicera y agorera Canidia le ofrece toda su ayuda a Sacripante. Después de leer varios miles de versos llanos, el lector experimenta una especie de sobresalto al llegar a:

"...Pregunta lo que puede haber pasado,
o lo que está presente o venidero [...],
que todo lo verás aquí cifrado,
y presto gozarás con buen agüero
lo que deseas, si lo mando yo".
A tal sazón el rey estornudó.

Rióse la agorera, saludando
el buen agüero-próspero, y riendo
le dijo: "¿Qué estás, mísero, dudando,
mis dichos admirables no creyendo?..."

A Herrera, poeta tan terriblemente serio, se le escapó la posibilidad de que los agudos pudieran servir para efectos no sólo trágicos, sino también cómicos. Seguramente todos los lectores de la *Angélica* han acompañado a Canidia en su risa: ¡qué a punto le vino a Sacripante su estornudo, ese clásico buen agüero!¹²

cos, pensando que un poeta tan consciente como Virgilio no pudo haber puesto así como así versos "anormales" en la *Eneida*. — Si Prete Jacopín hubiera entendido las preocupaciones "estilísticas" de Herrera, bien habría podido redargüirle que los versos agudos de la canción II de Garcilaso corresponden a un fuerte sentimiento de melancolía y pesadumbre.

¹² Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, ed. José Lara Garrido, Madrid, 1981, p. 304. — He aquí el comentario de Ignacio de Luzán, *La Poética*, ed. L. De Filippo, Barcelona, 1956, t. 2, p. 270: "Con el estornudo se burló el rey Sacripante de lo que la vieja hechicera le decía, y el poeta quiso avivar la burla rematan-

El debate sobre si están *bien* o *mal* las terminaciones agudas en el endecasílabo y el heptasílabo ha durado ya varios decenios cuando Rengifo publica su *Arte poética* (1592). Dedicar al asunto el capítulo 12, "Si es lícito hacer versos italianos agudos", y dice:

Muchos han dudado si es lícito en este género de versos cortar la postre-
ra sílaba [...]. Y hay algunos que en los versos de redondilla mayor o
menor [= octosílabos y hexasílabos] no hallan inconveniente en quitar
aquella sílaba, pero en éste muchos, porque dicen que los italianos, en
su lengua, siempre hinchén el número de once, y que faltando aquella sí-
laba quedan estos versos cojos y disonantes, y que es quitar la gravedad
y gallardía al metro [...]. Otros hay tan escrupulosos, que ni en este ver-
so [italiano] ni en otro [ni siquiera en el octosílabo!] pueden sufrir esta
falta, y así huyen della como de bajeza indigna de poeta que tenga nom-
bre. Otros juzgan que en los unos y en los otros versos [en el octosílabo,
el hexasílabo y también en el endecasílabo] es lícita a todos esta que [los
escrupulosos] llaman "falta" o "licencia", y que no deshace ni abate la
consonancia y gravedad del verso.

En seguida observa lo que ya había observado Hernando de Hozes: en
comparación con la lengua castellana, la toscana posee muy pocos vo-
cables agudos; tras lo cual reproduce los dos sonetos "anormales" de
Antonio da Tempo que he mencionado al comienzo.

¡Qué lejanos y extraños nos parecen esos tiempos en que tan grave-
mente se debatían esas nimiedades! Pero también ¡qué tiempos maravi-
llosos! Los lectores de poesía eran muchos, y muy exigentes; los poetas
tenían que esmerarse en todo cuanto se refería al *arte* del verso. (Ya no es
así. Los lectores de hoy no le exigen nada de eso al poeta: señal de que no
hay ya aquel recíproco *da y toma* de antes.) Un buen representante de

do jocosamente la estancia con estos dos versos agudos", o sea que Sacripante
estornudó *adrede* para expresar burla. Pero esto es absurdo. En realidad, Sacripante
está indeciso, y Canidia le dice: '¡Mira qué casualidad! Ese estornudo que te ha ve-
nido es buen agüero. Contra, pues, en mí'.

estos poetas es el peruano Diego Dávalos y Figueroa, que, bajo el disfraz pastoril de "Delio", somete sus versos al juicio de "Cilena", disfraz pastoril de su muy amada mujer, seguramente lectora asidua de Garcilaso y los demás poetas italianizantes, y por lo tanto buena representante de los lectores a quienes Dávalos quiere ganarse. Análoga a la consulta que Delio le hace a Cilena en cuanto a la canción en esdrújulos "Al pie de un fresno, de un laurel y un álamo..." (véase *supra*, p. 231), es la que le hace sobre un poema en tercetos que tiene este pasaje:

...El correo con ansia codiciosa
 por sí comienza, lleno de *sudor*,
 a subir la montaña peligrosa;
 el triste siervo llega a su *señor*
 tomando, voluntario, aquel tormento
 del adular, con el hambre del *favor*...

¿Qué opina Cilena? ¿Suena bien, suena mal? Y ella, con su franqueza habitual, le responde: "Lo que de esos versos me desagrada no es la traza, ni falta de elegancia, sino no sé cuántos versos agudos que en ellos suenan con no pequeña ofensa del oído". Delio le concede la razón, pero disculpa los agudos recordando "los muchos que usó el discretísimo don Diego de Mendoza", así como la canción II de Garcilaso y su famoso soneto "Amor, Amor, un hábito vestí..." (que "no es el que más merece nombre de suyo"). Además, está traduciendo un poema de Serafino Aquilano, y le ha sido "forzoso decirlo como en ella [en la lengua de Serafino] se halla, y no de otra manera, para no mudar la razón y sentencia" del original, donde se lee *sudore, signore y favore*. Así, pues, a diferencia de Hozes y de Ramírez Pagán, Delio no se ha quebrado la cabeza para darles a esos tercetos una terminación llana.¹³

¹³ Las citas de Dávalos proceden de Alicia de Colombi-Monguió, *Petrarquismo peruano*..., London, 1985, pp. 131-133.

En todo caso, el hecho es que los endecasílabos agudos no aceptaron su destierro. La puerta grande de la poesía se les cerró, pero ellos se metieron por el postigo de la gracia, del ingenio y del puro juego. Lo que hicieron los poetas, a partir de los años finales del siglo XVI,¹⁴ fue extender el aislado chiste de Barahona de Soto ("A tal sazón el rey estornudó") a toda una composición, sonetos sobre todo. Uno de los más antiguos que conozco es este de Mateo Rosas de Oquendo, escrito en Lima antes de 1604:

¡Tres años ha que espero al gran virrey,
y trece que no como! ¡Ay, compasión!
¿Cómo está, pues el cuervo a san Antón
le daba pan, y a san Isidro el buey?
¡Por pedir cumplimiento de una ley
padecer tanto tiempo no es razón!
Si supiese que es ésta la ocasión,
¿qué había de decir nuestro buen rey?
Dirá que ya ha mandado que me den
y que no tiene culpa si no dan;
mas, si me dan con Dios a merecer,
tras tantos males, ¿no ha de haber un bien?
¿Ha de ser el pecado éste de Adán?
Él comió: yo ni aun sé lo que es comer.¹⁵

¹⁴ El raro Diego de Oseguera pone en su *Estacionario de la Creación y Redención del mundo* (1593) estos versos: "Creció con tal potencia la fealdá / de los sucios pecados de la tierra, / que por ellos la Sacra Magestá / al hombre hizo cruda y mortal guerra...". Gallardo, *Ensayo*, t. 3, col. 1037, dice del *Estacionario*: "Con vergüenza llamo *poema* a este libro, porque ni un soplo tiene de poético... El lenguaje es hasta pedestre..., pues llega hasta a cometer la vulgaridad de truncar (gratuitamente) el final de las voces, como suele la gente chabacana", y pone como ejemplo los cuatro versos que he copiado. Yo pienso que en 1593, fecha del libro de Oseguera, los versos agudos estaban, por decir así, "en el limbo". Pero Gallardo tiene razón: las palabras *fealdá* y *magestá* están truncadas muy "gratuitamente".

¹⁵ Soneto publicado por Alfonso Reyes en *RFE*, 4 (1917), pp. 361-362, de donde pasó a sus *Capítulos de literatura española*. La espera de tres años es señal de que Rosas

Seguramente Rosas de Oquendo conocía ya sonetos en agudos compuestos en España. No sé quién fue el primero que los hizo, pero es claro que su ocurrencia tuvo, desde el primer momento, mucho éxito. Lope de Vega, tan amigo de explotar cuanta novedad iba apareciendo, no tardó en hacerlos. Así éste, de *Los muertos vivos* (de entre 1599 y 1602), que comienza con el verso famoso de Garcilaso:

Amor, Amor, un hábito vestí
con que parezco yo, mas no soy yo;
por ti mi entendimiento se perdió
y me he dejado la razón por ti.

Cuando contemplo lo que soy y fui,
pienso que tu poder me transformó:
de todo lo mejor que Dios me dio
ya no ha quedado cosa buena en mí.

Mi ser perdiendo la memoria va:
que, como mi discurso le entregué,
del gusto la razón perdida está.

Soy labrador que el viento aré y sembré
en tierra que mis ojos riegan ya,
siendo la muerte el fruto de mi fe.¹⁶

El soneto de Rosas de Oquendo es novedoso por el asunto: ¡no es justo que esté uno muriéndose de hambre por culpa de los burócratas de Madrid y de Lima! Además, está dicho con mucha gracia; el poeta consigue convertir su auto-compasión en cosa de risa. El de Lope, en cambio, no dice nada nuevo; está hecho de cabo a rabo, y muy en serio, de materia petrarquesca pura; es un verdadero homenaje a Garcilaso.

de Oquendo hizo este soneto durante su larga estancia en el Perú. Después estuvo poco tiempo en México, como se ve por la *Sumaria relación* de Baltasar Dorantes de Carranza, fechada en 1604.

¹⁶ Lope, *AcadN*, t. 7, p. 650. Para las fechas me baso en la *Cronología* de Morley-Bruerton.

laso. Lo novedoso es la forma. Las rimas son *á, é, í, ó*. Si Lope hubiera puesto tres rimas en los tercetos, habría conseguido hacer un consumado "soneto de ingenio", con rimas *á, é, í, ó, ú*. Pero, desde luego, se ha esforzado y obligado a sí mismo a terminar los 14 versos en vocal acentuada. Estamos con esto en el terreno de los sonetos de "consonantes forzados", subgénero que necesita capítulo aparte (*infra*, pp. 387 ss.). Además, el soneto de Lope es bonito: el juego de ingenio, en lugar de estorbar, ayuda al sentido. Es un soneto muy coherente.

De la misma época que *Los muertos vivos* es la comedia *Los locos por el cielo* (1600). Aquí Lope ejercita su ingenio de otra manera:

Pues ya murió el pastor Melquisedec,
 ¿dónde voy por el yermo de Aserot,
 si el que adora en el ídolo Astarot
 no ha de ser de mi alma Abimelec?
 Ya la que sufro es vida de Lamec.
 ¿Cuándo veré, Señor, sobre Bamot
 derribada la torre de Membrot
 y vendidos los campos de Amalec?
 Beba de otro Jordán, otro Carit,
 la que va por el monte como Isaac,
 en fe Abraham, y en la paciencia Job.
 Si ya contra Holofernes fue Judit,
 a su señor David sirva Abisac
 y su amada Raquel goce a Jacob.¹⁷

Aquí el sentido queda aplastado bajo la tremenda maquinaria del artificio. ¿Quién va a ponerse a averiguar a cuento de qué vienen todos esos nombres del Antiguo Testamento?¹⁸ Pero fue esa maquinaria lo que

¹⁷ Lope, *Acad.*, t. 4, p. 116. En el v. 2 pongo *yermo* en vez de *verno*.

¹⁸ Probablemente algunos de los nombres son puro invento de Lope: en mis *Concordancias* de la Biblia no he encontrado *Aserot* ni *Bamot*; tampoco *Carit* (lo más parecido es *Cariatharin*, nombre de lugar, no de río como *Jordán*); *Abisac* puede ser *Abisai*.

llamó la atención. La ocurrencia de Lope tuvo un éxito extraordinario, y no faltaron los imitadores y explotadores, comenzando con el propio Lope, que, seguro del aplauso de su público, remató ostentosamente los doscientos sonetos de sus *Rimas* (1602) con el siguiente:

Siempre te canten "*Santo Sabaot*"
 tus ángeles, gran Dios, divino Hilec;
 mi vida excede ya la de Lamec;
 huir deseo como el justo Lot.

Cayó en viéndote el ídolo Behemot,
 sacerdote mayor Melquisedec;
 no ha tocado a mi alma Abimelec,
 ni Jezabel la viña de Nabot.

Profetas falsos dan la muerte a Acab,
 David desea ya el agua de Bet
 por la paciencia con que espera Job;
 crüel está con Absalón Joab;
 salga del arca a ver el sol Jafet
 y el cielo dé la escala de Jacob.¹⁹

En este soneto el sentido está casi por completo aniquilado: no hay relación entre frase y frase, entre verso y verso. Es un soneto hueco entre los huecos. Y la reacción de un lector —que, según yo, no puede haber sido sino Góngora— no se hizo esperar:

Embutiste, Lopillo, a Sabaot
 en un mismo soneto con Ylec,
 y, echándoselo a cuestras a Lamec,
 le diste un muy mal rato al justo Lot.

¹⁹ Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Madrid, 1983, p. 143. En el v. 5 pongo *ídolo* en vez de *dolo* (cf. *ídolo Astarot* en el primer soneto), y en el v. 8 *Jezabel* en vez de *Tezabel*.

Sacrificaste al ídolo Behemot:
 queme tan mal coplón Melquisedec,
 y traiga para el fuego Abimelec
 sarmientos de la viña de Nabot.

No te me metas con el rey Acab,
 ni en lugar de Bethlén me digas Bet,
 que con tus versos cansas aun a Job.

Guárdate de las lanzas de Joab,
 de tablazos del arca de Jafet
 y leños de la escala de Jacob.

(Si este soneto a buenas manos va,
 ¡ay del Alfa y Omega y Jehová!.)²⁰

(El estrambote alude al solemne epígrafe que le puso Lope a su soneto: "Alfa y Omega, Jehová".)

No puede ser sino de Góngora este soneto, que es toda una pequeña obra maestra. Góngora crea coherencia donde no la había. Ensarta las pelotillas sueltas de Lope en un grueso hilo de sentido, fabricando con ellas un collar de ignominia para Lope y un chispeante regalo para los lectores de poesía aficionados a la burla.²¹

Es obvio que Lope conoció el soneto de Góngora. Pero no sólo se hizo el desentendido, sino que volvió a las andadas, y de manera tan

²⁰ Soneto publicado por R. Foulché-Delbosc, "Poésies attribuées à Góngora", *RHi*, 14 (1906), p. 71. Cito por la edición de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, 1985, que da un texto mucho mejor que el de la edición de *Obras completas* por los Millé y Giménez. Pero en el primer verso del estrambote, en vez de "Y si este" (que lo hace hipermétrico), pongo "Si este".

²¹ Antonio Carreira, *Gongoremas*, Barcelona, 1998, p. 85, pone "Embutiste, Lopillo, a Sabaot" en una lista de sonetos que "deben considerarse simplemente como atribuidos" a Góngora; pero en la p. 185 dice, hablando de la parodia: "ya desde muy pronto Góngora la practica en el romance «Ensillenme el asno rucio» (1585), parodia de uno anterior que podría ser de Lope, y también con el soneto del mismo «Siempre canten santo Sabaoth», en el que comienza «Embutiste, Lopillo, a Sabaoth», anterior a 1602, y que, según era preceptivo, conserva las palabras rimas del modelo".

ostentosa como la primera vez. El remate de los cien sonetos de sus *Rimas sacras* (1614), intitulado "El alma a su Dios", dice así:

¿Cuándo, en tu alcázar de Sión y en Bet
de tu santo David seré Abisac?
¿Cuándo Rebeca de tu humilde Isaac?
¿Cuándo de tu Josef limpia Asenet?
De las aguas salí como Jafet,
de la llama voraz como Sidrac,
y de las maldiciones de Balac
por la que fue bendita en Nazaret.
Viva en Jerusalén como otro Hasub,
y no me quede en la ciudad de Lot,
Sabiduría eterna, inmenso Alef:
que tú, que pisas el mayor Querub
y la cerviz enlazas de Behemot,
sacarás de la cárcel a Josef.²²

Mira de Mescua imitó a Lope en su auto *Las pruebas de Cristo*, donde "hay dos sonetos con rima aguda, abundantes en nombres bíblicos".²³ Otro de los imitadores fue Calderón. He aquí el diálogo de Jasón y Medea, figuras alegóricas, en *El divino Jasón*, uno de sus primeros autos sacramentales (anterior a 1630):

²² Lope, *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, pp. 370-371. — A juzgar por el *incipit* y el *explicit* de un soneto jesuítico anónimo de 1615 ("Divino y soberano Phaniel...", "...que nos quite del yugo de Sabá"), éste sería uno de los primeros que se hicieron, a imitación de Lope, con nombres bíblicos. Cf. Antonio Rodríguez-Moñino, "El Cancionero manuscrito de 1615", *NRFH*, 12 (1958), 181-197, núm. 207.

²³ Según A. Valbuena Prat, "Los autos sacramentales de Calderón", *RHi*, 61 (1924), p. 224. — J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, en su *Tabla de los principios de la poesía española*, 1993, registran un soneto que comienza: "Si excediste, oh Filipo, al buen Lamec..." (Biblioteca Nazionale, Firenze, ms. Magl. VII-353, fol. 318v); seguramente es de nombres bíblicos.

- Medea, yo he de ser contigo Isaac;
tu bendición te da Melquisedec.
—Pobre y humilde soy; seré Lamec
si hasta ahora fui rayo, fui Barac.
—Un gigante es mi amor: es un Enac.
—Y yo te llamaré Imihén Lidec.
—Bien dices, porque soy Abimelec.
—Pedazos haré al ídolo Barac.
—¡Tiemble Idumea ya, tiemble Moloc!
—Medea no he de ser: ya soy Maín.
—Sí, porque justo soy, y soy Sadoc.
—Dale tu diestra, pues, a Benjamín.
—A ti se ha dedicado como Isaac.
—¡Salve, sagrado Abel! —¡Salve, Efraín!²⁴

Es un soneto tan hermético —y tan hueco— como los dos de Lope. Otro soneto posterior (*Las espigas de Ruth*, de 1663) es mucho más inteligible, porque los nombres bíblicos están relegados a los tercetos. Quienes dialogan son Melquisedec y Abrahán:

- ¡Venga en hora feliz el capitán
del victorioso pueblo de Israel!
—¡Esté en hora feliz rey que laurel
y sacerdocio igual adorno dan!
—En sacrificio a Dios de vino y pan
por ti las gracias le consagro fiel.
—Y yo le adoro por pensar que a Él
con la fe ha de llegarse de Abrahán.
—Admítele, oh divino Sabaot...
—Acéptale, oh sagrado Adonái...
—...de un padre-rey, que esto es Abimelec..

²⁴ Calderón, *Obras completas*, ed. A. Valbuena Prat, t. 3, *Autos sacramentales*, Madrid, 1952, p. 70.

—...y contra infieles hijos de Behemot...
 —...sacerdotes le ofrezcan de Levi.
 —...según el orden de Melquisedec.²⁵

Algo parecido ocurre en *La cena del rey Baltasar* (1634). Se presenta la Muerte ante Daniel y le lanza un terrorífico discurso que dura *once octavas*:

Yo, divino profeta Daniel,
 de todo lo nacido soy el fin,
 del Pecado y la Envidia hijo crüel,
 abortado por Áspid de un jardín.
 La puerta para el mundo me dio Abel,
 mas quien me abrió la puerta fue Caín,
 donde mi horror introducido ya,
 ministro es de las iras de Jehová...

Lo terrorífico va en *crescendo* hasta culminar en las últimas dos octavas,²⁵ que es donde se acumulan los viejos y arcanos nombres bíblicos:

Yo abrasaré los campos de Nembrot,
 yo alteraré las gentes de Babel,
 yo infundiré los sueños de Behemot,
 yo verteré las plagas de Israel,
 yo teñiré la viña de Nabor
 y humillaré la frente a Jezabel;
 yo mancharé las mesas de Absalón
 con la caliente púrpura de Amón;

²⁵ *Ibid.*, p. 1091. Calderón utiliza nombres bíblicos con mayor parquedad en los dos sonetos de *Llamados y escogidos* (p. 457), "Bella Micol, dulcísima Raquel..." y su respuesta, "Amoroso Jacob, fuerte David..." (donde *Ruth* rima con *virtud*), y en el de *El maestrazgo del Toisón* (p. 906), "Exaltada deidad en quien se vio..."

yo postraré la majestad de Acab,
 arrastrado en su carro de rubí;
 yo, con las torpes hijas de Moab,
 profanaré las tiendas de Zambrí;
 yo tiraré los chuzos de Joab
 y, si mayor aplauso fias de mí,
 yo inundaré los campos de Senar
 con la sangre infeliz de Baltasar.²⁶

Finalmente, he aquí las redondillas con que Moisés, en *La serpiente de metal* (1676), apostrofa al Becerro de Oro antes de destruirlo:

Adúltero hijo de Beel,
 que a uno y otro metal
 forma de ave dio a Baal
 y de culebra a Betel,
 a Beelzebub de dragón,
 de pavón a Diamelec,
 de caballo a Nomelec
 y de sirena a Dagón,
 de fiero áspid a Baalín,
 de mansa oveja a Astarot,
 de lascivo hirco a Behemot,
 a Moloc de pez, y, en fin,
 de hombre humano a Belfegor,
 y, añadiendo yerro a yerro,
 a ti de infame becerro:
 ¡castíguete mi furor!²⁷

²⁶ Calderón, *loc. cit.*, pp. 164-166.

²⁷ *Ibid.*, pp. 1546-1547.

Los poetas coloniales no tardaron en seguir el ejemplo de los metropolitanos. De 1675 es este soneto del bachiller Juan Montaña Fajardo, dirigido al doctor Miguel de Ibarra:

Conduce Norte al pueblo de Israel
 nevado jaspe, que precede Aarón;
 despojo es ya de un árbol Absalón,
 a que le sirve lazo Aquitofel;
 en tierra cae el ídolo Beel;
 erige a Dios un templo Salomón;
 anégase en las aguas Faraón,
 y vive entre los brutos Daníel;
 triumfa de cuatro reyes Abrahán,
 y de Antíoco rey, Jerusalén;
 restitúyese al reino el santo Job.
 Raquel es tuya ya, pese a Labán,
 que, si tienes la vara de Moisés,
 luchando vencerás como Jacob.²⁸

El siguiente es una “Dedicatoria a la Luz más bella, en su perpetuo Oriente de Guadalupe de México”, por Juan Carlos de Apello Corbualancho (1699):

Arca que grabó de oro Ooliab
 del tronco salutífero de Obab,
 cuyo tránsito nunca impidió Zeb
 a la casa feliz de Aminadab;
 pureza indemne en medio de Moab,
 zarza incombusta del sagrado Oreb,

²⁸ Soneto publicado por Vicente de P. Andrade, *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII*, México, 1899, p. 431.

pámpano opimo que portó Caleb
 y casa inmune de piadosa Raab:
 éstas —que a subir llaman de Jacob
 la escala, huyendo de Senaquerib,
 para quitarle el triunfo a Belzebub—
 aceptad, soberana real Merob,
 de quien tener quisiera el de Eliasib
 magisterio, y la ciencia de un Querub.²⁹

Anterior a éste es el soneto que (junto con otras poesías) compuso Francisco Álvarez de Velasco contra Francisco del Castillo de la Concha, que fue gobernador de la Nueva Granada de 1679 a 1685. Va precedido de un epígrafe explicativo: el gobernador, en un pleito con el arzobispo de Santa Fe, Antonio Sanz Lozano, lo “extrañó” y lo encarceló. (Álvarez de Velasco era del bando del arzobispo.) Dice así:

Si ha vuelto a nacer en ti otro Acab
 (que no hay sin fisco viña de Nabot),
 tú solo no has hallado justo un Lot,
 ni en ti se libra, por exenta, Rab;
 adoras el cruel ídolo de Moab,
 o eres de los secuaces de Nembrot;
 si el Templo mandas, vístete el Efod
 (quizá no te valdrá, cual a otro Joab);
 si, cual Joaquín, persigues a Baruc,
 si de los sacerdotes eres Doeg,
 temer las llamas puedes de otro Abid.

²⁹ Soneto de *Voces del desengaño para la penitencia*, reproducido por Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, t. 3, 1945, pp. 162-163. En nota se menciona un soneto muy anterior (1649) de Pedro de Almendares, en los preliminares de los *Desagravios de Christo en el triunfo de su Cruz contra el judaísmo*, “a base de Adonisec, Ayalón, Siquem, Lot, Emmanuel”, etc.

Mira que al Justo ampara un Habacuc,
y que, huyendo el Ungido allá en Cileg,
sus triunfos puede hallar, como David.³⁰

Al final del epígrafe dice el poeta que “se hizo este soneto en consonantes inusitados, que cada uno sea lugar de la Sagrada Escritura”. Es verdad que Álvarez de Velasco tenía poca cultura literaria (seguramente no había leído a Lope ni a Calderón), pero se habrá inspirado en un soneto de tantos que deben haberse hecho con nombres bíblicos, e imitó sus “consonantes *inusitados*”. De hecho, el “ídolo de Moab” (v. 5) tiene varios antecedentes: el “ídolo Astarot” y el “ídolo Behemot” de Lope (y de Góngora), el “ídolo Barac” de Calderón y el “ídolo Beel” de Montaña Fajardo. Me parece sumamente improbable que Álvarez de Velasco haya inventado el juego por su propia cuenta.³¹

Tras esta excursión por el extraño terreno de los sonetos con nombres bíblicos, retrocedo a los comienzos del siglo xvii, comenzando con Lope de Vega, que hizo más de 30 sonetos agudos. He aquí uno, dirigido “Al buen ladrón”:

¿Cómo es posible que de “bueno” den
nombre a un ladrón, si el “bueno” se ha de dar

³⁰ Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla, *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*, ed. E. Porras Collantes, Bogotá, 1989, p. 332 (y cf. pp. 300-301, nota). El editor cita al cronista fray Alonso de Zamora, que cuenta detalladamente el pleito. (El arzobispo, por supuesto, excomulgó al gobernador y a otros funcionarios, pero el poder civil se impuso sobre el eclesiástico.)

³¹ En su nota al soneto dice el editor: “Hay una curiosa semejanza entre este soneto y uno que Foulché-Delbosc atribuyó a Góngora”, o sea “Embutiste, Lopillo, a Sabaot...”, y lo transcribe, para que el lector vea “la superior calidad” del soneto del neogranadino. — Álvarez de Velasco pone apostillas al margen de su soneto: “Acab, el que confiscó la viña de *Nabot* tiranamente”, “*Lot*, el que, por justo, se libró del fuego...”; “*Rab*, libre por amparar a los del pueblo de Dios”, etc. (Méndez Plancarte hace explicaciones análogas en sus notas al soneto de Apello Corbulancho.)

al más sutil en escalar y entrar
lo más guardado que sus ojos ven?

Pues Dimas, no contento de que estén
las manos y los pies de par en par,
otra puerta mayor quiere aguardar,
y por la principal entrar más bien.

Si dijo el mismo Dios que no es ladrón
quien entra por la puerta, claro está
que no lo es ya, pues cinco puertas son.

Ladrón, por lo pasado se dirá;
que por subir al cielo no es razón,
pues no se roba aquello que se da.³²

En 1605 estaba ya tan en boga el soneto de terminaciones agudas, que López de Úbeda lo tomó como trampolín para uno de los muchos y curiosos experimentos métricos que esparció en *La pícaro Justina*: "Soneto de pies agudos al medio y al fin", que comienza "Púsose a escribir Justina, y *vio*...". No es muy estricto: en el v. 2, "pintada una culebra en el papel", no hay voz aguda "al medio"; lo más logrado es el primer terceto:

Ya que *vio* la figura sin *temor*
discurre *así*: ¿Acaso este *animal*
anuncia sólo *mal*? No. Pues ¿qué *más*?...³³

Otra señal de la boga: en su *Divina poesía* (Lisboa, 1608), Juan de Luque ofrece todo un abanico de sonetos "de ingenio": en ecos, en repetición, en dialogismo, etc., y uno de ellos es "en cuatro terminaciones: decasílabo [versos agudos], endecasílabo, esdrújulo y ecos".

³² Lope, *Rimas sacras* (1614), soneto 69.

³³ Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*. ed. J. Puyol y Alonso, Madrid, 1912, t. 1, p. 43.

De los primeros decenios del siglo XVII son el soneto anónimo “Hijo de puta, Amor, argemifao...” (rimas *ao, ez, ur, án, ox*) y el de Alonso Álvarez, “Si me mataren sin saberse quién...” (rimas *én, ón, í, é, al*).³⁴

Merece ser copiado el *Epitafio* de Castillo Solórzano “A una dama amiga de estafar”:

Buscó, solicitó, pidió, robó
la que en este sepulcro muerta ves,
que tuvo por galanes más de tres,
aunque solicitó, robó y pidió.

Enamoró, mintió, lloró, fingió
para estafar a un rico genovés;
sin blanca le dejó vuelto francés
la que le enamoró, lloró y mintió.

Nadie mejor que la que yace aquí:
a la gata de Venus se opondrá,
pues con su inclinación siempre la vi.

Y aunque sin vida en el sepulcro está,
todo el mundo se guarde, que aun de allí
buscará, robará y arañará.³⁵

Y también el muy gracioso soneto de Quevedo “A la ballena y a Jonás, muy mal pintados, que se compraron caros y se vendieron baratos”:

Si la ballena vomitó a Jonás,
a los dos juntos vomitó Cajés;
borrasca es de colores la que ves;
el dinero se pierde aquí no más.

³⁴ El primero está en las *Rimas del Incógnito*, ed. R. Foulché-Delbosc, *RHi*, 37 (1916), núm. 172; y el segundo en el *Cancionero antequerano*, ed. J. Lara Garrido, Málaga, 1988, t. 1, núm. 462 (y cf. la nota de la p. 359).

³⁵ Alonso de Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso*, Madrid, 1624, fol. 119.

“Si a Nínive por orden de Dios vas,
 ¿por qué viniste a dar en mí al través?
 Tan mal pescado el que te almuerza es,
 que de comido de él vomitarás”.

A Jonás la ballena le tragó;
 y, pues los cuatrocientos por él di,
 Jonás y la ballena tragué yo;
 y por sesenta y siete que perdí,
 a los tres nos tragó quien la pagó,
 y otra ballena se dolió de mí.³⁶

Menciono de paso varios sonetos en agudos de Faría y Sousa: “Si todo nombre de Ángel, por señal...”, “Pues llega de los años el Thebeth...”, “El primer *ofensor* ha sido *Adán*...”, “Por crédito *mayor* de su *crisol*...” (estos dos parecen tener dos agudos en cada verso, como el de *La pícaro Justina*) y “Que salgan de *Babel Adín* y *Adón*...” (¿tres agudos en cada verso?).³⁷

El máximo cultivador de los versos agudos es sin duda Calderón de la Barca. He aquí los ejemplos más relevantes:

El nuevo palacio del Retiro (1634). Sorpresa del Judaísmo al contemplar un símbolo de la Hostia: “¡Oh purpúreo clavel! ¡Oh blanco azahar!...” (5 octavas reales).

La siembra del Señor (antes de 1655). Habla el Padre de familias (6 octavas, pp. 695-696):

³⁶ Quevedo, *Obras completas*, ed. J. M. Bleuca, Barcelona, 1963, t. 1, núm. 612. Cajés será seguramente Eugenio Cajés, pintor de cámara de Felipe III. (El Licenciado Vidriera “dijo que los buenos pintores imitaban la naturaleza, pero que los malos la vomitaban”). Otro de Quevedo: “Este letrado de resina y pez...”, *ibid.*, núm. 613 (rimas *ez*, *ón*, *án*, *én*).

³⁷ Desgraciadamente, no conozco estos sonetos. Me atengo a los datos de Arthur L.-F. Askins, “Manuel de Faría e Sousa’s *Fuente de Aganipe*: the Unprinted Sevensch Part”, en el *Florilegium Hispanicum... presented to Dorothy C. Clarke*, Madison, 1983, núms. 147, 148, 102, 134 y 103, respectivamente.

Aunque pudiera yo, como David,
 los campos maldecir de Gelboé,
 al ver en ellos la sangrienta lid
 que horror al mundo y pasmo al cielo fue,
 mandando al sol que, desde su cenit,
 ni luz ni rayo a estas campañas dé,
 su rocío negándole al albor
 por que no beban de él fruto ni flor...³⁸

Horror y pasmo son sentimientos que Calderón suele expresar en versos agudos. Éstos van asociados con lo sombrío y siniestro, lo terrorífico, las pasiones fuertes, la cólera y la furia. (Cf. *supra*, p. 327, el apóstrofe de Moisés al Becerro de Oro.)

La lepra de Constantino. Habla la Gentilidad, que se esfuerza por vencer al Cristianismo (silva de pareados, p. 1806):

...Pero, por más que en Constantino esté
 tan declarada contra mí la Fe,
 centellando vislumbres de su luz
 ese vago carácter de la Cruz
 que en el aire se vio,
 no ha de valerle, que mañosa yo
 sabré prevaricar
 su auxilio, no dejándole juzgar
 que se le debe a él
 el restaurado honor de su laurel...

El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma (¿1631?) comienza así:
 “Tocan cajas roncacas y sale el Pecado, y, abriéndose un tronco, sale la

³⁸ Ya mencioné *supra*, nota 25, los sonetos “Bella Micol, dulcísima Raquel...”, “Amoroso Jacob, fuerte David...” y “Exaltada deidad en quien se vio...”. — Las páginas son las de la mencionada edición de los *Autos* por Valbuena Prat.

Muerte con guadaña". Son 6 octavas. Copio la primera y la última. Quien inicia el diálogo es el Pecado (pp. 75-76):

—¡Parasismo del mundo, a cuyo horror
la fábrica caduca universal!

—¡Ojeriza del cielo, cuyo error
hizo al hombre saber del bien y el mal!

—¡Ira común, pues yace a tu furor
vegetable, sensible y racional!

—¡Saña común, pues yace en tu poder
lo que nació primero de nacer! [...]

Ya de aquel [árbol] que mi cuna fue,
de quien, naciendo rama, soy raíz,
rasgué el tronco, y rasgándolo, dejé
yerta su pompa, mustio su matiz.

Agora dime qué me quieres. —Que
en mi pena mayor, más infeliz,
me ayudes a vengar una pasión.

—¿Son envidias del Hombre? —Celos son.

La segunda esposa (¿1649?). Habla la Muerte ante un grandioso monumento, después de oír un cántico a la Vida (silva de pareados, pp. 430-431):

¿Qué fábrica y qué voz,
una piramidal, otra veloz.
al sol y al viento igual
en lo veloz y en lo piramidal
opuestas sin desdén,
mis oídos oyen y mis ojos ven?...

La cura y la enfermedad (1657 o 1658). Habla Lucero, o sea el Demonio, al comienzo del auto (pp. 750-751):

¡Ah del confuso horror,
 cuna del pasmo y tumba del temor,
 pena horrible y crüel
 del susto infame, del asombro infiel,
 escuela del penar,
 mansión del llanto, causa del pesar,
 reino de confusión,
 Babel del siglo, lóbrega región...!

El diablo mudo (1660). Hablan al comienzo del auto el Hombre y el Demonio (pp. 942-943):

—Primer Delito, en quien
 las ciencias aprendí del mal y el bien,
 ¿qué pretendes de mí,
 si ya a tu saña mi valor rendí?
 —Que pues del bien y el mal
 sabes, sepas también que eres mortal...

La vida es sueño (1673). Habla la Sombra (pp. 1392-1393):

¿Cuándo el acento fue rayo veloz,
 trueno el eco, relámpago la voz,
 flecha el aire, dogal
 el suspiro, el aliento puñal,
 sino hoy, que contra mí
 las cláusulas del cántico que oí
 el relámpago, rayo, el trueno son
 dogal, flecha y puñal del corazón?...

Finalmente *El laberinto del mundo* (1677), pasaje de siete octavas de tono solemne. Copio la séptima, en que dialogan la Mentira y la Envidia (pp. 1575-1576):

—¿Envidia? —¿Qué me quieres? —Que del mar
 dejes la espuma, que tu centro es,
 y, viniendo a la tierra a acompañar
 la posta que hago, tu favor me des.
 —¿En qué el cuidado puedo yo aliviar,
 pues sabes que la Envidia está a tus pies?
 —En que tu voz me ayude a divertir,
 si es que es medio el cantar del no dormir.

Copio ahora dos sonetos que se imprimieron simultáneamente, en dos libros distintos, en 1654. El primero, dirigido "A una mujer que, siendo muy puerca, presumía que la querían por hermosa", está en las *Poesías varias* de Alfay:

Sin esperar la lucha picaril,
 el cerome previenes infernal,
 cuando tienes un asco al carnaval,
 anegado en tu sucio peregil.
 Si eres torcida en morro de candil
 y tu tálamo huele al hospital,
 ¿cómo quieres matarle lo carnal
 al que llegue a probar de tu pernil?
 Púsose a resistencia tu desdén
 a las pruebas que hacía el más galán
 por parecer jinete muy de bien.
 No presumas, que más te forzarán
 porque te vende bruja almagacén
 y volar por los aires te verán.³⁹

El otro, de Torre y Sebil, lleva este epígrafe: "Pondera su amor con Anarda en versos *monosilabos*":

³⁹ Josef Alfay, *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (Zaragoza, 1654), ed. J. M. Blecua, Zaragoza, 1946, núm. 11.

No te puedo olvidar, Anarda, ni
dejarte de adorar tampoco, que
con vivas ansias de una pura fe
el alma amante en tus altares di.

Si me falta tu sol, no estoy en mí,
ni qué hacerme conmigo mismo sé.
¡Dichoso el día, dueño mío, de
mi dulce cautiverio, y que te vi!

Salamandra animada en tu luz soy,
que sirvo de sus rayos a la ley
que sobre mi cerviz rendida cai.

Buscando penas y tormentos voy:
pídolas a Cupido, que es mi rey,
por vivir en perpetuo eterno ¡ay!⁴⁰

Los poetas de la segunda mitad del siglo XVII siguen aficionados a los versos agudos. He aquí cómo cierto Francisco Lezcano, poeta de "academia", compendia el romance de Quevedo "Orfeo por su mujer / cuentan que bajó al Infierno...":

Que bajase al Abismo (¡rara acción!)
Orfeo, y le dio música (¡también!):

⁴⁰ Feniso de la Torre (Francisco de la Torre y Sebil), *Entretenimientos de las Musas*, Zaragoza, 1654, p. 147. Este soneto pertenece a un pequeño "sub-género". En el manuscrito 2.100 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fols. 132-133, hay una serie de "Sonetos burlescos *monosílabos*": 1, "Señoras mías, todos los que dan..."; 2, "Duélenme las costillas, haya más..."; 3, "Quedemos, cieguetzuelo, taz a taz..."; y 4, "Ya estoy convalenciendo de aquel mal...". En un manuscrito de la Hispanic Society of America hay éste, de Francisco Valero: "Doy, Jaime amigo, si es que pueden mis / pobres versos decir algo de tus..." (A. Rodríguez Moñino y M. Brey, *Catalogo...*, tomo 1, p. 320). Y cf. *infra*, p. 341, el de Gregório de Matos, "Tomas a lira. Orfeu divino, ¡ta!...". — Torre y Sebil tiene otro soneto en agudos (*ibid.*): "No me agrada, Gerardo, la mujer / que sentencias en todo quiere hablar...", con rimas ó, í en los tercetos.

no es mucho, si a su esposa quiso bien,
que tuviese al Infierno inclinación.

Con métrica y canora suspensión
templar quiso el Averno su desdén;
no es mucho que gustoso cante quien
a su mujer la tiene en tal prisión.

Queriendo castigar su necio amor,
no le quiso el Abismo en sí abrasar,
por negarle el lucir, aun del arder.

Y apurando el Infierno su rigor,
por hacer más sensible su pesar,
le condenó a entregarle su mujer.⁴¹

Salazar y Torres, a semejanza de Calderón (y a diferencia de Lope), rara vez pone sonetos en sus comedias; pero dos de los que pone son de versos agudos: "El alma, que no tienes, te entregó...", en *Elegir al enemigo* (rimas ó, é, id, ad, ud), y "Hoy no el morir, Señor, llevo a temer...", en *La mejor flor de Sicilia* (rimas er, ar, ir, ad, ón).⁴²

Pérez de Montoro, soneto "Hablando Fabio con su retrato":

Aquel Fabio no soy, si he sido aquel
que contento pasaba todo el mal;
pero ya su rigor me ha vuelto tal,
que no sé si soy yo o si soy él.

Sólo sé que otro soy, pues más crüel
siento la pena mía, y no sé cuál,
porque mi suerte, en todo desigual,
sólo en seguirme anduvo siempre fiel:
con que mis males, discurriendo así,
de un mal en otro mal pasando voy,
con que en otro también me puso a mí.

⁴¹ *Academia que se celebró por Carnestolendas...*, Madrid, [1675], p. 80.

⁴² Agustín de Salazar y Torres, *Cythara de Apolo*, Madrid, 1681, t. 2, pp. 31 y 141.

Sólo un alivio tengo en mi mal hoy,
y es que, como no soy aquel que fui,
he de dejar de ser este que soy.⁴³

Bances Candamo (soneto petrarquesco-camoniano *après la lettre*):

Jacob por la hermosura de Raquel
sirvió catorce años de pastor:
o la estación del año era menor,
o es mi deseo superior a aquél.
¿Qué amante, siendo fino y siendo fiel,
más impaciente no es, con más amor,
si una larga esperanza es más rigor
que desesperación breve y cruel?
Adoro una hermosura singular;
desear con tal ansia es un morir;
nada logro si ceso en desear;
inútil queda el gusto de sufrir
sin el martirio dulce de anhelar,
donde la gloria está del conseguir.⁴⁴

Uno de los dos sonetos en agudos de sor Juana es homenaje humorístico a fray Luis Tineo de Morales, autor de la "Aprobación" de la *Inundación castálida* (1689):

⁴³ José Pérez de Montoro, *Obras póstumas*, Madrid, 1736, t. I, p. 27. En el mismo tomo hay otros dos sonetos en agudos: "Testigo de la pena más cruel...", intitulado "Difinición del llanto", con rimas *el, or, é, í, y* y el satírico "La mano del Señor: tocó a Melgar...", con rimas *ar, er, ir, én, ón*.

⁴⁴ Francisco Antonio de Bances y Candamo, *Obras líricas*, ed. Fernando Gutiérrez, Barcelona, 1949, p. 159. La fortuna española del soneto de Camoens, "Sete anos de pastor Jacob servia..." ha sido muy estudiada: cf. Antonio Carreira en *Voz y Letra*, vol. 1 (1990), núm. 2, pp. 125-126, y vol. 2 (1991), núm. 2, p. 50. A las muchas imitaciones registradas hay que añadir la de Bances. Véase también *infra*, p. 397.

Érase un preste cara de testuz,
de cuyas barbas se hace el alboroz;
que, si le piden algo, tira coz,
en que no disimula lo andaluz.

Parece se sustenta de alcuzcuz,
aunque come muy bien ganso y arroz,
y que se alienta en barros de Estremoz
con agua dulce de la regaluz.

Érase de vendimia un gran lanzón,
de cecina un tasujo muy añejo,
un espíritu pronto remendón.

Y este que he dicho no es el abadejo,
porque es un reverendo abadejón,
de abades y de prestes fiel espejo.

La serie de agudos se interrumpe al final para poner, tras la broma, un elogio *serio*: fray Luis Tineo, “abad” del monasterio premonstratense de Madrid, es un modelo de eclesiásticos. Tineo respondió “por los mismos consonantes” (“Aunque preste, jamás presté el testuz / a beldad tan de casta de alboroz...”), y también él puso al final un único verso *serio*: “...y así, en tratando desto, habrá dejón, / bien que sois de Camilas fiel *espejo*” (sor Juana es un modelo de mujer fuerte, superior a muchos varones).⁴⁵

Gregório de Matos, soneto “A um fulano da Silva, excelente cantor ou poeta”, con el artificio de los finales monosílabos:

Tomas a lira, Orfeu divino, ¡ta!,
a lira larga de vencido, que
canoros pasmos te prevejo, se
cadências deste Apolo ouviras cá.

⁴⁵ Véase A. Alatorre, “Un soneto desconocido de sor Juana”, en la revista *Vuelta*, septiembre de 1984.

Vivas as pedras nessas brenhas lá
 mover fizeste, mas que é nada vê:
 porque este Apolo, em contrapondo o *ré*,
 deixa em teu canto resonante o *fá*.

Bem podes, Orfeu, já por nada dar
 a lira, que nos astros se te pôs
 porque não tinha entre os dous pólos par:
 pois o Silva, Arião da nossa foz,
 dessas sereias músicas do mar
 suspende os cantos e emudece a voz.⁴⁶

Francisco Álvarez de Velasco escribió una serie de cuatro mediatubundos poemas sobre los novísimos o postrimerías del hombre. El primero, “Novísimo de la Muerte, en que habla con Dios un agonizante”, es un largo romance entreverado de trecho en trecho con sonetos. He aquí uno de ellos:

Murióse mi puericia y juventud,
 mi adolescencia y mi viril edad;
 murióse en su furor mi vanidad
 y en sus relajaciones mi salud;
 murióse mi arrogancia en su inquietud,
 mis gustos en mi triste soledad,
 en amigos y padres la amistad
 y en mi querida esposa mi quietud.
 Y pues, muerto ya todo, no hay qué hacer,
 vamos del que nos echa, mundo atroz,
 a María y otros santos hoy a ver.

⁴⁶ Gregório de Matos, *Obra poética completa*, ed. J. Amado, Rio de Janeiro/São Paulo, 1999, pp. 544-545. En contraste con este soneto lleno de elogios, Matos escribió otro lleno de insultos (rimas *á, ú, ós, âo*) dirigido a un tal Cosme Moura Rolim: “Um Rolim de Monai, bonzo bramá...” (*ibid.*, pp. 641-642).

Vamos, pues, que nos llama ya la voz
a ver amigos, padres y mujer
y, sobre todo, cara a cara a Dios.⁴⁷

La práctica de las terminaciones agudas continuó en el siglo XVIII, señal de que el público lector seguía aficionado al juego, especialmente en sonetos. Uno de sus más asiduos cultivadores es el desconocido fray Jerónimo Pérez, que vivió a caballo entre el XVII y el XVIII.⁴⁸ También lo fue, poco después, José Joaquín Benegasi, famoso en sus días, vilipendiado por los críticos posteriores, hasta Menéndez Pelayo,⁴⁹ y hoy olvidado. Yo lo encuentro bastante ingenioso, y por eso reproduciré tres de sus sonetos. El primero lleva este epígrafe: "En nombre de Pedro Grullo responde a un amigo que le preguntó cuáles sonetos eran los mejores, aquellos que tienen la composición de los tercetos según la composición de los antiguos, o los que están según la practican los modernos, [y también] si los graves o los agudos" (p. 23):

⁴⁷ Francisco Álvarez de Velasco, *Rhythmica sacra...*, op. cit., p. 133. Otros dos del mismo: "Si porque Dios lo dice, creo que está...", rimas *d, é, iz, oz* (p. 413), y "Si todas tus hechuras son, Señor...", rimas *or, é, dis, í* (p. 417).

⁴⁸ Manuscrito 446 de la Biblioteca Pública de Toledo, fols. 2-39 (están en orden alfabético): "—Adiós, muchacho Augusto. —Adiós, Gaspar"; "Amado pastorcillo de Bazrán"; "Bailan del Po las ninfas en tropel"; "Celébrense las dos con un clarín"; "De Josef mi zambrana, y de Isabel"; "Después de haber cenado mucho y bien"; "Don Juan Lucas de Castro, mi señor"; "Doyle la enhorabuena a la Isabel"; "Mal ferido yacía el gran Curiel"; "No bien te dará el labio la virtud"; "No hubo zagala ni quedó zagal"; "¡Oh Lisi! A breve mayo fuiste flor"; "Oy, el día feliz de la Asunción"; "¿Que falleció mi Fabio? No es verdad"; "Señoras dos Teresas, esta vez" y "Zeñida de carámbanos su sien". (Francisco Esteve Barba, *Catálogo de la colección de manuscritos Borbón-Lorenzana*, Madrid, 1942, da sólo el verso inicial.) — Otro aficionado es Torres Villarroel, *BAE*, t. 61, pp. 54 y sigs.: "Después que a tu arrastrada juventud..." (rimas *ud, ad, il, ol*), etc. Véase *infra*, "Consonantes forzados", p. 383.

⁴⁹ Vilipendiado sobre todo a causa de su larga *Vida de san Dámaso*, "poema en redondillas joco-serias" (y no en octavas reales serias).

Que el soneto esté así ni que esté asá,
que grave sea ni que acabe en í,
no es del caso, don Juan, pues para mí
aun el grave es agudo, si lo está.

Si acaba bien, ¡qué bien acabará!
Y si acabase mal, también así
acabado estará. Conque tú di
que en el concepto la ventaja va.

A la medula debes atender,
porque sin ella faltará el primor,
y es dejar un gran hueso que roer.

Confieso que no soy para censor,
pero el mejor soneto, a mi entender
(a fe de Pedro Grullo), es *el mejor*.⁵⁰

Benegasi, autor de bailes y entremeses, se excusa en este otro soneto
“de hacer una comedia que le encargaba un amigo, quien varias veces
le preguntaba por qué no se inclinaba a escribir cómico” (p. 28):

A vista de don Pedro Calderón,
de Candamo, Moreto y de Solís,
¿que yo escriba comedias me decís?
Pues ¿adónde tenéis la discreción?
¿Me contempláis tan falto de razón?
¿Tan pagado de mí me discurrís?
¿Tan furioso demente me advertís?
¿Tan incapaz de toda reflexión?
¿Que tal aconsejéis! ¿Quién lo dirá?
¿Yo hacer comedias? ¿Yo, cuando ni aun sé
qué consonantes puede haber en ú?

⁵⁰ *Obras líricas joco-serias* que dexó escritas el señor don Francisco Benegasi y Luxán. Van añadidas algunas *Poesías* de su hijo don Joseph Benegasi y Luxán, Madrid, 1746. Todos los sonetos que cito son del hijo, José Joaquín.

¿Es chasco acaso? Sí, chasco será.
 ¡Jesús, qué chasco! Me santiguaré.
 ¡Válgame todo Dios! ¡Jesú, Jesús!⁵¹

He aquí, finalmente, el "Diálogo entre un Enfermo y sus Tripas en ocasión de ir a tomar un caldo, por haber mandado el médico no tomase otro alimento hasta que él volviese, y no haber vuelto" (p. 20):

—¡Agua va, tripas mías! ¡Agua va!
 —¡No, por amor de Dios! ¡Téngase usted!
 ¡Salir nos deje, y háganos merced!
 —¿Qué se entiende *salir*? ¡Ténganse allá!
 —¡Pues vuelva el asesino! —Volverá.
 —¡Mirad que perecemos! —¿Tienen sed?
 —Necesidad tenemos. —Pues tened
 ese caldo en substancia. —¡Bueno está!
 —Cien caldos llevan ya: ¡gran resistir!
 —Mirad que nuestro riesgo es el mayor.
 —Pues naden, sin que tiren a salir.
 —¡San Blas, san Blas! —Aguarden al doctor,
 suspendan el clamor, que ha de venir,
 y no es razón, sin él, que haya clamor.⁵²

⁵¹ El mismo soneto se lee en la *Carta en prosa y en diferentes metros... Escríbala a un pariente suyo don Juan Antonio de Azpitarte*. (Está aquí un soneto que fue famoso: "Montalbán y Quevedo se tiraron; / de Góngora Quevedo dijo horrores...", etc.): Gallardo, *Ensayo*, t. I, col. 356.

⁵² Otros sonetos agudos de Benegasi: 1) A continuación de un soneto que tiene al final las palabras *niña* y *Herodes*, sigue otro, "Burlándose del último terceto del antecedente soneto hizo el autor, hablando con su Numen, el siguiente soneto": "¿Niña dije? ¿Y Herodes? Malo estás..." (p. 14); 2) "Diálogo entre un licenciado crítico y un librero": "Ese librito nuevo quiero ver..." (p. 24); 3) "Diálogo entre el dios Apolo y el autor" (que puede verse en "Consonantes forzados", *infra*, pp. 398-399). — Parecido a estos sonetos es el de Antonio Abad Velasco, "Diálogo entre don Santiago Figueroa y Cañizares, y el autor": "Amigo, vi tu libro, y vi... ¿qué vi?...?" (en sus *Aleluyas jocosas*, Madrid, 1750).

El humor de Benegasi se parece al del celebradísimo y muy reeditado Eugenio Gerardo Lobo. He aquí su “Receta para ser gran soldado al uso”:

Mucho galón y un blondo peluquín;
 un latiguillo, y bota a lo dragón;
 ir al Prado en caballo muy trotón
 y llevar de la mano otro rocín;
 decir: “No entiende Eugenio lo del Rin”;
 mirar muy de falsete un escuadrón;
 y en todo caso ir, en la ocasión,
 primero que a las balas, al botín;
 ser siempre de contrario parecer;
 de todos los que mandan decir mal,
 y después ir con ellos a comer;
 pretender, y quejarse de fatal;
 que con estas liciones podrá ser
 en un mes, un gallina, general.⁵³

El vocabulario —*galón, latiguillo, bota a lo dragón*, etc.— le era familiar a Lobo, pues era militar de profesión. Otro ejemplo:

Aquí yace en concreto un capitán
 que en abstracto le dieron la ración;
 un *utensilio*, un *pré* y una *inspección*
 fue su cirrio, apostema y zaratán [...].
 Muere, en fin, consolado, porque al fin
 ya se lleva sabido qué es *gajé*
 y a qué cosa se llama *botiquin*.

⁵³ Entremés *Los costales* (1707), en E. Cotarelo, *Colección de sainetes...* t. I (NBAE, 17), p. cxxxvi. El texto que publica J. H. R. Polt, *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, 1986, p. 49, es menos satisfactorio.

(Fue seguramente el propio Lobo quien subrayó las voces “técnicas”,⁵⁴ desde *utensilio* hasta *botiquín*. Además, aquí se recogen, quizá por primera vez, las novedosas palabras *té* y *café*.)

Parecido a los sonetos de Lobo es el de Tomás de Iriarte, “Las tres potencias bien empleadas en un caballero de estos tiempos”:

Levántome a las mil, como quien soy.
 Me lavo. Que me vengan a afeitar.
 Traigan el chocolate, y a peinar.
 Un libro... Ya leí, basta por hoy.
 Si me buscan, que digan que no estoy.
 Polvos. Venga el vestido verdemar.
 ¿Si estará ya la misa en el altar...?
 ¿Han puesto la berlina? Pues me voy.
 Hice ya tres visitas. A comer.
 Traigan barajas. Ya jugué. Perdí.
 Pongan el tiro. Al campo y a correr.
 Ya doña Eulalia esperará por mí.
 Dio la una. A cenar, y a recoger...
 — ¿Y es éste un racional? — Dicen que sí.⁵⁵

No vale la pena copiar el de fray Diego Tadeo González, “Botijo con bonete clerical...”⁵⁶

Pero hay que citar tres sonetos de contenido político. Los dos primeros son del padre José Antonio Butrón, uno “A la Francia, por las cosas que pasaban el año de 1713”:

⁵⁴ Este soneto está en *BAE*, t. 61, p. 37.

⁵⁵ Tomás de Iriarte, *Poesías*, ed. A. Navarro González, Madrid, 1953, pp. 141-142. Otro soneto de Iriarte, “Entraís, señora, en el octavo mes...”, puede verse en *BAE*, t. 63, p. 53.

⁵⁶ *BAE*, t. 61, p. 56 (“A un orador contrahecho, zazoso y satírico”).

Corrió Francia a la paz un arambel;
ni oyen a Osuna ni a Monteleón;
no abogará por Francia Lexington,
mas la Vieja y Ronquillo hacen papel... [etc.],⁵⁷

y otro sobre la política de Luis XIV:

¡Que un gallo que de viejo es ya capón
pueda así el gallinero alborotar!
¡Que ponga en confusión la tierra y mar
este grande gusano revoltón!... [etc.].⁵⁸

El tercero es de fines del siglo XVIII. "Habiendo preguntado un francés en Génova a don Vicente Alcoverro si era ex-jesuita, le respondió con el siguiente soneto":

No me nombres el *ex*, por caridad,
después que lo adoptó la Convención,
y debe Europa a Francia su invención,
pues fue su primer fruto la *ex*-piedad;
siguióse *ex*-rey, *ex*-reina y *ex*-lealtad,
ex-cura, *ex*-fraile, *ex*-monja, *ex*-devoción,

⁵⁷ Leopoldo Augusto de Cueto, *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*, Madrid, 1893, t. 1, p. 136. Según Cueto, el padre Butrón "amaba a Felipe V por sus nobles prendas; pero le había sido tan odiosa la prepotencia militar y política de la Francia en España durante la guerra de sucesión, que, haciéndose eco de las preven- ciones más vulgares, daba en la injusticia de acusar a la Francia misma de fomentar la rebelión de los catalanes, llegada ya la paz de Utrecht"; y explica: los duques de Osu- na y de Monteleón eran en Utrecht los representantes de España; Lexington era ple- nipotenciario de la reina Ana; la Vieja, la princesa de los Ursinos; y Ronquillo, don Francisco Ronquillo, gobernador del Consejo de Castilla.

⁵⁸ Cueto, *loc. cit.*, p. 138. El soneto termina: "¡Oh Francia vil! ¡Oh tú, tirana, oh tú!", que es un eco del verso final del soneto de Góngora "Tonante monseñor, ¿de cuándo acá...?".

ex-papa, ex-cardenal, ex-religión,
ex-culto, ex-templo, ex-fe, ex-caridad.

Mira si el *ex* que tú me nombras hoy
un *ex* fatal para la Francia fue.
Otro *ex* más fatal buscando voy,
y de encontrarlo tengo viva fe:
ya me parece que escuchando estoy
ex-París, ex-nación, *ex-liberté*.⁵⁹

A mediados del siglo XIX, el valenciano Benito Altet publicó un poema larguísimo (83 octavas reales) cuyos versos están hechos exclusivamente de palabras monosílabas: “¿Com puch dir, ¡trist de mil, res en just llau / del Deu que feu lo mon y feu lo cel...?”, y añadió un soneto así en castellano —cosa mucho más difícil que en valenciano (o catalán)—, intitulado “Al pie de la cruz”: “Ved al pie de la cruz a la sin par...”.⁶⁰

Los románticos usan mucho la acentuación aguda, pero en combinación con la grave (Bécquer, por ejemplo: “Tú eras el huracán y yó la alta / torre que desafía su *poder...*”),⁶¹ pero, por lo visto, no son afectos a componer poemas enteros en agudos.

Tampoco los modernistas. Apenas he hallado estos sonetos: José Juan Tablada, “La Venus china” (fechado en Yokohama, 1900): “En su

⁵⁹ Este soneto debe de haber sido muy conocido. El texto que copio está en unos papeles sobre la expulsión de los jesuitas, propiedad del padre José Herrera, de San Cristóbal de las Casas. Está también, con defectos, en un cancionero mexicano de hacia 1810, de mi propiedad.

⁶⁰ Benito Altet y Ruata, *Deu y lo mon. Ensaig de monosilabs valencians*, Valencia, 1854. León María Carbonero, *Esfuerzos del ingenio literario*, Madrid, 1890, cap. II, reproduce los dos poemas; Agustín Aguilar y Tejera, *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana*, Madrid, s. a., p. 105, sólo el soneto.

⁶¹ Los románticos, dice Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos...*, ed. de 1942, t. 6, p. 419, “emplearon con lastimosa profusión los finales agudos en el endecasílabo, con grave detrimento (!) de los oídos castellaros”. Y el despistado fray José María Aguado, “Tratado de las diversas clases de versos castellanos”, *BRAE*, 12 (1924), p. 102: “los modernos agudizan a veces los endecasílabos, cosa que los clásicos no hicieron sino contadas veces, y en el soneto quizá nunca” (!!).

rostro ovalado palidece el marfil, / la granada en sus labios dejó púrpura y miel...”; Rubén Darío, “Gaita galaica” (en *Poema del otoño*, 1910): “Gaita galaica, sabes cantar / lo que profundo y dulce nos es...”, y sonetillo “El hermano Hilarión / sobre un fondo de añil...”;⁶² y Enrique González Martínez, “En la muerte de Jesús E. Valenzuela” (1911): “Era un fauno poeta con el alma infantil; / volcó sobre la vida todo su corazón...”.

APÉNDICE. VERSOS DE CABO ROTO

Los versos “de cabo roto” son agudos por decremento, tal como “aunque es el metal de azófare” y “Bien venido, amigo Alónsigo” (*supra*, pp. 299-303) son esdrújulos por incremento. Ocupan un capítulo breve, pero pintoresco, en la historia de la poesía española. Su invención, su motivación y su lugar de nacimiento son conocidos.⁶³ En los primeros años del siglo XVII hizo Lope de Vega dos o tres viajes a Sevilla, donde era muy agasajado por el poeta Juan de Arguijo, hombre muy rico en esos años. En cambio, otros poetas sevillanos o residentes en Sevilla, como Cervantes, Juan de Ochoa y Alonso Álvarez de Soria, eran unos pobres diablitos a quienes el madrileño Lope miraba por encima del hombro y que, por consiguiente, lo detestaban. En 1603 Lope sometió al juicio de Arguijo el manuscrito de *El peregrino en su patria*,⁶⁴ hecho comentado con risas en “la academia de Ochoa”, como

⁶² No recogido en las *Poesías completas*, ed. A. Méndez Plancarte. Se publicó en 1894 en *El Bien*, de Montevideo. Se reproduce en *Vuelta*, agosto de 1997.

⁶³ Gallardo, *Ensayo*, t. I, cols. 285-286, fue el primero que se ocupó de esta historia. Francisco Rodríguez Marín la desarrolló en varios trabajos: *El Loaysa de “El celoso extremeño”*, Sevilla, 1901, pp. 166-168; edición de *Rinconete y Cortadillo*, Madrid, 1920, pp. 155-160; edición del *Viage del Parnaso*, Madrid, 1935, pp. 420-421, y edición del *Quijote*, 1947, t. I, pp. 43-44. (Véase *infra*, nota 67, lo que dice H. R. Lang.)

⁶⁴ Como observa Adriana Lewis Galanes en *NRFH*, 38 (1990), p. 687, la aprobación de *El peregrino* por Tomás Gracián Dantisco es de noviembre de 1603, de manera que la petición de Lope tiene que ser ligeramente anterior.

llama Rodríguez Marín al grupo de poetas ninguneados,⁶⁵ y Álvarez de Soria escribió entonces esta décima:

Envió Lope de Vé-
al señor don Juan de Arguí-
el libro del Peregrí-,
a que diga si está bué-.
Y es tan noble y tan discré-,
que estando, como está, má-,
dice es otro Garcilá-
en su traza y compostú-;
mas luego entre sí ¿quién dú-
no diga que está bellá-?⁶⁶

El regocijo que esta ocurrencia le produjo a Cervantes debe de haber sido enorme. Y como por esos días estaba acabando de escribir el *Quijote*, hizo en versos de cabo roto las siete famosas décimas de Urganda la Desconocida con que se inicia la serie de poesías de los folios preliminares: "Si de llegarte a los bué-, / libro, fueres con letú-...", etc., versos "cuajados de alusiones a Lope de Vega", como dice Rodríguez Marín. De la misma manera están hechas otras dos décimas de los preliminares: "Soy Sancho Panza, *escudé-*...", y "Soy Rocinante el *famó-*...".

⁶⁵ En esta "academia" se compusieron, con motivo de una de las visitas de Lope, dos divertidos sonetos dialogísticos ("—Lope dicen que vino. —¡No es posible!...", y "Vengas, Lope, con bien, Vega apacible..."), publicados por Rodríguez Marín en *BRAE*, I (1914), pp. 258 y 265.

⁶⁶ En el manuscrito extractado por Gallardo se lee: "Ésta fue la primera copla de pie quebrado que se oyó en Sevilla, de que fue autor Alonso Álvarez [...]. Este Alonso Álvarez hizo [también], según común opinión, la copla de pie quebrado que se le envió a don Rodrigo Calderón avisándole de su mal fin" ("Don Rodrigo Calderó-, / saca el dinero de cá-, / mira el tiempo cómo pá-, / echa la barba en remó-"). Pero como la ejecución de Calderón tuvo lugar en 1621, muerto ya Alonso Álvarez, la copla puede ser de algún otro versificador que siguió modelos ya existentes.

No fue menor el regocijo de López de Úbeda, que no sólo imitó el juego, sino que lo complicó de varias maneras en los versos “de pies cortados” que esparció a lo largo de *La pícaro Justina*:⁶⁷ octavas (“Los padres de la pícaro *Justi*-, / que fueron en Montilla *mesoné*-...”), tercetos (“Aquí verás la pintura del dios *Bá*-...”), redondillas (“Nunca de rabo de *puer*- / se pudo hacer buen *viró*-...”), sextillas (“Sancha Gómez, *mesoné*-...”), una “séptima” (“Cual mercader codició- / que de Indias viene *rí*-...”), una seguidilla (“Señor sacristán, / vay- con el diá-, / que no quiero honras / que cuestan *cá*-”), y sobre todo una “séptima de todos los verbos y nombres cortados”:

En el capítu- siguiente-
se cuent- un cuent- admirá-
de un bachill- disparatá-,
neci-, bo-, loc-, imprudent-,
en quie- se cumpli- el refrá-
que tras cornú- apaleá-
y tras los cuern- penitén-,

y dos “sextillas unísonas de nombres y verbos cortados”, glosa del cantarillo “Yo soy Duero, / que todas las aguas bebo”; dice la segunda:

Soy la rein- de Picardí-,
más que la rud- conocí-,
más famó- que doña Olí-,
que Don Quijó- y Lazarí-,
que Alfarach- y Celestí-.

⁶⁷ H. R. Lang, “Versos de cabo roto”, *RHi*, 15 (1906), pp. 92-97, cree que los versos de cabo roto de *La pícaro Justina* son anteriores a los de Álvarez de Soria, lo cual es inadmisibile. (Por otra parte, encuentra un artificio parecido al cabo roto en unos versos de Juan Álvarez Gato y en dos poesías catalanas.)

Si no me conoces lué-,
 Yo soy Dué-,
 que todas las aguas bé-.⁶⁸

Este refinamiento le agradó a Cervantes, y muy pronto lo repitió en *La entretenida* (escrita entre 1604 y 1611):

Que de un lacá- la fuerza poderó-,
 hecha a machamartí- con el trabá-
 de una fregó- lo rinda al estropá-,
 es de los cie- no vista maldició-...

En 1605 o 1606 se escribió contra Lope un soneto apabullante, que reduce a cero lo mucho que había estado publicando, de la *Arcadia* y la *Dragontea* (1598) en adelante:

Hermano Lope, bórrame el soné-
 de versos de Ariosto y Garcilá-,
 y la Biblia no tomes en la má-,
 pues nunca de la Biblia dices lé-.

También me borrarás la *Dragonté-*
 y un librito que llaman del *Arcá-*,
 con todo el comediaje y epitá-,
 y, por ser mora, quemarás a *Angé-*.

⁶⁸ La mención de *Don Quijote* siempre ha llamado la atención. Las dos novelas se imprimieron en 1605, después de recibir el "privilegio" en 1604. *La pícara* el 22 de agosto y el *Quijote* el 26 de septiembre. Dice Gallardo: "¿Quién tomaría de quién los versos de *cabo roto*? Los de la *Justina* están en el cuerpo de la obra; de consiguiente se presentaron cuando el libro, en 1604. Los del *Quijote* están en los principios, los cuales es bien sabido que se suelen presentar a imprimir después de impresa la obra". — En la ed. cit. de *La pícara Justina*, los versos "de pies cortados" están en el t. 1, pp. 91 y 106, y en el t. 2, pp. 155, 165, 192, 202, 246 y 251.

Sabe Dios mi intención con *San Isí-*,
mas, puesto se me va por lo devó-,
bórrame en su lugar el *Peregrí-*;
y en cuatro lenguas no me escribas có-,
que, supuesto que escribes boberí-,
lo vendrán a entender cuatro nació-.
Ni acabes de escribir la *Jerusá-*:
bástale a la cuitada su trabá-.⁶⁹

Había por estas fechas varios lectores y poetas a quienes tenía fastidiados el *scribendi cacoothes* de Lope de Vega. No se sabe cuál de ellos es el autor de este venenoso soneto. Se pensó que era Góngora, pero Lope mismo se lo atribuyó a Cervantes, lo cual es más verosímil. Como puede verse, sólo los dos primeros versos de su réplica son de cabo roto:

Pues nunca de la Biblia digo lé-,
no sé si eres, Cervantes, có- ni cú-;
sólo digo que es Lope Apolo, y tú
frisón de su carroza y puerco en pie.
Para que no escribieses, orden fue
del cielo que mancases en Corfú.
Hablaste, buey, pero dijiste *mú*.
¡Oh, mala quijotada que te dé!
Honra a Lope, potrilla, o ¡guay de til!,
que es sol, y si se enoja, lloverá.
Y ese tu *Don Quijote* baladí

⁶⁹ El estrambote-*post scriptum* ayuda a fechar el soneto, pues Lope, en el prólogo de las *Rimas* (edición de 1604), le había dicho al lector que “presto, si Dios quiere”, podría leer un nuevo libro suyo: la *Jerusalén conquistada*. — En el primer cuarteto y en el segundo terceto se alude a tres sonetos de las *Rimas*: el 112, el 200 y el 195. En el v. 7, *epitá-* significa seguramente *epitafios* (los 37, muy alrisonantes, que hay en las *Rimas*).

de culo en culo por el mundo va
vendiendo especias y azafrán romí,
y al fin en muladares parará.⁷⁰

El resto de la historia no tiene ya mucho interés. Pero es notable que en la justa poética celebrada en junio de 1606 en San Juan de Alfarache, a un paso de Sevilla, y uno de cuyos participantes era Juan de Ochoa (el de la "academia" donde se hizo la décima "Envío Lope de Vé-"), se le haya impuesto a Roque de Herrera la tarea de componer "cinco cuartetas de sílabas quebradas, alabando los dómines y pedantes". Son unas redondillas ("Versos de Roque de Herré- / para cumplir el mandá...") muy desangeladas.⁷¹

⁷⁰ El primer editor de este soneto fue Juan Antonio Pellicer Saforcada, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles... Preceden varias noticias literarias para las vidas de otros escritores españoles*, Madrid, 1778, p. 170. El soneto "Hermano Lope, bórrame el soné-" se atribuye a Góngora en algunos manuscritos, y yo también se lo atribuí (cf. *NRFH*, 48, 2000, p. 305). Pero no había leído aún a Adrienne L. Martín, *Cervantes and the burlesque sonnet*, Univ. of California, 1991, pp. 157-164, según la cual el soneto se perpetró en la misma "academia de Ochoa" donde se había hecho la décima "Envío Lope de Vé-". Ella no lo cree de Góngora: "although no attribution can be definitively proved, the sonnet seems closer to Cervantes than to Góngora. Be that as it may, Lope obviously thought that Cervantes was its author". En la nota 88 (p. 270) cita a Rodríguez Marín, que halló un manuscrito en que la réplica no comienza "Pues nunca de la Biblia digo lé-", sino "Yo que no sé de lá-, de lí-, ni lé-".

⁷¹ Aureliano Fernández-Guerra y Orbe encontró en la Biblioteca Colombina de Sevilla un grueso códice que, entre otras varias obras, contenía tres que él sintió que no podían ser sino de Cervantes: la novela de *La tia fingida*, la *Tercera parte de las cosas de la cárcel de Sevilla* y una carta-relación de la justa de San Juan de Alfarache. Dio cuenta de su hallazgo, en 1863, en la revista *La Concordia*, donde publicó asimismo los tres "inéditos cervantinos". En vista de la importancia del asunto, los editores del *Ensayo* de Gallardo reprodujeron todo eso en el tomo 1, impreso en el mismo año 1863. En la relación de la justa constan los nombres de los participantes, y el del fiscal, Juan Ruiz de Alarcón (recién llegado de México y de paso para Salamanca), pero no el del relator o autor del documento. Sobre la autenticidad de los dos primeros "inéditos" se ha escrito mucho, en pro y en contra. En cuanto a la carta-relación, nadie ha demostrado que no sea obra de Cervantes. Daniel Eisenberg, "Repaso crítico de las atribuciones cervantinas", *NRFH*, 38 (1990), pp. 487-488, se abstiene de opinar, pero dice

En un entremés atribuido a Lope, *El poeta* (de hacia 1620), hay este soneto:

Hermosa cara, no os vendáis barat-,
ni vuestra linda estrella lo permit-,
ni recibáis de balde la visit-,
ni os troquéis, niña de oro, sino en plat-.

No queráis mal a quien verdad os trat-,
porque es indicio de mujer maldit-;
mirad que la hermosura es una dit-
que no se cobra bien si se dilat-.

No os mostréis liberal ni manirrot-,
sino coged de vuestras flores frut-,
y guardaréis a vuestro honor respet-.

Éste es mi parecer, éste mi vot-,
y porque en otros gustos no hay disput-,
yo cumplo con haceros un sonet-.⁷²

Aquí queda casi totalmente desaprovechada la gracia de los cabos rotos, que consiste en hacer rimas consonantes con palabras que normalmente no lo son, como *letú(ra)* y *boquirrú(bio)*. No tiene gracia suprimir la terminación *-a* en los dos cuarteros.

Tienen más chiste dos composiciones del "Incógnito": un "soneto de pies cortados" ("Si acudes, Musa, a levantar mi plú-...") y una "Sátira contra una monja en pies cortados" ("Llegué al torno de un con-ven-...", larga: 25 redondillas).⁷³

(nota 41): "No me parece imposible, como a Astrana, la estancia de Cervantes en Sevilla en 1606". En todo caso, las redondillas que, "con poco temor de Dios y menoscabo de nuestros oídos", leyó Roque de Herrera, tenían tan quebrados algunos de sus pies, que el autor fue condenado a braguero perpetuo en el ingenio" (Gallardo, *Ensayo*, t. 1, col. 1279).

⁷² El entremés está en *Acad.*, tomo 2, y en *BAE*, t. 157.

⁷³ *Rimas del Incógnito*, en *RHI*, 37 (1916), núms. 226 y 227.

El juego no se prestaba para mucho. O, mejor dicho, desaparecidos Cervantes y Góngora, los dos grandes humoristas, no hubo ya quien les sacara jugo a los versos de cabo roto.⁷⁴ Un poeta de academia discurrió una variante: salvar el “cabo” cortado y ponerlo al principio del verso siguiente. He aquí el deplorable resultado:

Que el Príncipe nació, ya bien se sa-
be ndito sea Dios, pues nos dio en é-
l ogradas esperanzas, y tambié-
n oticias de las buenas *Navidad*...⁷⁵

Sor Juana hizo algo parecido, pero con gracia. La condesa de Paredes recibió de Madrid, en 1685, la convocatoria para un certamen poético en loor de cierta acción piadosa de Carlos II, y retó a su amiga a glosar una quintilla que comenzaba con el verso “La acción religiosa de”. Sor Juana, después de excusarse diciendo que era imposible terminar una copla con la preposición *de* (“Señora, aquel primer pie...”), le hizo al autor de la propuesta una contrapropuesta:

y así, el que aquesta quinti-
lla hizo, y quedó tan ufá-
no, pues tiene tan buena má-
no, glose aquesta redondí-...

⁷⁴ Filipe Nunes, *Arte poética e da pintura*, Lisboa, 1615, dedica varios folios, a partir del 5, a rarezas métricas, una de ellas los “versos troncados”, de los cuales dice que “não são usados, e sómente neste tempo os traz Miguel Cervantes no seu *Quixote*” (y cita “Si de llegarte a los bué-”). Poco después, Bartolomé Ximénez Patón, *Mercurius Trimegistus*, Baeza, 1621, dice: “Algunos han preguntado a qué figura pertenecen estos versos de diciones imperfectas que se han introducido estos años, como «Oíd, señor Licenci-...», y les he respondido que si la imperfección hace figura, que a ella le pertenecen, porque aunque la falta de letras o sílabas es en el lugar que se le da a la apócope, es tan raro y tan mal recibido, que mejor es se quede sin nombre”.

⁷⁵ *Academia que se celebró en siete de enero* (para festejar el nacimiento del futuro Carlos II), Madrid, 1652, p. 106.

(Según parece, la condesa insistió, puesto que sor Juana acabó por glosar canónicamente los cinco versos en otras tantas coplas reales. En la primera se pregunta: “¿Cúya pudo ser la acción / llena de tanta piedad?”, y se responde que ni falta hace decir que fue del piadoso Carlos II, de manera que bastará con apuntar: “La acción religiosa *de*”. Pero esta glosa quedó inédita.)⁷⁶

A fines del siglo XVIII se le ocurrió a alguien dar un paso más: no versos, sino *coplas* de cabo roto, donde lo suprimido no es una sílaba, sino varias palabras; he aquí dos:

Tan discreta eres, Juanilla,
que me lleva tu afición;
si quisieras lo que quiero,
pero al buen entendedor [...].

Y aunque te niegues, divina,
a humana conversación,
en fin, Juana, eres mujer,
no digas “De esta agua no”.⁷⁷

Por estos tiempos, el único cultivador ortodoxo de los versos de cabo roto (en sonetos satíricos) es Gregório de Matos. He aquí lo que le dice a cierto “letrado” que trataba de ocultar su calidad de judío ostentándose exageradamente devoto en el rezo del viacrucis (*via sacra*):

Deixe, senhor Beato, a beatí-,
que se é via do Céu a via sá-,

⁷⁶ Véase A. Alatorre, “Hacia una edición crítica de sor Juana”, *NRFH*, 54 (2006), p. 151 y nota 85.

⁷⁷ *Tonos a lo divino y a lo humano*, ed. Rita Goldberg, London, 1981, núm. 45. Otras coplas de estos *Tonos* (núm. 123) están en versos normales de cabo roto: “Para un convento de món- / que está allá en Tierra de Cám-, / ha de ser este román-, / sin que le quite ni pón-” (pero no es romance, sino una serie de redondillas).

ninguém o quer já crer nesta cidá-,
 porque é você da casta israelí-.

Quando devoto corre a sacra ví-
 e a cada pé de cruz estende os brá-,
 parece um entremez da Lei de Grá-
 que a toda a cristiandade causa rí-.

Deixe-se disso, e trate do escritó-,
 que esse lhe há de render o pão da mé-,
 e o céu também, se com bom zelo advó-.

Mas se quer que por santo o reconhê-
 e na Paixão de Deus faz o gració-,
 embolsará as risadas da comé-.⁷⁸

No conozco nada hecho en el siglo XVIII. Para el XIX tengo en mis apuntes sólo dos casos: unas coplillas que imprimió Modesto de Lafuente en su periódico *Fray Gerundio* (15 de diciembre de 1840) para burlarse de Guizot, el historiador y político francés:

Al ver, Monsieur, tu derrot-
 (acabado en *t*),
 aquí lloró Don Quijot-
 (suprime la *e*)
 la desgracia de Guizot,
 ¡caramba y olé!⁷⁹

⁷⁸ Gregório de Matos, *Obra poética*, ed. J. Amado, 1999, p. 555. Matos escribió así otros tres sonetos; en dos de ellos (pp. 175-176) cuenta, con sales notablemente gruesas, que António Luís Gonçalves da Câmara Coutinho, gobernador y capitán general del Brasil, comete el pecado de sodomía con su criado Luís Ferreira de Noronha: “Estas as novas são de António Lui-...” y “Que aguarde Luís Ferreira de Noró-...”; el otro (p. 1170) es sobre un pobre diablo que estaba en la cárcel “por indústrias de certo frade”: “É uma das mais célebres histó-...”.

⁷⁹ Citado por Rodríguez Marín en su edición del *Quijote*, 1947, t. 2, p. 293, a propósito de “Aquí lloró don Quijote / ausencias de Dulcinca / del Toboso”. — Por

y unas "Coplas quijotescas" publicadas en un periódico mexicano en 1862:

Gringo, como que corrís-,
tal vez no te han alcanzá-:
allí te quedarás tris-,
si no te vuelven cargá-.⁸⁰

Quien cierra el desfile es Alfonso Reyes con sus versos "En cabo roto", cuatro décimas compuestas en Rio de Janeiro en 1934. En la primera recuerda seguramente a Góngora, "Esa montaña que, precipitante, / ha tantos siglos que se viene abajo":

Hace siglos que procú-
la roca del Corcová-
dejarse caer de brú-
para bañarse en el á-;
y aunque el mar le abre los brá-,
tan clavada está en el sué-
que no logra alzar el vué-:
así ando yo por la ví-,
tan pegado a la mentí-,
que mis burlas son mis vé-...⁸¹

curiosidad (y ociosidad) quise ver qué derrota sufrió Guizot en 1840, y encontré que en ese año pasó de diputado a primer ministro (!).

⁸⁰ La cuarteta va glosada canónicamente en cuatro décimas, también de cabo roto. Texto reproducido por María del Carmen Ruiz Castañeda e Isabel Vázquez Valle, "La musa popular en la época juarista", *Revista de la Universidad de México*, julio de 1972, p. 21.

⁸¹ Alfonso Reyes, *Obras completas*, t. 10, pp. 273-274.

CONSONANTES FORZADOS

Si quelqu'un me dict que c'est avillir les muses que de s'en servir seulement de jouet et de passetemps, il ne sçait pas, comme moy, combien vaut le plaisir, le jeu et le passe-temps. A peine que je ne die toute autre fin estre ridicule.

MONTAIGNE, *Essais*, III, 3.

Desde ahora te digo que quien sólo canta en do de pecho no sabe cantar; que quien sólo trata en versos para las cosas sublimes no vive la verdadera vida de la poesía y las letras, sino que las lleva postizas como adornos para las fiestas.

A. REYES, *Ob. compl.*, X, p. 240.

I

Las "academias" y "justas poéticas" de los siglos de oro, del xvii sobre todo, tuvieron una función muy importante en la marcha de la poesía española desde Boscán y Garcilaso hasta sor Juana y Benegasi. Gracias a ellas se refinaron y barroquizaron los ingenios, "forzados" por las exigencias de los organizadores. Lope de Vega, experto en esas actividades, tuvo la ocurrencia de introducir una "academia" en sus *Pastores de Belén* (1612). Los pastores, que acaban de adorar en el portal al Niño recién nacido, pasan la noche "en diversos regocijos espirituales"; uno de ellos, llamado sólo "el Rústico", propone hacer un certamen de "epigramas" para celebrar el acontecimiento, y Ergasto,

Fabio y Alfesibeo aceptan la propuesta. El triunfador recibirá en premio un cordero. Ergasto, como presidente, le pide a Fabio que haga un soneto cuyos versos terminen forzosamente en catorce palabras cultísimas que se le han ocurrido, como *Marpesia* y *antonomasia*. “Espantado Fabio de la dificultad, y de que se pudiesen aplicar al Nacimiento cosas tan distintas (pues Marpesia había sido una ninfa de quien hace memoria la *Iliada* de Homero... [etc.]”), se esfuerza lo más que puede y recita:

Vamos a ver el santo Niño, *Eufrasia*,
 ponte el hábito suelto de *Marpesia*,
 verás mayor milagro que el de *Efesía*
 en un portal, que es hoy el templo de *Asia*:

Un Niño por divina *antonomasia*,
 famoso desde el Líbano a *Tartesia*,
 en unas pajas fabricó su *Iglesia*,
 que el cielo baña en cinamomo y *casia*.

Traerá desde los hielos de *Arimaspe*
 al fiero escita, y, donde el arco *vibra*,
 al bárbaro que bebe al indio *Hidaspe*;
 no le ha de quedar sangre en vena o *fibra*
 por el hombre crüel de duro *jaspe*,
 que a morir nace, y de morir nos *libra*.

Los oyentes celebran la ingeniosa manera como Fabio ha acomodado en su soneto esos consonantes tan extraños; pero la celebran “con risa”, pues no sólo han oído recitar los versos, sino que han visto los gestos y ademanes angustiosos con que Fabio expresaba su “peligro”, o sea el aprieto en que lo había puesto Ergasto. Éste le pide en seguida al Rústico que haga su soneto a base de catorce palabras humildes, verdaderamente “rústicas”, que se le han ocurrido, y el Rústico, después de quejarse —“¿Dónde hallaste tan desatinados, tan humildes y tan bajos consonantes?”—, improvisa este soneto:

Deja, Pascual, las berzas y el *repollo*,
 el queso deja, cuelga al clavo el *rallo*,
 mira que canta en la majada el *gallo*;
 saca, Ginés, de la ceniza el *bollo*;

vamos a ver en un helado *escollo*
 un Niño Dios, cuya alabanza *callo*,
 de la vara de Aarón florido *tallo*
 y de sus hojas el mejor *pimpollo*;

carguemos de presentes un *camello*
 para el Sansón, de Filistín *cuchillo*,
 que le calienta un buey con su *resuello*;

verás que canta en pajas como *grillo*,
 verás la cifra del eterno *sello*,
 rubí y diamante en un cerrado *anillo*.

Ergasto se deshace en elogios: “¿Quién sino tú, sutilísimo Rústico, pudiera haber salido con esta empresa, ni haber hecho tan gallardo epigrama en consonantes tan humildes, bajos y extraordinarios?”. Pondera en especial el verso 14, preñado de simbolismo: el “diamante” es la naturaleza divina del Niño, el “rubí” su naturaleza humana, y el “cerrado anillo” es la virginidad de María. Verdaderamente, ese Rústico ha resultado ser un teólogo muy sutil. Pero ya Alfesibeo, impaciente, pide sus consonantes, y Ergasto se los da, terminados en *az, ez, iz, oz, uz*. El resultado es éste:

Sin fuegos, sin paredes, sin *tapiz*
 yace entre pajas quien nos dio la *paz*,
 y hoy juega con el hombre *taz a taz*,
 cubierto Dios con el mortal *matiz*.

En mimbres, como jaula de *perdiz*,
 con llanto llama al hombre *montaraz*,
 y, por que tiemble de la humana *faz*,
 a Leviatan enfrena la *nariz*.

Ruth tiene a Oreb, el hijo de Booz,
y, pues le ha de moler en *almirez*,
bien se puede vestir negro *capuz*.

Ya no dará, como otras veces, *coz*
al alma, pieza negra en su *ajedrez*,
ni será de mis yerros *avestruz*.

Ergasto, entusiasmado, le dice a Alfesibeo: "Por cierto, tú has hecho una cosa digna de tu ingenio, y acomodado la taracea de maderas tan ásperas en la tabla de este epigrama". Pero decide darle el cordero al Rústico, no sin premiar también a Alfesibeo con un cayado de boj y a Fabio con unas excelentes abarcas.

(Lope es siempre Lope: no pierde cuanta oportunidad se le presenta de elogiar sus propios versos. ¡Que no se le escape al lector lo prodigioso de su triple hazaña! Tres sonetos con rimas de índole tan distinta —palabras muy cultas, palabras muy vulgares, palabras terminadas en *az*, *ez*, *iz*, *oz*, *uz*—, ¡y todas estas rimas tan inadecuadas a primera vista! ¡Ningún poeta común y corriente las hubiera tomado para celebrar el nacimiento de Cristo!)¹

La idea de lucirse con una composición de rimas rebuscadas se le había ocurrido ya a López de Úbeda, que en su *Pícara Justina* incluye dos octavas "de consonantes hinchados y difíciles". Los consonantes de la primera ("La Fama, con sonora y clara trompa...") son *ompa*, *ampa*, y *enque*, y los de la segunda *ampa*, *ompa* y *ustre*.²

La práctica de los consonantes forzados con voces extrañas, difíciles de acomodar al asunto del poema, estaba de moda en 1614, cuando los carmelitas de Madrid organizaron una justa poética, re-

¹ Lope de Vega, *Pastores de Belén*, ed. de Madrid, 1930, pp. 256-259. Poco antes de morir, en la *Égloga a Claudio*, donde Lope hace una larga auto-bibliografía comentada, dice que prefiere no acordarse de las cosas que escribió para justas poéticas, imperfectas como cuadros a medio acabar: "...no quiero revolver tan justo olvido".

² *La pícara Justina*, ed. J. Puyol, t. 1, p. 195.

partida en varios "certámenes", para festejar la beatificación de la madre Teresa. Una relación (incompleta) de la justa, por fray Diego de San José, se publicó el año siguiente.³ Quizá fue este fraile quien hizo el reglamento de los "certámenes". El caso es que para el séptimo certamen se pide un soneto cuyos versos terminen en *filo, alba, malva, Nilo, l estilo, salva, calva, Cirilo, l armen, sabios, jerarquías, l Carmen, labios, Elías*. Fray Diego imprime en primer lugar, con grandes elogios, el soneto de don Pedro de Orozco, que se leyó fuera de concurso:

Hacha de justos, de remisos filo,
 sol a la tierra y a los cielos alba,
 flores al campo, rosicler a malva,
 mayo a sus vegas y abundancia a Nilo,
 luz al discurso, método al estilo,
 gloria a la pena y a la culpa salva,
 cabello al celo, para el mundo calva,
 Pablo a la ciencia y al valor Cirilo.
 Himnos y triunfos generosos armen
 en honra vuestra los mayores sabios,
 canten los coros de las jerarquías,
 y todos vengan, en honor del Carmen,
 a daros gracias (átomos por labios),
 Santa Teresa, con la fe de Elías.

Los elogios de fray Diego se deben al hecho de ser éste un soneto-laberinto, pues incluye en sí otras dos composiciones independientes: si se leen sólo las primeras cláusulas de cada verso ("Hacha de justos, / sol a la tierra...") resulta una *oda*, y si se leen sólo las segundas ("De

³ *Compendio de las solemnes fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de N. B. M. Teresa de Jesús...* por fray Diego de San Joseph, Madrid, 1615. Me ha sido muy útil Antonio Carreira, "Algo más sobre textos y atribuciones en la lírica áurea", *Voz y Letra*, 2 (1991), núm. 2, pp. 21-52.

remisos filo / y a los cielos alba...”), lo que resulta es un *himno*.⁴ Dejando a un lado estas denominaciones, lo que resulta es que el oscuro Pedro de Orozco hizo dos cosas que no se habían hecho antes: un romance pentasílabo (de asonancia *é-a*) y un sonetillo hexasílabo. El contenido de los versos es lo de menos.

En ese séptimo certamen participaron también dos gigantes: Lope de Vega y Cervantes.⁵ Lope, que se presentó como “González el estudiante”, respondió así:

¿Qué piedra de amolar me dará el filo?,
que pierdo el seso de la noche al alba
por saber las virtudes de la malva
y al cuarto verso acomodar el Nilo.

Ya mi musa, con bueno o mal estilo,
deste primer cuarteto queda salva,
mas ¿cómo agora encajaré la calva
y en el octavo verso a san Cirilo?

Cuartetos fuera, los tercetos se armen;
mas ¿qué diré de vos, si tantos sabios
os suben a tan altas jerarquías?

Teresa, Dios os hizo para el Carmen;
yo pongo en vuestros pies mis rudos labios.
¡El soneto acabé, gracias a Elías!

⁴ La única falla está en el v. 7 del *himno*: no se entiende “para el mundo calva” si se prescinde de “cabello al celo”. Véase “Avatares barrocos...”, *supra*, pp. 45-47. — El soneto “Hacha de justos, de remisos filo...” (mal atribuido a Lope en algún manuscrito) está en el *Arte poética* de Rengifo adicionada por Josep Vicens (Barcelona, 1703), capítulo 120. — Otros sonetos del séptimo concurso son “El agua templá el acerado filo...” (de doña Mariana de Ciria y Beteta, mal atribuido al conde de Salinas en un manuscrito) y “Vos sois, Teresa, quien se opone al filo...” (anónimo).

⁵ Lope y Cervantes participaron asimismo en el tercer certamen, para el cual se pedía una canción “A los éxtasis de la madre Teresa” (Lope: “Virgen, un estudiante que os parece...”; Cervantes: “Virgen fecunda, madre generosa...”).

Cervantes, que se presentó como “Un valiente soldado”, hizo este soneto:

Sosíéguese, hidalgo, tema el filo
de la anchicorta, a quien respeta el alba;
abátase a mis pies como vil malva,
o lanzará de lágrimas un Nilo.

¿Conmigo rumbo y chabacano estilo?
Haga al momento a mi pantufllo salva,
o, dos por tres, le abollaré la calva,
que no se la remiende san Cirilo.

Cuando ellos todos contra mí se armen
(que serán, en havello, poco sabios
sin valerse de un par de jerarquías),
será famosa fiesta para el Carmen:
que les haré, con desplegar los labios,
lo que con los profetas hizo Elías.⁶

La tentación de comparar es aquí irresistible. A Lope, autor de varios “sonetos del soneto”, no le fue difícil hacer uno más. Pero no tiene chiste decir: ‘¿Qué aprieto! ¿Cómo acomodaré *Nilo*? ¿Cómo encajaré *calva* y *san Cirilo*?’. Claro que a él nunca le falta gracia. Su soneto bien puede ponerse al lado del archicelebrado “Un soneto me manda hacer Violante...”. Pero es Cervantes quien agarra el toro por los cuernos. Su soneto, hermano del archicelebrado “Voto a Dios, que me espanta esta grandeza...”, tiene gran coherencia y mantiene el tono fanfarrón y desafiante de principio a fin. En “¿Voto a Dios...!”, el valentón amenaza a cuantos nieguen que el túmulo sevillano de Felipe II es una maravilla, y en “Sosíéguese, hidalgo...” ese mismo valentón

⁶ Quien vio que tras “Un valiente soldado” se ocultaba Cervantes fue Aureliano Fernández Guerra: estudio reproducido en el *Ensayo* de Gallardo, tomo 1, col. 1258. El soneto puede leerse en la: *Poesías completas* de Cervantes, ed. V. Gaos (pero está entre las “poesías atribuidas”, p. 414).

amenaza a quienes no reverencien a la madre Teresa. Y el soneto culmina espléndidamente con la amenaza de usar su espada “anchicorta” y hacer lo que Elías les hizo a los profetas.⁷

Hay otro caso notable. “A don Luis de Góngora le dieron estos consonantes para que los acomodase a la Santísima Trinidad y otros para la Concepción de Nuestra Señora”: para lo primero, *mondongo, letrina...*, etc., y *Momo, mico, borrico...*, etc. para lo segundo. ¿Sería capaz don Luis de tratar dos tan sagrados misterios con esas rimas? Claro que sí. He aquí el primer soneto:

Lo que hay del néctar sacro al vil *mondongo*,
del ámbar oloroso a la *letrina*,
de una reina a Olalla o a *Marina*,
del encumbrado cedro al bajo *hongo*,
del blanco cisne al negro *monicongo*,
de la voraz ballena a la *sardina*,
del palacio real a la *cocina*,
de una *O* perfecta a puesta con *diptongo*,
y aun distancia mayor mientras más *muerda*,
verá mi ingenio en el dulce *azúcar*
de tu ser, Trino Dios, que a todos *pasas*,
que humano entendimiento es frágil *cuerda*,
con más caudal que lleva de agua el *Júcar*,
gracias y lenguas más que mil *gabasas* (!).⁸

⁷ El bíblico Elías pasaba por ser el fundador de la orden del Carmen; y en el libro I de los Reyes, cap. 18, vv. 19-40, se cuenta cómo hizo Elías que “los 450 profetas de Baal y los 400 profetas de los bosques, que comen de la mesa de Jezabel” se juntaran en el monte Carmelo (¡justamente allí!) y, después de desenmascararlos espectacularmente ante el pueblo de Israel, los degolló a todos, sin que escapara ninguno. El único defecto del soneto de Cervantes podría ser el paso del singular de los cuartetos (*hidalgo*) al plural de los tercetos (*ellos*).

⁸ Copio el texto editado por Martín Luis Guzmán, “Cuatro sonetos atribuidos a Góngora”, *Revue Hispanique*, 41 (1917), p. 681, pero en el v. 4 cambio *trongo* por *hongo*, que es como se lee en el manuscrito 861 de la Bibl. Nacional de Madrid, p. 128.

Y he aquí el segundo:

¡Oh Virgen! A pesar del fiero *Momo*,
 que a Dios remedá, como al hombre el *mico*,
 y del hereje, torpe cual *borrico*,
 que en tu limpieza va con pies de *plomo*,
 en un libro, dorado el corte y *lomo*,
 escribiré, del Betis al *Tambico*,
 tu limpia Concepción, y en un *bolsico*
 de ámbar le colgaré a mi cuello *romo*.
 Más verde que la grama y el *acelga*,
 más sana que de gálvano el *emplasto*,
 más firme que de acero una *panopla*,
 de tu limpieza mi esperanza *cuelga*.
 De eruditos papeles un *banasto*
 pienso fijar por ti en *Constantinopla*.⁹

Por supuesto que estos dos sonetos no son —no pueden ser— de Góngora; pero el que le hayan sido colgados es muy significativo: muestra la enorme estima de que gozaban las hazañas de esta clase, y también la enorme fama (cuanto más extensa, más difusa) del nombre de Góngora: su renombre. Las atribuciones falsas delatan casi siempre lectores ingenuos. Pero también había lectores que sabían discriminar. En el manuscrito de "Diversas curiosidades" (cf. nota 8), donde

El soneto está asimismo en el manuscrito Magl. VII-353 de la Biblioteca Nazionale de Firenze, y en el de "Diversas curiosidades" de la biblioteca de Campomanes (A. Rodríguez Moñino, *Boletín de la Academia Española*, 34, 1954, p. 361). Cuatro copias manuscritas son buen testimonio de fama. Y quizá haya más.

⁹ Texto editado por M. L. Guzmán, *loc. cit.* El que edita R. Foulché-Delbosc, "237 sonnets", *Revue Hisp.*, 18 (1908), p. 536, es menos satisfactorio: v. 9 "Más verde la esperanza que la acelga"; vv. 12-14 "de tu limpieza, Virgen pura, cuelga / de papeles de Escoto un gran canasto, / pienso colgar por ti en Constantinopla". (Duns Escoto fue el gran campeón de la fe en la Inmaculada Concepción.) El soneto está también en el citado ms. de "Diversas curiosidades".

figura primero “¡O Virgen!...” y en seguida “Lo que hay...”, se lee el comentario de un lector: “Por cierto, ¡bravo examen de ingenios fue el de estos dos sonetos! El primero hizo Antonio de Mira Mescua y el otro Juan Beltrán”; y otro lector corrige: “El primero es de Juan Beltrán y el segundo de Mescua, de que doy fe”. Y a continuación se leen dos parodias burlescas. La del soneto de Mira de Mescua comienza: “Como tu amo da a cenar *mondongo...*”; y la del de Juan Beltrán dice así:

Tú que le buscas consonante a *Momo*,
imitando a los hombres como el *mico*,
y eres más ignorante que un *borrico*,
pues haces coplas con los pies de *plomo*,
humilla la cerviz, abaja el *lomo*,
o vete a las corrientes del *Tambico*,
porque toda tu ciencia en un *bolsico*
cabe, y tu entendimiento torpe y *romo*.
Eres más desabrido que la *acelga*,
mucho más enfadoso que un *emplasto*,
más pesado que mano de *manopla*;
de ti la necedad enorme *cuelga*
y, cual Virgilio en Roma, en un *banasto*
mereces estar tú en *Constantinopla*.¹⁰

El autor no ha quedado contento, y se excusa: “[Mis dos sonetos] de repente se hicieron, que es alguna disculpa para que no parezcan tan mal”; y añade que el soneto que he copiado “es razonable”. A mí, desde luego, me parece mucho mejor que el soneto parodiado.

Por lo visto, los consonantes forzados se aplaudían si eran de voces “humildes” lo mismo que si eran de voces “cultas”. Ejemplo de esto

¹⁰ No todos los lectores del siglo xvii conocerían ya el cuento medieval de que una vez dejaron a Virgilio todo el día colgado en un canasto suspendido con polea.

último es un soneto de Álvaro de Alarcón: "La Fama empine en relevados plintos..." (*plintos, corintos, laberintos, sucintos; jaspe, Campaspe, Hidaspe, Arimaspe, doseles, Praxiteles, laureles, arquitrabes, graves, sables*).¹¹ Ejemplos de lo primero son un soneto de Alonso de Bonilla: "Oh Virgen, de quien tiembla Bersebú...", donde hay *bú, Pirú, atún, betún, cascabel, farol...*, y uno de Tafalla Negrete "Al tormento de los celos", donde hay *sabañón, sarampión, fogón, alquitrán*, etc.¹² El de Antonio Enríquez Gómez, "En tirias tersas de purpúrea pompa..." no tiene otra intención que la de divertir al lector con disparates (rimas *pompa, trompa, rompa, interrompa; campa, zampa, ampa, estampa; hecatomba, bomba, rimbomba; zamba, gamba, Bamba*).¹³

A veces se tiene la impresión de que los poetas han escogido sus consonantes "forzados", pero *fingen* que les han sido impuestos, como para disculpar el contenido "indecente" de la composición resultante. Creo que es lo que hace Pérez de Montoro al avisar: "Diéronle al autor los pies forzados sobre los que compuso este soneto":

Es la traición gustosa del *rael*
la que da al apetito mucha *sal*;
y, por que no se pierda la *canal*,

¹¹ *Cancionero antequerano*, ed. J. Lara Garrido, núm. 309. Es respuesta a un soneto (desconocido) de Lupercio de Argensola; dice Lara que éste, "como es costumbre en el intercambio de encomios, debía presentar las mismas rimas". No necesariamente, digo yo; y no me imagino a Lupercio haciendo estas cosas.

¹² Alonso de Bonilla, *Nuevo vergel de flores divinas*, Bacza, 1617, fol. 407v; José Tafalla Negrete, *Ramillote poético*, Zaragoza, 1706, p. 64. — Josep Vicens, el adicinador (1703) del *Arte de Rengifo*, ejemplifica los "pies forzados" ("a los cuales ha de procurar el poeta dar tan adecuada significación, que parezcan más naturales que forzados") con un soneto en loor de la Virgen en que hay rimas como *cuello, cabelle, pescar y pescadera*.

¹³ Citado por Agustín Aguilar y Tejera, *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana*, Madrid, s.a., p. 164. José Tafalla Negrete tiene dos sonetos (*Ramillote poético*, 2ª impresión, Zaragoza, 1714, pp. 64 y 165) de rimas como *sabañón, alquitrán, almagacén, retintín, bola y mosquito*.

se aplican uno y otro *casabel*;
 hiérese por el cabo del *broquel*;
 éntrase a la ciudad por *arrabal*;
 tócase por detrás el *atabal*;
 escríbese en la vuelta del *papel*;
 ábrese por los gonces el *baúl*;
 y, por donde se expele el *peregil*
 como si fuera lanza de *Gazul*,
 se aplica el verde tronco de la *col*;
 y en fin, se pone el moco de *candil*
 adonde jamás dio la luz del *sol*.¹⁴

Estos juegos tardaron en desaparecer. Los practica todavía Eugenio Gerardo Lobo, que, nacido en 1679, participaba naturalmente de la herencia barroca.¹⁵ Más aún: también José Antonio Porcel, nacido en 1720, o sea en pleno siglo ilustrado, compuso —y nada menos que para la Academia del Buen Gusto!— el siguiente soneto “A Cristo crucificado”:

El Demonio, feísimo *avestruz*,
 puso al hombre más negro que la *pez*,
 y, por cosa que no importa una *nuez*,
 perdió, Señor, tu soberana *luz*.

 Pero, siendo tu amor el *arcaduz*,
 descendiste del cielo, y nuestra *hez*
 purificaste, cuando de una *vez*
 agua y sangre nos diste en esa *cruz*.

¹⁴ José Pérez de Montoro, *Obras póstumas*, Madrid, 1736, t. 1, p. 30. Es un soneto-enigma, para cuya solución hay que echarse a buscar dobles sentidos, comenzando con *rabel*, que es *rabo*, o sea ‘culo’. Evidentemente, lo que se describe es una defecación (con sus concomitancias).

¹⁵ Eugenio Gerardo Lobo, *Obras poéticas*, ed. de Madrid, 1758, pp. 15-16.

Blanca el hombre vistió *sobrepelliz*,
 y en el alma sonó perpetua *paz*
 la que es del Padre Eterno eterna *voz*.

Pues tu muerte, Señor, me hizo *feliz*,
 para que yo con muerte viva, *haz*
 muera mi culpa en penitencia *atroz*.¹⁶

Tengo noticia de tres casos más modernos. A mediados del siglo XIX, "en las tertulias del marqués de Molins reuníanse Ventura de la Vega, Hartzenbusch, el duque de Rivas... y otros literatos" y, entre otras cosas, hacían sonetos de consonantes forzados (*poetas, setas, chuletas, tarjetas*, etc.).¹⁷ En 1878, en el periódico *La Patria*, cuyo director era Ireneo Paz (abuelo de Octavio), apareció esta arremetida "contra el joven diputado Sánchez Facio, que abogaba por el proteccionismo":

Sánchez Faxtli, querido Sánchez *Faxtli*,
 hijo mimado del país del *ixtli*,
 que sientes, con la Europa, *cocolixtli*
 y te arrullas al son del *teponaxtli*;
 tú, que guardas tus ropas en *cacaxtli*,
 que te nutres con blanco *cacomixtli*
 y, si bastón te falta de *tlaxixtli*,
 te pones como fiero *chichicaxtli*:

¹⁶ *Bibl. de Aut. Españoles*, t. 61, p. 173. En vista de "la reacción clásica contra toda complicación métrica", dice Tomás Navarro (*Métrica española*, § 281), es curioso que Porcel haya compuesto "sonetos sobre los pies forzados de sus 14 palabras finales previamente designadas". (En realidad, Porcel nunca se desligó por completo de la tradición barroca: su *Mélope* es imitación de las tragedias francesas, pero sus poemas más ambiciosos apuntan a los siglos de oro: la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, hecha en octavas reales, y el *Adonis*, en cuatro églogas venatorias.)

¹⁷ Efrén Núñez Mata, *Historia y origen del soneto*, México, 1967, pp. 73-74.

ven, el jugo a libar del *xoconoxтли*,
 al blando rayo de la luz de *Mextli*,
 y, bebiendo a la diestra y a la *opoxтли*,
 dormiremos la mona en un *tapextli*...
 Mas ¡uy! que si lo sabe *Napatextli*,
 no te libra ni el dios *Huitzilopxтли*.¹⁸

Probablemente no es muy posterior a este soneto el de Manuel José Othón, dedicado “al general Sóstenes Rocha, fraternalmente”:

Si abandonas el uso del *cognac*
 por aquello que dijo *Allan Cardec*,
 y dejas de dar vueltas como *airec* [?],
 con mengua de tu espada y de tu *frac*;
 si recuerdas, por fin, este *vivac*
 que hoy recorres pensando en *Tuxtepec*,
 y te olvidas que fue *Chapultepec*
 tu cuna de soldado, y no *Mixcoac*,
 serás para la patria un *Federick*,
 para la sociedad un hombre *ad hoc*,
 y casi hasta un modelo de *Van Dick*.
 Pero si no haces eso, ¡voto en *hoc*!,
 a pesar de tu espada y de tu *chic*,
 serás un general de *Paul de Kock*.¹⁹

¹⁸ Reproducido por Gabriel Zaid, *Ensayos sobre poesía*, México, 1993, pp. 289-290. Según Zaid, este soneto en *xтли*, “que se adelantó nueve años a la publicación del famoso soneto en *ix* de Mallarmé”, es quizá obra del propio Ireneo Paz. Nada más verosímil. (Todos los consonantes son auténticos nahuatlismos, salvo *Faxтли* y *opoxтли*.)

¹⁹ Manuel José Othón, *Poesía completa*, ed. Joaquín Antonio Peñalosa, San Luis Potosí, 1992, pp. 444-445. El soneto se intitula “Improvisación”. En la nota (p. 494), cuenta Peñalosa su historia. En una reunión de amigos, el general Rocha, famoso entre otras cosas por “su amor al vino”, le preguntó a Othón por qué nunca le había dedicado algún poema; “Othón se puso a trabajar en el acto. No faltó quien pidie-

II

Llámanse también “consonantes forzados” los que no se fundan necesariamente en la índole elevada o humilde de las palabras terminales, o en su significado aparentemente inadecuado para el asunto, etc., sino en su parentesco puramente fonético. Así éste, atribuido (¿cuándo no?) a Góngora:

Tenemos aquí un conde, tanto conde,
que cual mala ventura en todo cunde,
del Tifeo jayán la *pars secunde*,
y le vi tamañito no sé dónde.

Cualquier curioso que sus calzas monde
de cerote, un estanco luego funde,
pues tendrá provisión con que inunde
a cuanto zapatero Europa esconde.

Pues de su señoría en nada pende,
ni gusta una merced de que la mande,
que aun a las excelencias no se rinde,
de ese error le suplico que se enmiende,
temiendo que una vez no se desmande
que a sus términos juzgo ponga linde.

El copista del soneto puso al final (seguramente con gran admiración) la lista de consonantes: *onde, unde, ende, ande, inde*.²⁰

Puede ser que algunas de estas composiciones —sonetos en su inmensa mayoría— respondan a requisitos de “concursos”, aunque parece ser mucho más frecuente que los poetas hayan procedido por cuenta

ra un tema obligado. La asamblea acordó que la musa sería una botella de cognac, que todas las palabras deberían terminar en la letra C, y que se concedía al poeta un plazo de quince minutos para concluir el poema”.

²⁰ Antonio Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, 1994, p. 313.

propia. Es lo que pasa con Juan de Salinas, que, “habiendo hecho algunas décimas a cierta señora casada con un caballero de esta ciudad [¿Segovia? ¿Sevilla?], primo suyo, a quien finge el nombre de Bras, hizo a vueltas de ellas este soneto, repitiendo el consonante de *Bras*”:

Ciego rapaz de las doradas hebras,
flechero atento, que en destreza sobras
al africano experto, y con tus obras
en los fines del orbe te celebras.

¡Oh, cuántas fes con tu violencia quiebras!
¡Oh, cuántos pechos indebidos cobras!
¡Cuán dulcemente con hechizos obras!
¡Oh, cómo sabes más que las culebras!

Tus pagas son (por mucho que lo encubras)
falsas monedas que en tus cuños labras,
o letras que en fallidos bancos libras.

Ruégote, ¡oh Desengaño!, que descubras
tantos embustes, y mis ojos abras.
Daré culto a tus aras si me libras.

(¡Oh tú, flor de las hembras,
que endechas tristes por los aires siembras!
Ya que cantar en estas frescas sombras
mis versos acostumbras,
si en Bras no te deslumbras,
advierte, en las cadencias, que le nombras.)²¹

Uno de los sonetos más celebrados de Lope, “Ya no quiero más bien que sólo amaros, / ni más vida, Lucinda, que ofrecereros...”, publicado en sus *Rimas* (1602), consta de versos terminados en *aros*, *eros*,

²¹ Juan de Salinas, *Poesías humanas*, ed. Henry Bonneville, Madrid, 1987, núm. 91. “Soneto con escurribandas”, lo llaman algunos manuscritos, o sea “con estrambote” (en el cual se dirige Salinas a la señora). Las décimas mencionadas en el epígrafe están en los núms. 114 a 117. Notable obsesión con *Bras*, nombre rústico por excelencia.

iros, oros, uros. En él no hizo sino afinar el de Gregorio Silvestre que comienza: “Señora, no hay más gloria que miraros, / ni mayor bien que ver después de veros”.²² Otro de Lope, “A san Roque”, publicado en las *Rimas sacras* (1614), con rimas *aque, eque, ique, oque*, no tiene mucha gracia; no aguanta comparación con uno anónimo, algo subido de color, que añade *uque* a los otros cuatro consonantes:

¿No me dirás, Amor, qué badulaque
pudo hacer en mi gusto aqueste trueque?
¿Con monjas me retozas? Yo pensé que
no enfermara en mi vida deste achaque.

En fin, tú quieres, niño, que me ataque
y que reteso y atacado peque,
siendo curtido y afamado jeque
de los que dan y toman el zumaque.

Yo no sé destilar sin alambique,
y sin turquesa no sé hacer bodoque:
haz tú que con mis legas me trabuque.

Mas si es f [uerza] que a monjas yo me aplique.
haz que me pongan fácil el emboque,
que yo sé de mi taco que hará truque.²³

Quevedo es aficionadísimo a este juego: “La vida empieza en lágrimas y caca...” (*aca, eca, oco, uca*), “Volver quiero a vivir a trochimoche...” (*ache, eche, oche, uche*), “Con testa gacha toda charla escucho...”

²² El soneto de Silvestre fue publicado por Martín Luis Guzmán en *Revue Hispanique*, 35 (1915), p. 459. También es plagio de Gregorio Silvestre el soneto “El cielo está cansado de sufrirme...”, que Lope pone en la *Comedia del Molino*, según descubrió Antonio Carreira, *Voz y Letra*, 2 (1991), núm. 2, p. 43 (es “increíble sorprender al fecundísimo Lope... en trance de aprovechar uno ajeno”). En este caso, los cambios son leves. En “Ya no quiero más bien que sólo amaros...” hay más reelaboración.

²³ *Cancionero antequerano*, núm. 372. P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, que incluyen este soneto en su excelente *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Toulouse, 1975, explican muy bien (p. 249) el sentido de los tercetos.

(*acho, echo, icho, ucho*), “Rostro de blanca nieve, fondo en grajo...”
 (*ajo, eja, ojo, ujo*), “Mejor me sabe en un cantón la sopa...” (*apa, epa,
 ipa, opa*), “Vida fiambre, cuerpo de anascote...” (*ate, ete, ite, ote*), “Pues
 que vuela la edad, ande la loza...” (*aza, ezo, oza, uza*).²⁴

El soneto de Calderón “Cinta verde, que en términos sucinta...”
 (*inta, inte, into, unte*)²⁵ es bastante flojo. Más chispa tiene este otro,
 anónimo:

Para pintarte, empiezo por la boca,
 que es como de costal, mas no tan seca,
 porque, de aficionada (y no a manteca),
 siempre trae tanto moño, que me coca;

tus bigotes y lados son de estoca
 a quien tu espada le sirvió de rueca;
 en tu pie miro el Zancarrón de Meca,
 y en tu nariz el albañal de Moca.

Toda tu habilidad es mala cuca;
 contigo la limpieza se salpica;
 el talle es de babieca, el juicio de haca;

es el pesebre quien te da la nuca.
 Y este retrato mi pincel te aplica
 en *rueca, boca, Meca, cuca y caca*.²⁶

En 1665, el obispo Juan Caramuel y Lobkowitz, extraño personaje,
 dedica poco espacio de su *Rhythmica* (pp. 397-398) a los sonetos de

²⁴ A veces el juego está sólo en los tercetos: “Fue más larga que paga de trampo-
 so...” (*aña, eña*), “¿Qué captas, nocturnal, en tus canciones...?” (*imia, umia*). A la
 “rima ridícula” o “burlesca” dedica algunas consideraciones Ignacio Arellano, *Poesía
 satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, 1984, pp. 143-145.

²⁵ Está en *A secreto agravio, secreta venganza*. Lo reproduce Rafael Osuna, *Los
 sonetos de Calderón en sus obras dramáticas*, Chapel Hill, 1974, p. 71.

²⁶ “Soneto de disparates, motejando una mujer a un hombre”, en Alfay, *Poesías
 varias...*, ed. J. M. Blecua, núm. 130. La “Respuesta del galán a la dama” (núm. 131)
 tiene rimas *arla, erla, irla, orla*.

pies forzados, y pone un ejemplo de su propia minerva, con rimas *aro*, *ero*, *iro*, *oro*, *uro*; pero se toma el trabajo de hacer una lista de cien posibilidades de este juego.

El aragonés Vicente Sánchez tiene un soneto burlesco "Al ojo del gigante Polifemo, que le sacó Ulises con una hasta": "Con el griego, a quien tuvo por meñique, / se jugó el ojo Polifemo a un truke..." (*aque, eque, ique, oque, uque*).²⁷

El portugués António Serrão de Castro, miembro de la Academia dos Singulares de Lisboa, tiene también un soneto burlesco a la muerte de Hero y Leandro: "Hoje é Leandro bacalhao de molho, / mas porém não será de molho de alho..." (*alho, ilho, olho, ulho*).²⁸ Y el brasileño Gregório de Matos es aficionadísimo al juego: "Dizem que é mui formosa dona Urraca...", p. 840 (*aca, aco, oca, icho*); "Chegando à Cajaíba, vi Antonica...", p. 591 (*aca, erca, ica, orca, urca*); "Depois de consoarmos um tramoço...", p. 634 (*eço, iço, oço, uço, olha*); "Protótipo gentil do deus muchacho...", p. 543 (*acho, echo, icho, ucho*); "Neste mundo é mais rico o que mais rapa...", p. 370, y "Descarto-me da tronça, que me chupa...", p. 910 (*apa, epa, ipa, opa, upa*); "Devem de ter-me aqui por um orate...", p. 544 (*ate, eque, ique, ote*).²⁹

Debe de haber muchos sonetos de esta índole en libros de la segunda mitad del siglo XVII y comienzos del XVIII, y sobre todo en manuscritos de la época, que yo no he visto.³⁰ No sé, pues, si algún poeta hizo

²⁷ Vicente Sánchez, *Lyra poética*, Zaragoza, 1688, p. 19; y ed. J. Duce García, Zaragoza, 2003, t. 1, p. 81. Este soneto es uno de los dos con que Josep Vicens, el adiccionador de Rengifo, ejemplifica los consonantes forzados (cap. 58): "famosa composición" —dice Vicens—, "de pies dificultosísimos". Lo recoge también Aguilár y Tejera, *Las poesías más extravagantes...*, *op. cit.*, p. 97.

²⁸ *Academia dos Singulares...*, t. 2, Lisboa, 1668, p. 255.

²⁹ Cito a Gregório de Matos por la ed. de James Amado, *Obra poética completa*, 4ª ed., Rio de Janeiro/São Paulo, 1999, dos tomos de paginación continua.

³⁰ Se pueden encontrar en los lugares menos esperados. Gallardo, *Ensayo*, t. 4, cols. 586 ss., transcribe muchos pasajes de un manuscrito intitulado *Libro en que se da razón del viage que yrimos a la ciudad del Argel el año de 1670*, obra del trinitario fray Bartolomé Serrano, de gran interés histórico, seguido de "poesías generalmente

lo que sor Juana: la serie de cinco sonetos para los cuales "se le dieron a la poetisa los consonantes forzados de que se componen, en un doméstico solaz". Salvo los del tercer soneto, son consonantes semejantes a los que se usaban (*aca, aque...*, *afa, afe...*, etc.). Se le dieron, según el epígrafe, *en un doméstico solaz*. ¿Quiere decir que se le dieron y allí mismo improvisó ella los sonetos? Esto me parece imposible: la hechura está demostrando que se elaboraron en la celda y despacio. Pocas veces se había logrado una coherencia tan satisfactoria como la del cuarto soneto:

Vaya con Dios, Beatriz, el ser estafa,
que eso se te conoce hasta en el tufo;
mas no es razón que, siendo yo tu rufo,
les sirvas a otros gustos de garrafa.

Fíaste en que tu traza es quien te zafa
de mi cólera, cuando yo más bufo;
pues advierte, Beatriz, que si me atufo
te abriré en la cabeza tanta rafa.

Dime si es bien que el otro a ti te estafe
y, cuando por tu amor echo yo el bofe,
te vayas tú con ese mequetrefe

y yo me vaya al Rollo o a Getafe,
y sufra que el picaño de mí mofe
en *afa, ufo, afe, ofe, y efe*.³¹

del peor gusto dominante en aquel tiempo, compuestas por el padre Serrano", como dice Gallardo. Una de ellas es un soneto en *ajo, ojo, ijo, ojo, ujo*. Termina así: "Paracas tiene el padre fray Clavijo, / sólo yo estoy sin blanca, a fuer de brujo, / y ayuno esta cuaresma hecho un cartujo". Este *brujo* 'sin dinero' se perdió por lo visto en España, pero subsiste en países hispanoamericanos como México (cf. el *Diccionario académico*), sobre todo en femenino: "estoy bruja", "ando muy bruja".

³¹ Cf. *supra* el verso final "en *rueca, boca, Meca, cuca y caca*"; y también *infra*, pp. 384 ("de *raja, reja, rija, roja y ruja*") y 398-399 ("en *á, en é, en í, en ó y en ú*").

Pero el mejor, sin duda, es el segundo:

Aunque eres, Teresilla, tan muchacha,
le das quehacer al pobre de Camacho,
porque dará tu disimulo un cacho³²
a aquel que se pintare más sin tacha.

De los empleos que tu amor despacha
anda el triste cargado como un macho,
y tiene tan crecido ya el penacho,
que ya no puede entrar si no se agacha.

Estás a hacerle burlas ya tan ducha,
y a salir de ellas bien estás tan hecha,
que de lo que tu vientre desembucha³³
sabes darle a entender, cuando sospecha,
que has hecho, por hacer su hacienda mucha,
de ajena siembra, suya la cosecha.³⁴

Estos cinco sonetos le causaron enorme desazón a Alfonso Méndez Plancarte: la "sal picaresca y aun demasiado gruesa" que pone en

³² En *Poemas...* (Madrid, 1690), que es donde se imprimieron por primera vez estos sonetos, se lee *chacho*, lección que adopta Méndez Plancarte, interpretándola como 'muchacho'; pero observa que en la edición de 1709 se lee *cacho*. Para mí es claro que lo correcto es *cacho*, en el sentido de "cuerno". Es en los tercetos del soneto donde se habla de los sucesivos partos de Teresilla; los cuartetos están dedicados exclusivamente a los cuernos que le pone al paciente Camacho.

³³ Este *desembuchar* por "parir", tan quevedesco, se decía seguramente en las conversaciones entre hombres solos. — En 1656 corría en Madrid el rumor de que la ex-reina Cristina de Suecia, "por hallarse embarazada de un cardenal que la festejaba", huyó de Roma con intención de "*desbuchar* en Hamburgo" (*Avisos de Barriounuevo, Bibl. de Aut. Esp.*, t. 221, p. 306).

³⁴ Cf. en la *Floresta de poesías eróticas*, ed. P. Alzieu *et al.*, p. 176, la letrilla "El que a su mujer procura..." (que podría ser de Góngora): si el galán que ve cómo vuelven los colores al rostro de su dama "[piensa] / que no es ajena semilla / la que causa esta amapola, / mamóla". Cf. también en el *Cancionero antequerano*, núm. 26, el soneto "Parió María habiendo concebido..." (atribuido asimismo a Góngora).

ellos sor Juana, sal "inferior a su decoro", lo llevó a afirmar categóricamente: "Ese *doméstico solaz* debe fecharse en Palacio, entre 1665 y 67", cuando la poetisa no vivía en el convento, sino en el palacio virreinal,³⁵ lo cual es suponer demasiado "colmillo" en Juana, —y no por conocimiento que tuviera del "mundo", sino por su maestría en el arte del verso. Sor Juana hizo obviamente los sonetos estando en el convento, y, desde luego, no para lectura de las monjas, sino para regocijo de la condesa de Paredes y de su marido en un festejo que les hicieron las monjas.³⁶ Sor Juana los incluyó intrépidamente entre los originales de la *Inundación castálida*. Quienes parecen haber tenido escrúpulos (según he dicho en algún lugar) fueron sus amigos de Madrid, como el padre Calleja o fray Luis Tineo, que, por prudencia, aconsejaron que no se imprimieran. Pero unos meses después, viendo que las poesías eróticas de la *Inundación* no habían causado escándalo, los incluyeron en la primera reedición (*Poemas*, Madrid, 1690). Y hay algo que se le pasó a Méndez Plancarte: lo difícil que es conciliar esos sonetos, tan quevedescos los cinco por sus consonantes y su *misoginia*, con la enfática defensa de las mujeres contra los "hombres necios". (En el segundo soneto, por ejemplo es Teresilla quien se deleita en ser lo que es; no es Camacho quien "la induce al mal".)

Tengo noticias de sólo cuatro composiciones de consonantes forzadas hechas en los años inmediatamente posteriores a la muerte de sor Juana: un soneto de Tafalla, los dos con las mismas rimas (*ada, ida,*

³⁵ La pudibundez de Méndez Plancarte roza a veces lo cómico. Como ejemplo de las cosas "groserisimas" que solían escribirse (y que hasta cierto punto podrían exculpar a la poetisa), menciona a Quevedo, "La vida empieza en lágrimas y caca"; pero cita sólo "La vida empieza", sin atreverse a llegar a *caca!* (Por lo demás, ese soneto de Quevedo es de tono filosófico y no tiene nada de "grosero".)

³⁶ Así también los "Bailes y tonos provinciales de un festejo, asistiendo en el monasterio de San Jerónimo los señores condes de Paredes, virrey y virreina de México" (*Obras completas*, t. 1, pp. 177-187). Era una costumbre de entonces. En 1655, el duque de Lorena, desterrado en Toledo, se pasea por la ciudad con gran séquito, y a veces "va a los conventos de monjas, donde le divierten y cantan" (*Avisos de Barrio-nuevo, loc. cit.*, p. 122).

uda, odo); una décima del mexicano Pedro de Avendaño (*aña, eña, eño, uña*) contra cierto gachupín, y un soneto de Antonio Pérez Ramírez en que glosa la fábula de la mosca y la mula, de Fedro, sobre los que vociferan y amenazan pero luego no hacen nada: “¿Para qué tantas roncas y bravatas, / si todas se conoce que son tretas...?” (*atas, etas, itas, otas, utas*).³⁷

Quien continúa el juego en el siglo XVIII es Torres Villarroel, devoto secuaz de Quevedo. Uno de sus sonetos, “Engulle el poderoso rica sopa, / cuando a mí me contenta una zurrapa...” (*apa, epa, ipa, opa*), lleva este epígrafe: “Con los mismos consonantes que don Francisco de Quevedo desengaña a los soberbios de su vanidad” (Quevedo: “Mejor me sabe en un cantón la sopa...”). Otros sonetos de Torres: “Sea o no sea muy copioso el año, / que se venga el abril triste o risueño...” (*año, aña, eño, uño*); “Marte airado, vestido de escarlata, / con la espada en la mano al mundo reta...” (*ata, eta, ita, ota, uta*); y el que copio en seguida:

La rica Filis de curarse trata,
y un médico muy docto solicita.
Viene sin detención, y deja escrita,
en papel poco, mucha patarata.

Viendo cuán doctamente aquél la mata,
“¡Que venga otro doctor!”, la dama grita;
y acude en un caballo a la visita
otro que puede andar en la reata.

Una dieta de médicos reputa
preciso convocar, en la cual vota
cada uno en apoyo de su seta.

³⁷ José Tafalla Negrete, *Ramillete poético*, Zaragoza, 1706, p. 173; — Pedro de Avendaño (1703), en Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, t. 3, p. 159; — Antonio Pérez Ramírez, *Armas contra la Fortuna*, Valladolid, 1698, p. 571.

Poco tiempo después, todo se enluta:
 ;murióse Filis ya! Pero se nota
 que se murió de ahíta con la dieta.³⁸

Bocage practica el juego en sus sonetos cómicos. He aquí el comienzo y el final de uno de ellos:

Amigo frei João, cuidas que é barro
 o famoso tabaco por que berro? [...]
 Amigo frei João, não sejam burro,
 dize bem do tabaco, se não morro;
 traze-me lume já, ou dou-te um murro.³⁹

De 1805 es este soneto mexicano:

Una vieja que fue de rompe y raja
 me llamó antes de ayer desde su reja,
 y de amores me cuenta cierta queja,
 cuando pensar debiera en la mortaja.

Dos negras aceitunas desencaja,
 y balando lo mismo que una oveja
 me dice que un ingrato la corteja
 pero no la requiebra ni agasaja.

En su pasión me ruega que la rija,
 sonando su nariz ganchuda y roja,
 llena de más verrugas que una bruja.

Con su mantilla luego se cobija,
 y acabar un soneto se me antoja
 de raja, reja, rija, roja y ruja.⁴⁰

³⁸ *Bibl. de Aut. Españoles*, t. 61, pp. 56 y 60.

³⁹ Me baso en lo que dice António Coimbra Martins, *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*, ed. J. do Prado Coelho, Porto, 1960, p. 695.

⁴⁰ Rubén M. Campos, *El folklore literario de México*, México, 1929, p. 107.

A comienzos del siglo xx publicó Celedonio Junco de la Vega un soneto que parece de versos de cabo roto: "Deuda de estimación y afecto pa- / con estos versos, Junco de la Ve-...", pero cuyas rimas son, de hecho, *aga, ega, iga, oga, uga*.⁴¹

De 1907 es otro soneto mexicano que merece comentario, pues ilustra muy bien lo que fue un choque generacional muy importante. A cierto periodista se le ocurrió relanzar la desaparecida *Revista Azul*, y consiguió la colaboración de escritores viejos y famosos, como Salado Álvarez, López Portillo y los obispos Montes de Oca y Pagaza. Entonces unos jovencuelos (que pronto constituirían el Ateneo de la Juventud) se lanzaron al ataque, gritando por boca de Alfonso Reyes: "¡Momias, a vuestros sepulcros!"; y las momias contestaron con este soneto anónimo:

Dos docenas y media de muchachos,
 entre curvos, torcidos y deshechos,
 de *palabrerizar* insatisfechos,
 y atusándose, alguno, los mostachos,
 exclaman: "¡Compañeros, sin empachos
 vamos a defender nuestros derechos!
 ¡Las *momias*, los *caducos*, los *estrechos*
 caigan desmenuzados hechos cachos!
 ¡Paso al progreso, paso a los caprichos
 que son el Arte! ¡No a los versos chochos
 de Homero y de Virgilio y de otros muchos!
 ¡Al sepulcro de viejos esos bichos!
 ¡No hay más versos, sabrosos cual bizcochos,
 que los de la *Revista* de los Chuchos!⁴²

⁴¹ Soneto reproducido por E. Núñez Mata, *op. cit.*, p. 235.

⁴² Soneto publicado y comentado por Guillermo Sheridan en *Vuelta*, núm. 221 (abril de 1995), p. 59. (La *Revista* del v. 14 es la *Revista Moderna*, la de los jóvenes, entre los cuales había varios *Chuchos*: Jesús E. Valenzuela, Jesús Urueta y otros dos.

Lo curioso es que a Alfonso Reyes le gustaban los consonantes forzados; tiene un soneto-caricatura en el cual habla José Vasconcelos:

Soy librepensador, pero algo mocho;
no soy jarocho, pero soy muy macho;
un gran patriota, mucho, pero pocho;
como pinole pero no me empacho;
y aunque es cierto que estoy ya un poco chocho,
aún me la echo de ser supermuchacho;⁴³

tiene también un soneto humorístico, “Los galli-pollos hacen escoleta, / quiero decir, la banda se ejercita...” (*eta, ita, ota, uta*), y otro serio, en que la rima forzada contagia el interior de los versos y por eso se intitula “Aliteración”:

Segura mensajera de la Aurora
que entre oros te miras, de manera
que quien te adora como mensajera,
por dorada parece que te adora:
ora en la orilla de la tembladora
y granada de brotes primavera,
ora en la hora de que Othón dijera:
“la parda grulla en el erial crotora”,
etéreas aras are tu manquera
y en aérea pirámide tu pira
entre oros se mire, de manera
que el aura mañanera, si suspira,
arda el pecho de amor, como en la hoguera
Hércules al furor de Deyanira.⁴⁴

⁴³ Soneto publicado por Víctor Díaz Arciniega, *Voces para un retrato*, México, 1990, p. 226. El juego está sólo en los tercetos.

⁴⁴ Alfonso Reyes, *Obras completas*, t. 10, pp. 439 (“Aliteración”) y 441 (“Conscritos”).

Otro aficionado es Salvador Novo, gran poeta satírico: sonetos “Llegamos a las diez, como es notorio, / a ver al ciudadano Secretario...” (*ario, irio, orio, urio*), “Agora, Agrajes dijo, habréis de verlo, / o lo veredes, por mejor decirlo...” (sólo tres rimas: *erlo, irlo, irle*) y “A una pequeña actriz, tan diminuta / que es de los liliputos favorita...” (sólo dos rimas: *uta, ita*).⁴⁵

Y el juego continúa, a juzgar por un soneto de la joven española Esther Giménez (nacida en 1979), “Que todo es un problema de sintaxis...”, con seis versos terminados en *axis*, seis en *ura*, y dos en *uz*.⁴⁶

III

Casi todos los sonetos que han desfilado en la sección II son de versos de acentuación llana. En esta sección III desfilarán los de acentos agudos, que constituyen un grupo aparte. Para los primeros, un poeta puede elegir sus cuatro o cinco rimas de entre muchas posibles, por ejemplo *aba, abe, abo, uba, eba, ebo, obe*, etc. Para los segundos, las posibilidades son sólo cinco: *ab, eb, ib, ob, ub*.

Comienzo con el impresionante soneto que Góngora compuso en ocasión de la desastrosa muerte de un joven, hijo del duque de Medinaceli, por un rayo que le cayó cuando andaba de cacería:

Tonante monseñor, ¿de cuándo acá
fulminas juvenetos? Yo no sé
cuánta pluma ensillaste para el que
sirviéndote la copa aún hoy está.

⁴⁵ Salvador Novo, *Sátira*, México, 1951, pp. 36, 40 y 58.

⁴⁶ Está en la antología de Jesús Munárriz, *Un siglo de sonetos en español*, Madrid, 2000, p. 470.

El garzón frigio, a quien de bello da
tanto la antigüedad, besara el pie
al que mucho de España esplendor fue,
y poca, mas fatal, ceniza es ya.

Ministro, no grifaño, duro sí,
que en Líparis Estérope forjó
(piedra, digo, bezar de otro Pirú)

las hojas infamó de un alhelí,
y los Acroceraunios montes no.
¡Oh Júpiter! ¡Oh tú, mil veces tú!⁴⁷

Las rimas de este soneto aparecen en estricto orden alfabético: *á, é, í, ó, ú*, exquisitez que se encuentra también en siete quintillas de *El doctor Carlino* (vv. 1901-1935):

Galeno que enseñó ya
a todos el A B C
de nuestro arte, y más a mí,

⁴⁷ A diferencia de otros críticos del siglo XVIII, el padre Francisco Javier Alegre muestra admiración por Góngora en las notas de su traducción del *Art poétique* de Boileau (*Opúsculos inéditos*, ed. Joaquín García Icazbalceta, México, 1889, pp. 22-24 y 65), pero este soneto no lo pudo tragar; lo cita (p. 27), entre otros ejemplos, para condenar los “desvaríos” de los poetas que “pusieron toda la hermosura de su estilo en un intolerable galimatías de palabras amontonadas sin juicio”. Biruté Ciplijauskaitė, editora de los *Sonetos completos* de Góngora, Madrid, 1985, p. 243, dice: “Es el único soneto escrito en tono burlesco en una ocasión fúnebre”, lo cual puede dar a entender que Góngora toma a risa la muerte del joven. Yo lo veo de otra manera. Al llegarle la noticia, Góngora dice, suspirando y meneando la cabeza: “¡Válgame Dios, qué cosas suceden!”; pero él no es como Voltaire, abominador de un Dios que caprichosamente destruye a la bellísima Lisboa con un terremoto, y entonces le echa la culpa a Júpiter, contra el cual sí puede lanzar burlas y sarcasmos. Góngora respetaba al duque de Medina Sidonia (cf. *Panegírico al duque de Lerma*, v. 119, y silva “Generoso mancebo...”, v. 61), y lo que dice de su hijo, particularmente en el segundo cuarteto, no tiene nada de burlesco. Cf. la octava que hizo con ocasión de la muerte del conde de Villamediana, tan amigo suyo: “Mataron al señor Villamediana...”, etc.

que soy en nuestra edad yo
de los médicos el bú... [etc.].

Pero, en general, no se guarda este orden alfabético. He aquí, por ejemplo, dos sonetos de Lope, si acaso es Lope el autor de *El paraíso de Laura*, donde hay un duelo sonetil entre los dos graciosos. La pizpireta Fenisa requiebra así a Camarón:

Camarón, más sonante que no el Dux
que en Venecia es el grande ajilimox,
voz de mi vida y alma de mi trox,
cincuenta y cinco de mi dicha y flux,
hamaca mía, fino almoradux,
que de ti no me iré aunque digas “¡ox!”,
porque espero a las horas del relox
para jugar contigo al dingandux.
A tu ajedrez aguardo en mi almofrex,
herida de la flecha del carcax,
pues eres de mi pecho rueda y ex;
que aunque me hieras, yo no temo el “¡ax!”,
y nadaré contigo como el pex
para apagar el fuego de tu errax.

A lo cual contesta Camarón:

Fenisa, más sabrosa que una nuez
y (con vino y pimienta) una perdiz;
que con tu olor me llevas mi nariz
y todo lo que maja un almirez;
fresca más que en el río trucha o pez,
maya en el mayo, mucho más que miz;
talle más ajustado que lombriz,
cara más afamada que Jerez;

quirlinquimpuz en cuyo dulce buz
espero enquillotrarme en toda paz,
gozando y consumiendo tu cuzcuz.

Para darte este plus soy incapaz,
pero capaz estoy, aunque sin luz,
para formar contigo un buen rapaz.⁴⁸

Los sonetos en *-x* son más dificultosos que los sonetos en *-z*, a pesar de lo cual —o quizá mejor, a causa de lo cual— conozco otros seis, además del ya citado de *El paraíso de Laura*. El primero está en una comedia auténtica de Lope, *Más valéis vos, Antona, que la corte toda*; lo dice el pastor Bato quejándose del asedio amoroso de Antona:

Amor desconcertado, Amor relox,
¿adónde voy con tanto dingandux?
Con mi alma y potencias haced flux:
jox con el diablo, o tiraréte un box!

Antona, quita allá tu ajilimox,
que no he menester yo quien me rempux;
más rico estoy que de Venecia el Dux
con mis bueyes, arado, trillo y trox.

¿Yo galambao con uno y otro dix?
¿Pensaste que era el moro Abencerrax,
que me frías el alma como pex?

Vete, Amor, a Guadix o al lago Stix;
guarda tu arpón, Amor, cierra el carcax:
¿de qué te sirve un alma de almofrex?⁴⁹

⁴⁸ *AcadN*, t. 8, p. 387. En el primero de estos sonetos, v. 3, he puesto *voz* en lugar de *vos*. Otros sonetos de Lope con versos terminados en *-z*: “Amor, Amor, yo quedo desta vez...” (*az, ez, iz, oz, uz*) en *La historia de Tobias* (*Acad*, t. 3, p. 297). Y “Sin fuegos, sin paredes, sin tapiz...” en *Pastores de Belén* (*supra*, p. 363).

⁴⁹ *Acad*, t. 7, p. 416. He aquí la explicación (quizá tentaleante) de algunas palabras: *dingandux* ‘dije’ o ‘cachivache’; *almoradux* ‘mejorana’ (cuyas flores

El segundo es de Quevedo, en elogio de Diego Rosel y Fuenllana, secretario o factótum de la napolitana Academia de los Ociosos (presidida por el conde de Lemos) y autor de una especie de novela cortesana llamada *Varias aplicaciones y transformaciones*:

Coronado de hiedra, lauro y box,
 Rosel le quita a Febo su carcax,
 pues hace los esdrújulos sin ¡ax!
 y a todos los poetas dice "¡ox!";
 es de los jeroglíficos la trox,
 siendo, en la ciencia, del saber arrax;
 y es tan claro cual lúcido balax
 y muy más concertado que un reloj;
 al carro del gran Febo sirve de ex,
 y es de aquesta Academia el armandix;
 obedécenle todos como a dux;
 es tan veloz cuanto en el agua el pex;
 danle las Musas nombre de su dix,
 pues hizo en todas artes un gran flux.⁵⁰

El tercero y el cuarto están en el *Cancionero antequerano*, donde abundan los sonetos "de ingenio":

No me parió mi madre celimpux
 para estar encerrada como en trox.
 Dormir sin hombre cinco noches, ¡ox!,
 ¡cuál estuviera ya mi dingandux!

son aromáticas); *ajilimox* 'ajilimójili' (salsa); *dix* 'dije', 'cosita'; *almofrex* 'funda tosca'.

⁵⁰ Está en los preliminares del libro de Rosel (Nápoles. 1613). Algunas explicaciones: *arrax* 'arráez (caudillo)'; *balax* 'cierta piedra preciosa'; el v. 13 querrá decir que las Musas tienen en Rosel una 'joyita'.

Tuviera la color de almoradux
 si tantas cuantas veces da el reloj
 no le estuvieran dando con el box
 y, puesta yo a primera, hiciera flux.

Ya se me fue mi cara de almofrex,
 aquel que me hacía decir “¡dix!”
 tapándome la boca al decir “¡jax!”

Y, pues está tan seco ya mi brex
 después que se me fue aqueste mi dix,
 yo quiero flechas para mi carcax.⁵¹

A esta petición tan enfática de una mujer insaciable contesta de manera igualmente enfática un galán escarmentado. La respuesta está hecha por los mismos consonantes, si bien el orden queda alterado en los tercetos):

Señora, quite allá su dingandux,
 que ya saqué la harina de su trox,
 porque ha dado más veces que un reloj
 y está más estrujada que el orux.

Cuando ella hizo primera, yo hice flux,
 y entonces trabajaba con mi box,
 más quiteseme allá, señora, ¡ox!,
 que me huele muy mal su almoradux.

Yo me acuerdo cuando ella decía “¡jax!”,
 mas ya se traga entero el mayor pex
 y no hay quien de harta llene su jornix.

⁵¹ *Cancionero antequerano*, núm. 373. No sé nada del *celimpux*, salvo que se guardaba en trojes; aquí *dingandux* significa evidentemente ‘coño’; *almoradux* alude al color pálido de sus flores; *box* no es una ‘rama de boj’, como en el soneto de Quevedo, sino ‘palo de boj’ (madera muy dura); pienso que *mi cara de almofrex* es lo que en México se dice “mi peor es nada”; *brex*, seguramente ‘vagina’.

¡Fuego de Dios, señora, en su carcax!
 Bien puede en su lugar poner un ex,
 que el ordinario es para ella dix.⁵²

El quinto, atribuido (mal) a Góngora en un manuscrito, parece otra respuesta al tercero (pero un poco más mesurada):

¿Yo celos? ¿Yo color de almoradux?
 Mejor me den de palos con un box
 que ande yo puntüal como un relox,
 armado por su dix mi dingandux.

Busque vueseñoría sólo un Dux
 que ande tras las aves diciendo “¡ox!”;
 quien por vender su trigo alquila trox,
 es como hacer primera yendo a flux.

Si un tiempo de mi proa fue el relex,
 sepa que soy ya de su amor balax
 y no quiero dormir en su almofrex.

Empreste a Amor virotes del carcax,
 tienda un poco la red, pesque otro pex
 que diga como yo, otro rato, “¡ax!”⁵³

Del sexto no conozco sino el primer verso: “Brígida, no me arrojes de tu trox...”.⁵⁴ Pero a los siete anteriores bien puede añadirse otro, escrito más de un siglo después, y que nos traslada de los bajos fondos de la sociedad a la altura severa de un aula de teología, donde se habla en latín:

⁵² *Cancionero antequerano*, núm. 434. El *orux* es el ‘orujo’ (pellejo de las uvas); el *jornix* del v. 11 no puede ser sino ‘hornillo’. Estos dos sonetos ocupan un digno lugar en la *Floresta de poesía erótica* de Alzieu, Jammes y Lissorgues, núms. 110 y 111.

⁵³ Manuscrito 7746 de la Biblioteca Nacional de Madrid; publicado por José Lara Garrido en nota al núm. 434 del *Cancionero antequerano*. En el texto que yo ofrezco he aceptado todas las enmiendas propuestas por Antonio Carreira en *El Crotalón*, 1 (1984), p. 1039. Aquí *dingandux* no es ‘coño’, sino todo lo contrario.

⁵⁴ Lo menciona Lara Garrido en nota al núm. 373 del *Cancionero antequerano*.

Salve, Americae nostrae clara lux,
 Cherubicae theosophiae viva lex,
 cui grates agit Thomistarum grex
 eo quod extiteris strenuus dux...⁵⁵

Pero regreso a los consonantes forzados menos exigentes, a partir del siguiente, que se publicó en 1604:

¿Qué aprovecha el jalbegue y el barniz
 para encubrir, señora, la vejez?
 ¿De qué sirve buscar bastarda tez
 poniéndoos de inmundicias un cahíz,
 pues no puede encubrir ningún matiz
 lo que ha borrado el tiempo ya una vez?
 ¿Cómo renovaréis con almirez
 tan rancios ojos, cejas y nariz?
 Pasad la senectud, señora, en paz
 con el agua bendita y con la cruz,
 comiendo en un rincón puches y arroz;
 y pues ya sois de galas incapaz
 y de salir acicalada a luz,
 llorad el tiempo que pasó veloz.⁵⁶

⁵⁵ Primer cuarteto de un "Soneto de pies forzados del Lic. Juan Ignacio Rodríguez Cardoso" en elogio de una *Relectio* teológica del Dr. José Fernández de Palos (México, 1747), citado por Alfonso Méndez Plancarte en su edición de *Obras completas* de sor Juana, t. 1, p. 511. (Supongo que en los tercetos habrá palabras como *pax*, *nix* y *vox*.) — En su *Rhythmica* (1665), p. 393, pone Caramuel un soneto propio: "Hoy es el oro de mortales *rex*, / de la virtud es enemigo *trux*; / en los peligros es segura *lux* / y en los pleitos, definitiva *lex*...", etc.

⁵⁶ Está en la *Segunda parte del Romancero general*, ed. por Miguel de Madrigal, Madrid, 1605, fol. 207, y lo incluye Juan Nicolás Böhl de Faber en su *Floresta de rimas antiguas castellanas*, t. 3, Hamburgo y Leipzig, 1825, núm. 996. Está también, atribuido a Lope de Vega (y con texto menos bueno), en el *Cancionero antequerano*, núm. 404.

El siguiente soneto, contra Góngora, nos ha llegado en un solo manuscrito, con atribución a Quevedo:

Ten vergüenza; purpúrate, don Luis,
pues eres poco verme y mucho pus;
cede por el costado, que eres *tus*
(cito, no incienso: no lo hacemos *lis*).

Construye jerigonza para *is*
que circuncirca es del polo *mus*;
vete a dudar camino de Emaús,
pues te desprecia el palo y el mentís.

Tu nariz se ha juntado con el *os*,
y ya tu lengua pañizuelo es;
sonaba a lira, suena a moco y tos.

Peor es tu cabeza que mi *pes*;
yo polo, no lo niego, por los dos;
tú puto, no lo niegues, por los tres.⁵⁷

Seguramente terminaban en *az*, *ez*, *iz*, *oz*, *uz* los consonantes que se pidieron “en un certamen de la Concepción de Nuestra Señora”. Algún “mal poeta” hizo con ellos un soneto del cual se mofa cierto estudiante de Alcalá:

⁵⁷ Creo que este soneto no ha sido bien editado ni bien anotado por J. M. Blecua. Según yo, seis de las rimas son palabras latinas: *tus* ‘incienso’ (pero también voz española que se usa, igual que *cito*, para llamar al perro: de ahí la explicación del v. 4); *lis* ‘pendencia’; *is* ‘aquél’ (‘aquel que anda cerca de...’); *mus* ‘ratón’; *os* ‘boca’; *pes* ‘pie’. Además, *purpúrate* es ‘ruborízate’, y *verme* es ‘gusano’. (No entiendo los vv. 7-8, ni el *polo* del v. 13.) Comparto las dudas de Robert Jammes en cuanto a la atribución a Quevedo de este soneto y de otras cosas del mismo manuscrito. Véase su edición de las *Soledades* de Góngora, Madrid, 1994, p. 677. Cf. Amelia de Paz, “Góngora... ¿y Quevedo?”, *Criticón*, 75 (1999), pp. 29-47.

Humilla, poetilla, la cerviz,
 que andas más cuellerguido que avestruz,
 porque te juro a Cristo y a esta cruz
 que eres, cuanto más necio, más feliz.

Dando a versos ajenos un matiz,
 y tal como promete tu testuz,
 sacas por obras propias hoy a luz
 los frutos de quien otro fue raíz.

Sin duda que eres gran glotón de arroz,
 moledor más que mano de almirez.
 No hagas ya más coplones, por tu vida,
 que, a ser la Virgen yo, dijera en voz
 que más que me alabaras tú otra vez,
 quisiera ser en culpa concebida.⁵⁸

Sorprende aquí la intromisión de los consonantes en *-ida*; y la sorpresa sube de punto al ver que esto se ha hecho para subrayar o poner más de relieve el muy irreverente chiste final. De esta infracción o “ruptura del sistema” hay otros ejemplos, como los sonetos de sor Juana y de fray Luis Tineo citados *supra*, p. 341, y este otro, que fue muy celebrado:

Como acude el hambriento gato al *mis*
 y el ayuno mastín al *toma* o *tao*,
 el pobre mendicante al bacalao,
 los muchachos golosos al anís,
 el buen olor (o malo) a la nariz,
 el indio a su maíz o su cacao,
 el toro en coso, de la plebe al *¡hao!*
 y al reclamo la simple codorniz,

⁵⁸ “Tributo de César pagado a César”, cartapacio de un anónimo estudiante de Alcalá, ed. por S. Álvarez Gamero, *Rev. Hispanique*, 40 (1917), p. 90.

el alguacil solícito a quistión
 el amator adonde quiere más,
 a bolsa descuidada el cicatero,
 el avariento a voces de “¡Ladrón!”,
 al treinta y nueve del fullero un as,
 así acuden las putas al *dinero*.⁵⁹

Una de las muchas derivaciones del soneto de Camoens, “Sete anos de pastor Jacob servia...”, tan famoso en España como en Portugal, está hecha en versos agudos:

Sirvió Jacob siete años por Raquel,
 que era de sus servicios el farol,
 y al cabo dellos púsosele el sol,
 que fue Labán, su suegro al fin, crüel:
 Diole a su hermana; y no contento él
 por tener en los ojos alcohol,
 volvió a hacer otro remifasol,
 sirviendo otros siete años más fiel.
 ¡Catorce años! No hay amor igual,
 aunque hecho le busquen al buril.
 Igual el tiempo es de nuestro mal;

⁵⁹ Es una de las “Poésies attribuées à Góngora” que publica R. Foulché-Delbosc en *Rev. Hisp.*, 16 (1906), p. 72. Está también en el *Cancionero antequerano*, núm. 293, con variantes. El editor, José Lara Garrido, publica en la nota respectiva una reelaboración (manuscrito 19.387 de la Bibl. Nac. de Madrid) en que hay muchos cambios; comienza “Como suele venir el perro al *tao*, / como suele venir el gato al *mis*...”; en vez de “el indio a su maíz...” dice “como los mexicanos al cacao”, y los tercetos son: “y como a la pendencia el alguacil, / y como al entierro el sacristán, / y como a la barata el mercader. // como al peligro el hombre varonil, / como el pobre do sabe que le dan, / así acude al dinero la mujer”. Todos los versos son agudos, con lo cual el *dinero* pierde su énfasis.

y si a Jacob le parecieron mil,
 ¡por Dios, que con ser yo criado leal,
 que mejor me comiera un buen pernil!⁶⁰

Los sonetos de versos agudos perduraron hasta bien entrado el siglo XVIII. He aquí uno de Vicente Sánchez "Al ingenioso rigor de Amarilis":

No inventas otro estilo de matar
 e introduces ley nueva al padecer:
 ¿a qué tronco que el fuego obliga a arder
 veda el duro gemir del estallar?

Llora a estruendos la nube al abortar
 el rayo que en sus senos ve romper,
 ¿y mudo en mí un volcán no ha de poder
 ni aun los humos de queja respirar?

¿Quieres pase el dolor tan sin sentir
 que no se oiga en los labios el rumor?
 ¿Pudo hallar otro modo de afligir
 mi obediencia, Amarilis, tu rigor,
 que al matarme no midas el herir
 y al morirme me tases el dolor?⁶¹

He aquí ahora el "Diálogo entre el dios Apolo y el autor", de José Joaquín Benegasi:

—¡Oh gran Apolo! Yo quisiera... —¿Qué?
 —Que me asistieses como padre. —Ya.

⁶⁰ Soneto de la comedia *La locura cuerda*, de Juan de Silva Correa (*Doze comedias nuevas...*, Barcelona, 1630), reproducido por Antonio Carreira en *Voz y Letra*, 1 (1990), núm. 2, pp. 125-126. Cf. también *supra*, p. 340, el soneto de Bances Candamo, "Jacob por la hermosura de Raquel...".

⁶¹ Vicente Sánchez, *Lyra poética* (Zaragoza, 1688), ed. J. Duce García, Zaragoza, 2003, t. 1, p. 161.

- ¿No proteges a pobres? —Claro está.
 —¿Y no lo soy bastante? —Ya se ve.
 —¿Luego bien puedo hacer mis coplas? —¿Eh?
 —Digo, que si haré versos. —Se verá.
 —Y si los hago, ¿qué resultará?
 —Sátiras, y otras cosas que yo sé.
 —¿Hay muchos necios que mormuren? —Sí.
 —¿Y el premio para el numen? —Ya voló.
 —¿Y quién más desgraciado en coplas? —Tú.
 —¿Por quién, si digo, digo yo? —Por mí.
 —¿Y se acabó el soneto? —Se acabó
 en *á*, en *é*, en *í*, en *ó* y en *ú*.⁶²

En 1734, sor María Teresa, monja poblana, dedica a la muerte de su compañera sor María de Santa Leocadia el siguiente soneto, notable porque en él imita las palabras-rima y hasta los giros del “Tonante monseñor...” de Góngora, pero eliminando todo matiz burlesco:

Milagro penitente, ¿por qué acá
 yaces frío cadáver, si yo sé
 que entre luces renaces mejor que
 el que en aromas siempre vivo está?
 El rigor de tu vida a mí me da,
 para pensarte viva, tanto pie,
 que si tu luz viviente muerta fue,
 mejor que viva resplandece ya.

⁶² *Obras líricas* [cf. *supra*, p. 344, nota 50], p. 29. — Aderaldo Castello, *O movimento academicista no Brasil...*, vol. 1, t. 1, São Paulo, 1969, p. 309, cita un soneto de “Gervásio das Montanhas, eremita na Tebaida das Jacobinas”, leído en 1724 en la Academia dos Esquecidos de Bahía; comienza “Uma formosa dama: bem está...”, y el último terceto dice: “...Cadmio me empreste os dentes por quem é, / que mulher que não diz pio nem cró / faz consonantes *a, e, i, o, u*”.

Imagen, rica no, costosa sí,
 que el serafín taller diestro forjó
 con oro limpio del mayor Perú,
 tú, flor que apaga al más vivo alhelí,
 muerta eres ya, pero marchita no.
 ¡Oh tú, dichosa tú, mil veces tú!⁶³

Hay un salto en mis apuntes desde 1734 hasta 1888, año en que se hizo este soneto de M. M. F. (seguramente Manuel M. Flores):

“¿No es mejor que tejer sillas de tul,
 y que acabar en condición tan vil,
 codearse con la gente señoril
 y pasarse la vida de un gandul?
 ¡Pues vamos a atrapar una curul!
 ¡Seré ministerial, seré servil!
 ¡Con tal que ponga mano en los «tres mil»,
 que me pongan a mí de oro y azul!”—
 Esto dijo el pillastre de Manuel.
 Se pronuncia, resulta general,
 ayuda a Tuxtepec, triunfa con él,
 y aquí me tiene usted a este animal,
 aún oliendo a cantina y a burdel,
 ¡diputado al Congreso nacional!⁶⁴

Nuevo salto, a 1948: “Al buen tuntún”, de Alfonso Reyes:

La flava luz transflora el cono del volcán,
 que al beso del crepúsculo chorrea de carmín,

⁶³ Lo cita Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana*, México, 1982, pp. 117-118. Hago correcciones en el v. 10 (*serafino*) y en el 12 (*apagas*).

⁶⁴ El título del soneto es “Un diputado”; lo tomo de Rubén M. Campos, *El folklore literario de México*, México, 1929, p. 115. *Tuxtepec* es alusión a Porfirio Díaz.

y por la madrugada se incendia en azafrán
entre los negros lomos que trazan el confín.

Por las gargantas, fina gola de gorgorán
en iris momentáneo desfleca su jazmín,
y un cuchillo de sol, rasgando en el hilván,
hace subir al cielo las plumas del cojín.

Y cuando las campanas tocan a somatén,
las cohortes de nubes van acudiendo al son;
las carruchas del viento se oyen cantar, según
se va corriendo el toldo, y nunca falta quien
ruede por las laderas el carro del armón
y oculte la maniobra con manchas de betún.⁶⁵

Hubo en la revista *Vuelta*, de julio de 1987 a julio de 1988 (núms. 128 a 140) una pequeña y curiosa epidemia de sonetos y sonetillos de consonantes forzados, provocada por Ulalume González de León. Su primera manifestación es un soneto de Severo Sarduy, "Palabras del Buda en Sarnath" (núm. 128):

No hay nada permanente ni veraz,
ni ajeno al deterioro y la vejez.
Se disuelve lo que es en lo que no es,
y en el iris todo lo que verás.

El sujeto no es uno, sino un haz
de fragmentos dispersos que a su vez
—sin origen, textura o nitidez—
se dividen en otros. No es falaz
la noción de "sujeto": es un matiz
de un color que precede a toda luz,
el rostro en el reverso de un tapiz

⁶⁵ Alfonso Reyes, *Obras completas*, t. 10, p. 441.

que aparece un instante a contraluz.
 O el timbre inolvidable de una voz.
 Pero nunca el encuentro de los dos.

De acuerdo con la fonética hispanoamericana, las terminaciones son *-s* y *-z*, indiferentemente. En cambio, el soneto de Gerardo Deniz, como su título lo indica (“Es así su S.O.S” = *es, as, is, us, os*), tiene sólo terminaciones en *-s* (núm. 129):

Dispuesto a usar más sal en los menús,
 Lulú la sexy exclama: — ¡Lelo estás!
 Menús es lo justo, barrabás,
 y no te excuses tras tu trobar clus!
 ¿Patagrás, bongóes...? ay, Jesús.
 ¡Pedigrías, pirúes: ahí nomás!
 Pues bien, seré un trivial saltapatrás
 (dos higas a las normas y al Larús),
 mas jamás asimilo, sea por Dios,
 de dónde, Sexy, sacas tantas es,
 como si lúes fuese $lu \times 2$,
 si no es $\times 3$; lo cual nos pone a un tris
 (o a cuatro trís) de creer que crees
 que a los bebés los traen de París.⁶⁶

En el mismo núm. 129 está este sonetillo de Ulalume González de León, cuyos versos terminan siempre en *-z*:

⁶⁶ El asunto del soneto es serio: ¿cuál es el plural correcto de *menú*, de *patagrás*, etc.? El autor lo acompaña con varias notas explicativas. (Obsérvese que todo el soneto está bañado en *es*.)

Tu cabello, a contraluz,
 se pierde en halo feliz
 —menos oro que maíz—
 sobre el fondo del saúz
 y, un instante, viento y luz
 en parpadeante deslíz
 te bordan en un tapiz
 de móvil punto de cruz...
 ¡oh maravilla fugaz
 que ya cambia de jaez!:
 negra una nube y veloz,
 me deja, al velar tu faz,
 en no sé qué desnudez
 que se me quiebra la voz.

En el núm. 130 se publica el sonetillo de Severo Sarduy "A la pintura":

El oro de *El Conde Orgaz*,
 el rosa viejo y el gris
 de Morandi, o el matiz
 apenas visible tras
 el color, que es un disfraz
 o un simulacro feliz
 del no-color: "la raíz
 del *blanco*" (en Octavio Paz).

En Bonnard, otra embriaguez:
 el naranja, que va en pos
 del fuego oculto en la luz.

La luz, no; la lucidez
 de Rothko: antes de la cruz
 ése era el rostro de Dios.

En el núm. 131 hay sonetillos, también con terminaciones *-s / -z*, de tres poetas: Jaime García Terrés (“Yo quisiera ser un pez...”), Raúl Renán (“Agua de Pena los Pas- / tores piden...”, con cabos rotos en cinco de los versos), y Guillermo Fárber:

¿Si, sacerdotisa, nos
das silbantes eses, sus-
citas Ulalume tus
sonetos? ¡Eso! Ten os-
curas sospechas de Dios
en estos versos que asus-
tados y sumisos sos-
tienen suicidios de luz.

Esta síntesis quizás
es solución más sagaz:
sobre el stress ser feliz
y sin la simpleza gris,
en sans-souci de sandez,
saciarse de sensatez.

En el núm. 136 está un “Estrambote” de Gerardo Deniz:

Navegué anestesiado por la Styx,
recorrí el siglo XIX y el Benelux
y aunque excluido del clan casi ku-klux
de monsieur Mallarmé, tengo mi ptyx.

Por evitar fricciones con la Pnyx
no doy excrex ni rampoco soy ux-
oricida. Me basta un fiat lux
que disipe esta nox (o, en griego, nyx).

La sarx canta en su eterno solovox,
salax me siento cual un Phryx o un Thrax,
mas ni Aronnax ni el santo Palafox

saben qué pediré si llevo a rex:
 un buen par de beréberes de Sfax
 y, entre coxas y coxis, gñis, wha, sex.⁶⁷

En el núm. 137, la “Advertencia a una nixa abandonada”, por “Anónimo, siglo xx” (que probablemente es Aurelio Asiain):

¿Sientes, nixa, en tu coxis y en tu ptyx
 ecos del de entrepiernas dulce box
 porque, al mes de fugarse, en *El Relax*
 tu “ex” te cita?... ¿De una negra Styx
 llanto extraerás, y no un “soneto en ix”!
 Tu Rex al grano irá, sin decir ox-
 te o moxte; sin un beso; al solovox
 de tu lira ya sordo. ¡Oh Dios, qué mix-
 tifióri el de tu alma cuando el “ex”
 saque su primer cheque Banamex
 mirándote con ojos más bien ux-
 oricidas... ¡Olvida, oh nixa!: pax
 vobiscum ya no habrá, ni fiat lux.
 ¿Podrás blanquear tu Noche con Ajax?

⁶⁷ En el soneto se mezclan palabras griegas (*Styx*, *ptyx*, *Pnyx*, *nyx*, *sarx*, *Phryx*, *Thrax*), latinas (*nox*, *lux*, *salax*, *rex*) y modernas (*Benelux*, *ku-klux*, *solovox*). En el v. 2 no hay que leer “siglo diecinueve” sino “siglo ksiks”; en cuanto al *exrex* del v. 6, Deniz llama la atención sobre la extrañeza de su plural (según el *Diccionario académico*); *Palafox*, en el v. 11, es el obispo Palafox y Mendoza, que fue candidato a la canonización. Deniz explica sobre todo el v. 14: *gñis* es ‘dos’ en tibetano; *wha*, ‘cuatro’ en maorí; *sex*, ‘seis’ en antiguo islandés; y añade: “La primera versión era peor: «y con ellas *bat*, *gñis*, *uç*, *wha*, *öt*, *sex*», completando la serie ‘uno, dos... seis’ con auxilio del vasco, el turco y el húngaro” (!). — La mención de Mallarmé en el v. 4 es por su famoso soneto de cuartetos en *ix*, *ore* y de tercetos en *ixe*, *or*. Octavio Paz lo comenta (“El soneto en *ix*”, en *Traducción: literatura y literalidad*, 3ª ed., Barcelona, 1990, pp. 45-70) y lo traduce, pero con rimas comunes y corrientes.

Finalmente, en el núm. 140 aparece el muy anunciado soneto de Severo Sarduy, cuyo título es “Retrato. A los veinte años de mayo del 68”:

El óleo abandonó por Liquitex,
 Lacan y Lévi-Strauss por Asterix;
 vendió el Max Ernst y compró un Otto Dix;
 el amor renegó por “sea-sun-sex”.

Botó el “Heno de Pravia” y usó Ajax;
 dejó la Leica por la Rollyflex.
 No se arriesgaba sino con Durex
 y en ciudades remotas —Aix o Dax.

Su alimento era el whisky. Y el Viandox.
 Se burló de Pierre Dax y de Pierre Dux
 y sobre el sexo se tatuó “DE LUX”.

Hoy, su *furbizzia* en Wall Street es vox
 populi. Y sus arreglos con el tax.
 De aquellos tiempos conservó el Mandrax.⁶⁸

APÉNDICE: Rimas agudas de los sonetos de consonantes forzados.

á, é, í, ó, ú

“Amor, Amor, un hábito vestí...” (sin *ú*): Lope, *supra*, p. 320;
 “Herí, mate, rompí, quebré, quité / gente, armas, casas, todo cuanto
 vi...” (sin *ú*): Lope, *Angélica en el Catay (AcadN, t. 13, p. 447)*;
 “Amado mío, regla instituí / para los hombres, que primera fue...”
 (sin *ú*): Lope, *El serafín humano (Acad, t. 4, p. 304)*;

⁶⁸ También el “Anónimo” y Severo Sarduy hacen anotaciones léxicas. — Véase Aurelio Asiain, “Severo olvido”, en *Vuelta*, núm. 217 (diciembre de 1994), p. 82, y A. Alatorre, “El desafío de los sonetos en x”, *Vuelta*, núm. 222 (mayo de 1995), pp. 54-57.

- “Dios mío, sin amor ¿quién pasará? / Algo ha de amar quien hombre al fin nació...” (sin *ú*): Lope, *Rimas sacras*, ed. J. M. Blecua, p. 363;
- “Tonante monseñor, ¿de cuándo acá...?” (*las s*): Góngora, *supra*, p. 387;
- “En la vida que siempre tuya fue, / Laura divina, y siempre lo será...” (sin *ú*): sor Juana, ed. Méndez Plancarte, núm. 186;
- “¿Partida tu alma? Luego bien podrá / pensarse, ¡oh triste Madre!, que lo esté...” (sin *ú*): Álvarez de Velasco, p. 21;⁶⁹
- “Pues ya, Señor, en mi dolor será / éste el postrer suspiro que a ti dé...” (sin *ú*): Idem, p. 145;
- “Si porque Dios lo dice, creo que está / en la hostia Cristo, ¿por qué no creeré...?” (*á, é, ís, ós*): Idem, p. 413;
- “¿Quién será sórora Juana? No lo sé. / ¿Si será cierta tal que Ovidio, allá...?” (sin *ú*): Idem, p. 552;
- “Ha cousa como ver um Paiaia / mui prezado de ser Caramurú...” (sin *ó*): Gregório de Matos, p. 640;
- “¡Oh gran Apolo! Yo quisiera... —¿Qué?...” (*las s*): Benegasi, *supra*, pp. 398-399;
- “Milagro penitente, ¿por qué acá...?” (*las s*): sor María Teresa, *supra*, p. 399.

ab, eb, ib, ob, ub

- “Arca que grabó de oro Ooliab... (*las s*): Apello Corbulancho, *supra*, pp. 328-329.

ac, ec, ic, oc, uc

- “Si abandonas el uso del cognac...” (sin *uc*): Cthón, *supra*, p. 374.

⁶⁹ Cito abreviadamente a Quevedo (*Poesía original*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, 1963), a Francisco Álvarez de Velasco (*Rhythmica sacra, moral y laudatoria*, Bogotá, 1989), a Gregório de Matos (*Obra poética completa*, ed. James Amado, 4ª ed., Rio de Janeiro y São Paulo, 1999) y a Torres Villarroel (en *Bibl. de Aut. Españoles*, tomo 61).

ad, ed, id, od, ud]

“Fabio, en su calorosa juventud, / brinca por la mayor ociosidad...”
(sin *od*): Torres Villarroel, p. 60.

al, el, il, ol, ul]

“Planta de Jericó, que tal clavel / diste en Diciembre, a quien hiciste
Abril...” (*las s*): Lope, *El capellán de la Virgen* (*Acad*, t. 4, p. 500);

“Sirvió Jacob siete años por Raquel...” (sin *ul*): Silva Correa, *supra*,
p. 397;

“Es la traición gustosa del rabel...” (*las s*): Pérez de Montoro, *supra*,
pp. 371-372;

“Soberbio, como español, / quiso con modo sutil...” (sin *ul*): Pedro
de Avendaño, décima satírica, en *Poetas novohispanos*, t. 3, p. 159;

“En una cuerna un celemin de sal, / un san Onofre al óleo en un pa-
pel...” (sin *ul*): Torres Villarroel, p. 56;

“Un viejarrón secazo en lo cecial, / por desmentir lo flojo y lo senil...”
(sin *ul*): Idem, p. 60;

“Gorra y rodilla en tierra un oficial, / fruncido y escondido el oropel...”
(sin *ul*): Idem, p. 60;

“Cual verde floreciente romeral, / que es de fragancias plácido pen-
sil...” (sin *ul*): Francisco Javier Lozano, *apud* Joaquín Antonio Pe-
ñalosa, *Flor y canto de poesía guadalupana, siglo XIX*, México, 1985,
p. 45;

“¿No es mejor que tejer sillas de tul...?” (sin *ol*): *supra*, p. 400.

án, én, ín, ón, ún]

“Estrella de Jacob, vara de Aarón, / puerta oriental por donde entró mi
bien...” (sin *ún*): Lope, *El divino Africano* (*Acad*, t. 4, p. 247);

“Aquí yace Babieca el alazán, / a diferencia de otro que es frisón...” (sin
ún): Castillo Solórzano, “Al caballo Babieca, aludiendo a un necio

- epitafio”, soneto comentado por Adrienne L. Martín, *Cervantes and the burlesque sonnet*, Univ. of California, 1991, p. 233;
- “Yo me voy a nadar con un morcón, / queso, cecina, salchichón y pan...”
(sin *ún*): Quevedo, núm. 559;
- “Si pretenden gozarte sin bolsón / los que versos y música te dan...”
(sin *ún*): Quevedo, núm. 624;
- “Musa de tanta gracia y perfección...” (sin *ún*): atribuido a Góngora (*Sonetos*, 1ª ed. de B. Ciplijauskaité, p. 643; suprimido en la de 1985);
- “Cuando me paro a contemplar el duro afán / con que entregué mis años al vaivén...” (*las s*): Antonio Solís y Ribadeneyra, *Varias poesías*, Madrid, 1692, p. 28;
- “Son los celos, de Amor un sabañón, / que es sangre quemada de un afán...” (sin *ún*): José Tafalla Negrete, *Varias poesías*, Zaragoza, 1704, p. 64;
- “Yo con Useñoría a Sangarrén, / a las Indias, al Cuzco, a Tétüán...” (sin *ún*): Idem, p. 180;
- “A un don Diego el arcedián, / doctísimo vizcaín...” (*las s*): Pedro de Avendaño, siete décimas satíricas, todas con las mismas rimas, en *Poetas novohispanos*, t. 3, pp. 157-158;
- “Pasa en un coche un pobre ganapán / mintiendo ejecutorias con su tren...” (sin *ún*): Torres Villarroel, p. 56;
- “Anda soberbio y hosco un holgazán / dando celos al mundo con su tren...” (sin *ún*): Idem, p. 60;
- “La rosa, la viola y el jazmín, / el nardo, la mosqueta y tulipán...” (sin *ún*): F. J. Lozano, *apud* Peñalosa, *Flor y canto...*, p. 43;
- “La flava luz transflora el cono del volcán...” (*las s*): A. Reyes, *supra*, pp. 400-401.

añ, eñ, iñ, oñ, uñ

- “Ton aire i ton desaire és tan estrany...” (*las s*): Vicens Garcia, *Parnàs català*, manuscrito D. 47 de la Boston Public Library, p. 42. (Hay en el *Parnàs* varios otros sonetos de consonantes forzados.)

ar, er, ir, or, ur

- “Io no sé, Amor, en qué havem de parar...” (*las s*): Vicens Garcia, “A las travessuras de Júpiter”, en *La armonia del Parnàs*, Barcelona, 1700, p. 9;
- “Amar, sin las pensiones del amar...” (sin *ur*): Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, t. I, p. 56 (otro soneto en *ar, er, í, ó, p*, 59);
- “No inventas otro modo de matar...” (sin *ur*): V. Sánchez, *supra*, p. 398;
- “Si la muerte se nutre del vivir, / luego ella sin la vida ha de acabar...” (sin *ur*): Álvarez de Velasco, p. 132;
- “Cargado el grave peso de reinar, / sin par se ve en Alcides el poder...” (sin *ur*): anónima novohispana (1724), apud Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana*, México, 1982, p. 274;
- “Un rico ya no tiene qué rascar, / un caudillo no tiene qué regir...” (sin *ur*): Torres Villarroel, p. 60.
- “Humo y nada al soplo del ser: / mueren hombre, pájaro y flor...” (sin *ur*): Manuel González Prada, soneto encaesílabo “Vivir y morir”, *Antología poética*, ed. C. García Prada, México, 1940, p. 34.

ás, és, ís, ós, ús

- “Ten vergüenza, purpúrate, don Luis...” (sin *ás*): Quevedo (?), *supra*, p. 395;
- “Dispuesto a usar más sal en los menús...” (*las s*): G. Deniz, *supra*, p. 402.

at, et, it, ot, ut

- “Hermosa cara, no os vendáis barat-...” (*las s*): Lope (?), *supra*, p. 356.

ax, ex, ix, ox, ux

- “Camarón más sonante que no el Dux...” (sin *ix*): Lope, *supra*, p. 389;

- “Amor desconcertado, Amor relox...” (*las s*): Lope, *supra*, p. 390;
- “Coronado de hiedra, lauro y box...” (*las s*): Quevedo, *supra*, p. 391;
- “No me parió mi madre celimpux...” (*las s*): anónimo, *supra*, p. 391;
- “Señora, quite allá su dingandux...” (*las s*): anónimo, *supra*, p. 392;
- “¿Yo celos? ¿Yo color de almoradux?...” (*sin ix*): anónimo, *supra*, p. 393;
- “Brígida, no me arrojés de tu trox...” (*las s?*): Miguel de Barrios, *supra*, p. 393, nota 54;
- “Navegué anestesiado por la Styx...” (*las s*): G. Deniz, *supra*, p. 404;
- “¿Sientes, nixa, en tu coxis y en tu ptyx...?” (*las s*): A. Asiain (?), *supra*, p. 405;
- “El óleo abandonó por Liquitex...” (*las s*): S. Sarduy, *supra*, p. 406.

az, ez, iz, oz, uz

- “Amor, Amor, yo quedo desta vez / desengañado, y de tu guerra en paz...” (*las s*): Lope, *La historia de Tobias (Acad*, t. 3, p. 297);
- “Fenisa, más sabrosa que una nuez...” (*sin oz*): Lope, *supra*, p. 389;
- “Sin fuegos, sin paredes, sin tapiz...” (*las s*): Lope, *supra*, p. 363;
- “Como estabais tan terco y pertinaz...” (*las s?*): soneto “de la conversión de san Ignacio”: A. Rodríguez-Moñino, “El Cancionero manuscrito de 1615”, *NRFH*, 12 (1958), pp. 181 ss. (núm. 206; y cf. 207);
- “La santa vida hacen en Ormuz...” (*las s?*): “Los consonantes forzados que pusieron los teatinos [=jesuitas] en Talavera en la beatificación [1610] del padre Ignacio”, *Bibl. Nac. de Madrid*, manuscrito 3795, fol. 171v (este soneto y el anterior parecen hechos para un mismo certamen);
- “¿Qué aprovecha el jalbegue y el barniz...?” (*las s*): *supra*, p. 394;
- “Esta cantina revestida en faz, / esta vendimia en hábito soez...” (*sin oz*): Quevedo, núm. 592;
- “Ya conoces mi brío y altivez, / Olalla, la más bella fregatriz...” (*sin uz*): Quiñones de Benavente, entremés *La socarrona Olalla*;

- “Boca más sazónada que el arroz / y más recta que un juez; blanca nariz...” (*las s*): Calderón, *Sonetos*, ed. R. Osuna, 1974, p. 133;
- “Humilla, poetilla, la cerviz...” (sin *az*): anónimo, *supra*, p. 396;
- “Un quirurgo embrión, poeta atroz, / que muele más que mano de almirez...” (*las s*): Tafalla, *Ramillete*, p. 156.
- “Dulce Jesús, que por hacer, sagaz, / verdad el sueño de aquel ciego dios...” (sin *ez*): Álvarez de Velasco, p. 147;⁷⁰
- “Senhora Mariana, em que vos pes, / haveis de me pagar por esta cruz...” (sin *oz*): Matos, p. 657;
- “Confessa sor Madama de Jesus / que tal ficou de um tal Xesmeninês...” (sin *oz*): Matos, p. 662;
- “Esté presa uma dama no Xadrez, / um novo serafim de Satanás...” (sin *oz*): Matos, p. 802;
- “Quem deixa o seu amigo por arroz / não é homem, nem é de o ser capaz...” (sin *uz*): Matos, p. 1113;
- “Pasa por muy celoso a falsa luz / el que es más alcahuete que un tapiz...” (sin *oz*): Torres Villarroel, p. 60;
- “El Demonio, feísimo avestruz...” (*las s*): Porcel, *supra*, p. 372;
- “No hay nada permanente ni veraz...” (*las s*): Sarduy, *supra*, p. 401;
- “Tu cabello, a contraluz...” (*las s*): Ulalume González de León, *supra*, p. 403;
- “El oro de *El Conde Orgaz*...” (*las s*): Sarduy, *supra*, p. 403;
- “Yo quisiera ser un pez...” (*las s*): García Terrés, *supra*, p. 404;
- “Agua de pena los Pas-...” (*las s*): G. Fárber, *supra*, p. 404;
- “Si, sacerdotisa, nos...” (*las s*): Raúl Renán, *supra*, p. 404;
- “Ciudad enemistada con tu alfoz: / nací al arrimo de tu amor falaz...” (*las s*): Jon Juaristi, *apud* Jesús Munárriz, *Un siglo de sonetos en español*, Madrid, 2000, p. 391.

⁷⁰ Los versos de Álvarez de Velasco (y de los hispanoamericanos que vienen después: Sarduy, García Terrés, etc.), como también los de Gregório de Matos, terminan indiferentemente en *-z* y en *-s*.

IV

También son “pies forzados” los que se emplean en las respuestas “por los mismos consonantes”. Es práctica antiquísima. “Poseemos dos descripciones [medievales] del invierno con idénticas rimas finales, lo cual quiere decir que estas rimas habían sido impuestas y que las dos versiones son ejercicios escolares”.⁷¹ De la poesía latino-medieval pasó esa práctica a las *tenzons* provenzales, las *tenzoni* italianas, las *preguntas y respuestas* de los cancioneros españoles del siglo xv, y, ya en el siglo xiiii, a los sonetos. No se sabe quién fue su inventor. Suele decirse que Pier della Vigna; Antonio Prieto, que se inclina más bien por Giacomo Lentini, calcula que el primer soneto se escribió hacia 1235 y que inmediatamente después comenzaron a hacer los suyos Pier della Vigna y Jacopo Mostacci.

Pues bien, los tres... crean una *tenzone d'amore*, un debate o diálogo en torno al amor, expresándose en sonetos sujetos a las mismas normas. Inicia Mostacci el diálogo (“Sollicitando un poco meo *savere*...”), reduciendo el amor al placer; le sigue Pier della Vigna (“Però ch'amore non si po *vedere*...”), exponiendo una razón de sustancia y, finalmente, [Lentini] discurre sobre el amor como experiencia sensible alcanzable por la vista. Es decir, aquí el soneto, en su nacimiento, no es el “género” métrico de la introspección, propio del monólogo o meditación, sino que juega como vehículo del diálogo, del debate.⁷²

En la primera mitad del siglo xiv abundan los sonetos con sus respuestas *per le rime*. Por ejemplo, cuando el sienés Folgore da San Gemignano (muerto antes de 1332) escribió una *corona* de los doce meses

⁷¹ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, p. 230.

⁷² A. Prieto, *La poesía española del siglo xvi*, t. 1, Madrid, 1984, pp. 44-45. (Yo no creo que la “introspección” y la “meditación” estén excluidas en esta clase de sonetos.)

del año (“Sonetti dei mesi”), un contemporáneo suyo, el aretino Cenne dalla Chitarra, contestó con una docena de sonetos paródicos: así en el de enero, donde Folgore pinta un cuadro apacible y hogareño (“corte con fochi di salette *accese...*”), Cenne no ve sino incomodidades (“corti con fumo al modo *montanese...*”).⁷³ No mucho después, Giovanni de’ Dondi se dirige a Petrarca comunicándole sus cuitas amorosas (“Io non so ben s’io vedo o quel che *veggio...*”), y Petrarca responde (*Canzoniere*, CCXLIV) hablando de las suyas (“Il mal mi preme, e mi spaventa il *peggio...*”).⁷⁴ Los poetas renacentistas y manieristas mantuvieron la costumbre. Por ejemplo, el soneto de Torquato Tasso, “Questi, ch’a i cori altrui cantando *spira / fiamme d’amore e de pietade ardenti...*”, compuesto “contro un rivale eccellente poeta ma instabile amante”, tuvo dos respuestas del “rivale”, Giambattista Guarini, la primera de las cuales comienza: “Dunque latrano i cigni? Al ciel *s’aspira / dunque con venenosi invidi accenti...?*”.

En todos estos ejemplos hay correspondencia de rima a rima (*sa-vere / vedere, veggio / peggio*, etc.). Pero también puede haber correspondencia de palabra a palabra. Por ejemplo, Tasso contesta un soneto de Giustiniano Masdoni, “Or che non puote amor, Tasso, *s’accende / avvampa e strugge ove l’insegne spiega?...?*”, diciéndole: “Amor col raggio di beltà *s’accende / che si sparge in colori e ’n voce spiega...*”.⁷⁵ Las dos mo-

⁷³ He hallado este ejemplo en Adrienne L. Martín, *Cervantes and the burlesque sonnet*, Univ. of California, 1991, pp. 16-17.

⁷⁴ Otras respuestas de Petrarca no están en el *Canzoniere*, sino en las *Rime disperse*: “Se Febo al primo amor non è bugiardo...” (a Pietro Dietisalvi), “Ingegno usato a le question profonde...” (a Antonio da Ferrara o Giacomo da Imola), “Antonio, cosa ha fatto la tua terra...” (a Antonio da Ferrara, que contestó con otro soneto, siempre *per le rime*); “Conte Ricciardo, quanto più ripenso...”; hay otros que son respuesta a personajes no identificados. El único en que Petrarca toma la iniciativa parece ser muy juvenil; comienza “Si como il padre del folle *Fetonse...*”; está dirigido a Sennuccio del Bene, el cual responde: “La bella Aurora nel mio *orizzonte...*”.

⁷⁵ De esta segunda modalidad es también “Ardite sì, ma pur felici *carte...*” (respuesta a Giovanni Antonio Vandali, “O sempre glorioso, e quando in *carte...*”). De la primera modalidad son “Scrisi di vera impresa e d’eroi *veri...*” (respuesta a

dalidades suponen ingenio: en la primera se evitan las palabras finales idénticas, mientras que en la segunda se adoptan de propósito para fabricar con ellas un edificio poético completamente distinto.

Las dos modalidades existen en la poesía española, pero es más frecuente una modalidad intermedia, que consiste en repetir sólo *algunas* de las palabras-rima de la composición a que se da respuesta, y a veces no en su lugar original. Buen ejemplo de ello es una respuesta anónima al famosísimo soneto de Boscán que dice que la ausencia aviva el amor:

Quien dice que la ausencia causa olvido
 merece ser de todos olvidado:
 el verdadero y firme enamorado
 está, cuando está ausente, más perdido;
 aviva la memoria su sentido;
 la soledad levanta su cuidado;
 hallarse de su bien tan apartado
 hace su desear más encendido;
 no sanan las heridas por él dadas
 aunque cese el mirar que las causó,
 si quedan en el alma confirmadas;
 que si uno está con muchas cuchilladas,
 por que huya de quien le acuchilló
 no por eso serán mejor curadas.

En cambio, según el anónimo contradictor, la ausencia es el gran remedio para el mal de amores:

Raffaello Gualterotti: "Tu, che s'è leggiadri, alti *pensieri*..."), "Io sparsi ed altri mieti: io pur *inondo*..." (a Angelo Grillo, "Quegli aurei semi ond' il terren *fecondo*...") y "Io già piansi e cantai le fiamme *aräenti*..." (a Filippo Massini, "Stringemi al suon de' tuoi chiari *lamenti*...").

Quien niega que la ausencia causa olvido
 presume de muy fiel enamorado:
 al fin, un corazón que está apartado
 olvida, y no es de nuevo combatido;
 emplea en otras cosas el sentido;
 afloja la memoria su cuidado;
 si mucho de quien ama está [alejado],
 apágase el querer muy encendido;
 bórranse las heridas comenzadas,
 cuando cesa el mirar que las causó,
 con otras de presente señaladas.
 El tiempo sana recias cuchilladas,
 y si se afrenta aquel que acuchilló,
 también las echicerías [?] son curadas.⁷⁶

Lo mismo sucede en la parodia que el duque de Sessa hizo del soneto I de Garcilaso (sólo conserva cuatro de las palabras-rima):

⁷⁶ *Cancionero de poesías varias (manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid)*, ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 11. En el v. 7 pongo *alejado* en vez de *apartado* (palabra que está ya en el v. 3. En el mismo *Cancionero*, núm. 10, hay otra respuesta, también anónima; el primer cuarteto (“¿Quién duda que en el fuego de Cupido...?”) repite la idea de Boscán, pero el tono cambia en el segundo: “Mas ¿qué digo? ¿Y no miro que el olvido / da causa de alegrarse en sumo grado...?”; y el soneto termina: “...mirará bien por sí el que se defiende, / y si no quiere ser enamorado, / aguallo ha con el agua de la ausencia”. En las rimas de los tercetos hay cambio total, seguramente para evitar los dos versos agudos de Boscán. — En otro *Cancionero de poesías varias (manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid)*, ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador, Cleveland, 1989, p. 73, está la respuesta, “por los mismos consonantes”, que da una dama a la epístola de Boscán “El que sin ti vivir ya no querría...”; pero el copista, que seguramente la encontró demasiado larga, no reprodujo sino dos fragmentos (la epístola tiene 128 tercetos, y la respuesta sólo 12).

Cuando reparo y miro lo que he andado
 y veo los pasos por donde he venido,
 yo hallo por mi cuenta que he perdido
 el tiempo, la salud y lo gastado;
 y si codicio verme retirado
 y vivir en mi casa recogido,
 no puedo, porque tengo ya vendido
 cuanto mi padre y madre me han dejado.

Yo me perdí por aprender el arte
 de cortesano; y he ganado en ello,
 pues he salido con desengañarme;
 que pues mi voluntad pudo dañarme,
 privados, que son menos de mi parte,
 pudiendo, ¿qué harán sino hacello?

(El soneto de Garcilaso es el grito de un amador empecinado, y la parodia es la reflexión de un despilfarrador arrepentido.)⁷⁷

Quien logra conservar casi todas las palabras-rima del original es Hernando de Acuña en su contrahechura de la canción V de Garcilaso, enderezada "A un buen caballero y mal poeta":

De vuestra torpe lira
 ofende tanto el son, que en un momento
 mueve al discreto a ira
 y a descontentamiento,
 y vos solo, señor, quedáis contento.

⁷⁷ Soneto recogido por Luis Zapata, *Miscelánea*, ed. Pascual de Gayangos, Madrid, 1859, pp. 130-131. Explica Zapata que el duque, hombre bueno, sabio y liberal, "en la cosa de la hacienda fue infelicitísimo, pues vendió y empeñó infinito". — R. Foulché-Delbosc, "237 sonnets", *Revue Hispanique*, 18 (1908), p. 554, publica otra parodia, cuyas rimas se apartan de las originales: "Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los cuernos que en mi frente veo...".

Yo, en ásperas montañas
no dudo que tal canto endureciese
las fieras alimañas,
o a risa las moviese
si natura el reír les concediese...

La contrahechura abarca las 22 estrofas del original.⁷⁸ Otra contrahechura, por Diego de Fuentes, es "Sátira burlando a un su amigo gran poeta"; comienza "Si de tan baja lira / tanto se extiende el son que en un momento...", y sólo abarca las 16 primeras estrofas del original.⁷⁹

Hacia mediados del siglo XVI ya es práctica común en España el intercambio de sonetos "por los mismos consonantes".⁸⁰ A uno de Jorge de Montemayor, "Señor Burgueño, un claro entendimiento...", contesta Burgueño con otro: "Si algún tiempo sirvió el contentamiento...". Martín Cortés le cuenta sus penalidades amorosas a Hernando de Acuña: "De mil cosas cansado abro los ojos...", y Acuña le responde: "Pareciéndome flores los abrojos...".⁸¹ En otro soneto amonestado Acuña a Martín Cortés:

Si a decirte verdad soy obligado,
don Martín (pues sé bien la de tu pecho,

⁷⁸ Hernando de Acuña, *Varias poesías*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, 1954, pp. 255-259. Fue famosa esta parodia. En el *Cancionero de Poesías varias (manuscrito 617 de la Bibl. Real de Madrid)*, ed. J. J. Labrador *et al.*, Madrid, 1986, núm. 416) lleva este epígrafe: "Don Fernando de Acuña a don Luis de la Cerda, porque decía mal de su poesía"; pero en dos manuscritos posteriores se afirma que el satirizado es don Luis Zapata, autor del *Carlo famoso*, largo y detestable poema épico.

⁷⁹ Diego de Fuentes, *Obras*, Zaragoza, 1563, fols. lxxvii-lxix. Se puede añadir la contrahechura de Sebastián de Córdoba en su *Boscán y Garcilaso "a lo divino"* (1575), "Pues de mi baja lira...", y también el poema de Eugenio de Salazar, "Si de mi sorda lira...", que está en la sección religiosa de su *Silva de poesía* (Gallardo, *Ensayo*, t. 4, col. 350).

⁸⁰ Juan Caramuel de Lobkowitz explica la práctica de estos intercambios en su *Rhythmica*, pp. 64-66, y la ilustra con ejemplos italianos y españoles.

⁸¹ Montemayor, *Cancionero*, Zaragoza, 1562 (*Poesía completa*, ed. J. B. Ayalles-Arce, Madrid, 1996, p. 553); Acuña, *Varias poesías*, ed. cit., pp. 261-262.

y estás de mi amistad tan satisfecho
 cuanto yo de la tuya confiado),
 te amonesto que dejes el errado
 camino por do vas, que a poco trecho,
 si le sigues, verás el mortal lecho
 que para el sueño eterno está guardado.

No apacientes tu ható en la ribera
 del pequeño Seбето, aunque te sea
 agradable su agua y campo llano,
 mas huye de la ninfa Galatea,
 que, aunque es hermosa, es cruda, ingrata y fiera:
 no es Silvia, no, con su pastor Silvano.

Y el amonestado responde:

Labinio, al comenzar de mi cuidado
 vi que a mi perdición iba derecho,
 pero juzgué tal daño por provecho,
 y así lo hubieras tú también juzgado,
 por do el amonestarme es excusado;
 que aunque me pone ausencia en gran estrecho,
 lo que piensas que sufro a mi despecho,
 contento lo padezco de mi grado:
 que si Amor deste mal quiere que muera,
 no me podrá quitar que esto no sea
 remedio de mis males, y el más sano,
 porque tras haber visto a Galatea,
 ¿qué bien podrá igualarse al que perdiera
 en no padecer muerte de su mano?⁸²

⁸² *Ibid.*, pp. 261 y 263. Otro personaje, Alonso de Acuña (que, a juzgar por la fórmula de tratamiento, no era pariente), le confía sus cuitas al poeta (que, por lo visto, era un “médico de almas”): “¿Le mí agora huyendo, voy buscando...”, y acaba: “...tomado he por remedio, si lo fuere, / dirigiros, señor, este soneto”. Respuesta: “Bien

Gutierre de Cetina, contemporáneo de Acuña, tuvo la ocurrencia de rehacer un soneto de Garcilaso, "Ilustre honor del nombre de Cardona", lo cual mereció este comentario de Fernando de Herrera en sus *Anotaciones*:

Este soneto contrahizo, según se dice, Cetina: no sé si tan bien que mereciese alabanza por ello; quien lo leyere con atención verá claramente el efeto que consiguió; porque yo no tengo por ingenioso obligarse a cosas semejantes, que tienen más dificultad que arte, y, después de trabajadas, no alcanzan en alguna parte a la imagen que escogieron por ejemplo.

Herrera tiene razón: Cetina, que por lucir "ingenio" se obligó a rehacer el soneto de Garcilaso usando las mismas rimas, no le añadió ningún valor; se limitó a reiterar la alabanza de doña María de Cardona.

Por otra parte, Cetina compuso un soneto que tuvo mucha fortuna. Es traducción de uno italiano ("Vorrei saper da voi come egli è fatta / quella rete d'Amor che tanti ha presi...")⁸³ y dice así:

Querría saber, amantes, cómo es hecha
esta amorosa red que a tantos prende;
cómo su fuerza en todo el mundo extiende,
o cómo el tiempo ya no la desecha;
si Amor es ciego, ¿cómo se aprovecha
a hacer las saetas con que ofende?
Si no las hace Amor, ¿quién se las vende?
¿Con cuál tesoro compra tanta flecha?
Si tiene, como escriben los poetas,
en una mano el arco, en otra el fuego,
¿las saetas, la red, con qué las tira?

os puedo decir, considerando..."; la desesperación "no se sufre, señor, en el que fuere / (cual sabemos que sois) fuerte y discreto" (*ibid.*, pp. 254-255).

⁸³ Eugenio Mele, "Un sonetto italiano tradotto in spagnuolo", *Bulletin Hispanique*, 16 (1914), pp. 452-453.

Las armas del Amor, tirano ciego,
 un volver de ojos es que alegre os mira:
 no el arco, ni la red, fuego y saetas.

En este soneto, lo mismo que en el original italiano, el último terceto ya no es pregunta, sino respuesta que anula todo lo que precede. Seguramente por eso rehizo Acuña el soneto, dejándolo todo en preguntas:

Dígame quien lo sabe: ¿Cómo es hecha
 la red de Amor, que tanta gente prende?
 ¿Y cómo, habiendo tanto que la tiende,
 no está del tiempo ya rota o deshecha?
 ¿Y cómo es hecho el arco que Amor flecha,
 pues hierro ni valor se le defiende?
 ¿Y cómo o dónde halla, o quién le vende
 de plomo, plata y oro tanta flecha?
 Y si dicen que es niño, ¿cómo viene
 a vencer los gigantes? Y si es ciego,
 ¿cómo toma al tirar cierta la mira?
 Y si, como se escribe, siempre tiene
 en una mano el arco, en otra el fuego,
 ¿cómo tiende la red y cómo tira?

Este soneto no es sólo poéticamente más satisfactorio que el de Cetina, sino que, hecho todo de preguntas, deja preparado el terreno para las respuestas.⁸⁴ Y Acuña mismo hizo tres. La primera es:

De amor se hace, y por él mesmo es hecha
 la red de Amor que tanta gente prende,
 y, como la refuerza el que la tiende,
 no está ni puede estar rota o deshecha.

⁸⁴ Acuña, *Varias poesías*, ed. cit., p. 201. Como puede verse, Acuña tuvo que cambiar en los tercetos las palabras *poetas* y *saetas* por *viene* y *tiene*.

Hermosura es el arco que Amor flecha,
del cual ninguna fuerza se defiende,
y el gusto humano es quien le da y le vende
de diversos metales tanta flecha.

Nace niño, y por horas crece y viene
a ser más que gigante; y, siendo ciego,
vuélvese un Argos al tomar la mira;

y es monstruo tan extraño que, aunque tiene
en una mano el arco, en otra el fuego,
con mil tiende la red y con mil tira.

Las otras dos respuestas (“La red de amor, pues por Amor es hecha...” y “La red de Amor es invisible, y hecha...”) son simples variantes de la primera, sin mucha diferencia en la formulación. Pero hay una cuarta respuesta, atribuida a Pedro de Espinosa, poeta de muy buena mano:

La red que tiende Amor de amor es hecha,
y él es la misma red que a todos prende,
y nunca Amor la coge ni la tiende
para que pueda estar rota o deshecha.

No tiene el dios de amor arco ni flecha,
ni tiene flechas, ni otro se las vende,
mas, porque de él ninguno se defiende,
dicen que hiere Amor con arco y flecha.

No fue ni es niño Amor, ni va ni viene,
ni sale vencedor, ni ve ni es ciego,
ni toma en el mirar cierta la mira:

todo esto el amador en sí lo tiene
y, siendo su afición red, arco y fuego,
dice que amor le prende, abrasa y tira.⁸⁵

⁸⁵ *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, ed. R. A. DiFranco *et al.*, Madrid, 1989, núm. 397. Francisco López Estrada, el editor más reciente de las obras de Espinosa, Madrid, 1975, no dice nada de este soneto, seguramente porque en 1975 aún

En 1574 se publicaron en Salamanca las *Obras* de Garcilaso con anotaciones de Francisco Sánchez de la Brozas, "el Brocense". Las anotaciones, dedicadas a señalar las fuentes latinas e italianas de muchos pasajes (Virgilio, Horacio, etc.; Sannazaro, Fracastoro, etc.), provocaron este irónico comentario:

Descubierto se ha un hurto de gran fama
del ladrón Garcilaso, que han cogido
con tres doseles de la reina Dido
y con seis almohadas de la cama,
el telar de Penélope, y la trama
de las Parcas, y el arco de Cupido,
tres barriles del agua del Olvido
y un prendedero de oro de su dama;
probósele que había salteado
siete años en Arcadia, y dado un tiento
en tiendas de poetas florentines...
(Es lástima de ver al desdichado,
con los pies en cadena de comento,
renegar de retóricos malsines.)

"Donoso soneto" lo llama Menéndez Pelayo, y sin duda lo es.⁸⁶ Pero al Brocense, naturalmente, no le hizo ninguna gracia. En el prólogo "Al lector" de una reedición dice que sobre su labor "se levantaron diversas

no se había editado el *Cartapacio*. Aquí, por cierto se copia primero (núm. 396) el soneto-pregunta de Acuña, con variantes; el verso 1 es "Dígame quien lo sabe *de qué* es hecha..." (y no "*cómo* es hecha"). Este soneto tuvo fama duradera. En pleno siglo XVIII una señora se lo leyó a Eugenio Gerardo Lobo ("Dígame quien lo sabe *de qué* es hecha...") y le pidió que lo contestara; pero Lobo no hizo su respuesta (*Bibl. de Aut. Españoles*, t. 61, p. 23) por los mismos consonantes.

⁸⁶ M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, 1950, t. 6, p. 65. La traviesa Altisidora se acordaba de los "tres doseles" hurtados a la reina Dido, cuando, nueva Dido, le reclamaba a Don Quijote, nuevo Eneas fugitivo, las ligas y los "tres tocadores" que le hurtó (*Quijote*, II, 57).

y contrarias opiniones”, una de ellas merecedora de respuesta, que es “decir que con estas anotaciones más afrenta se hace al Poeta que honra, pues por ellas se manifiestan y descubren los hurtos que antes estaban encubiertos. Opinión por cierto indigna de respuesta si hablásemos con los muy doctos, mas por satisfacer a los que tanto no lo son, digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos”.⁸⁷ Y además le respondió al criticón “por los mismos consonantes, [aunque] con menos gracia”, como dice también Menéndez Pelayo:

Descúbrense poetas cuya fama
podrá tocar las ondas del olvido
que, por henchir el verso mal medido,
lo embuten de almohadas de la cama,
y buscan consonantes de la trama
de Parcas, tela y arco de Cupido,
sin sentir en sus versos más sentido
que siente el prendedero de su dama.
Quieren dar su juicio (¡mal pecado!)
qué tal de Garcilaso es el comentario,
ladrando a bulto [como] los mastines.
Es lástima ver tan mal ganado,
de largos dientes, corto entendimiento,
más falsos que los Covos de rocines.

El impresor Luis Sánchez, que sacó a luz en 1600 una nueva edición del Garcilaso anotado por el Brocense, dice que éste, al recibir una copia del soneto “Descubierto se ha un hurto de gran fama...”, inmediatamente, “en las espaldas del mismo papel”, escribió su respuesta:

⁸⁷ En seguida menciona el Brocense la reciente edición del Virgilio anotado por Fulvio Orsini, que es “un gran volumen de los hurtos de Virgilio, y digo *hurtos*, no porque merezcan este nombre, sino porque en este caso es más honra que vituperio”.

e imprime los dos sonetos con este comentario: "Pónese el nombre del autor contrario, con algunas propiedades del mismo", lo cual explica el *corCovos* del verso final, donde está "el nombre" de quien perpetró el insultante soneto, Jerónimo de los Cobos.⁸⁸

Además de la respuesta del Brocense hay otra, también por los mismos consonantes, que Jerónimo de Lomas Cantoral escribió e incluyó en sus *Obras*, de 1578 (o sea que se imprimió mucho antes que la del Brocense). Lomas pone primero el soneto insultante, "de autor *no sabido*",⁸⁹ y en seguida su "Respuesta":

Aquel cuya virtud tu lengua infama
 (si oscurecer su luz algo has podido,
 monstruo crüel, de madre vil nacido,
 y del ajeno bien que se derrama),
 ni hurtó jamás, ni es cierto lo que trama
 tu condición perversa, ni él ha sido
 preso, ni el bajo nombre ha merecido
 que tu voz mentirosa le da y llama;
 antes como a divino ya, y dejado
 de ti por hombre tal, con nuevo intento
 pudieras pretender diversos fines,
 sino que sólo hieren al que ha dado
 el mundo justo lauro y digno asiento,
 ¡oh fiera bestia!, tus palabras ruines.

⁸⁸ Esta explicación de *corCovos* es de Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, t. 1, 1891, núm. 692. Jerónimo de los Cobos era amigo de Fernando de Herrera (que publicó una canción suya en las *Anotaciones* a Garcilaso). De ahí que Menéndez Pelayo comente: "Este soneto fue el primer chispazo de la guerra civil que estalló luego entre sevillanos y salmantinos", lo cual es exagerado. No hubo "guerra" sino conflicto, y no entre sevillanos y salmantinos, sino entre Herrera y el Brocense, y ello fue no a causa del soneto, sino a causa de celos profesionales (muy comprensibles, puesto que los dos anotaron a Garcilaso).

⁸⁹ La copia que le llegó a las manos decía en el verso 4: "y con *cuatro* almohadas de su cama".

Es un soneto bastante enrevesado, pero ingenuo. Lo único que dice es esto: 'A Garcilaso, poeta divino, todo el mundo lo venera, excepto tú, infame, que le das el bajo nombre de *ladrón*'. Se le escapa a Lomas la *pointe* del soneto original, o sea el último terceto, donde se deplora que un *retórico* (un 'profesorcillo' de Salamanca) haya dejado preso al *poeta* en la cadena de sus anotaciones. El "autor no sabido" (o sea Jerónimo de los Cobos) era tan admirador de Garcilaso como Lomas Cantoral.⁹⁰

Baltasar del Alcázar, astro del anti-petrarquismo, hace que un Eneas de rompe y rasga le mande un recado a Dido por conducto de su hermana:

Ana, decilde a vuestra hermana Dido
 que me acoja esta noche en su posada,
 porque soy de la sangre colorada
 de Porras y Negretes descendido;
 que le quiero contar cómo he venido
 huyendo aquí por cierta cuchillada;
 que concierte el negocio de callada,
 por honra de Siqueo su marido;
 y que sólo al estruendo de mi nombre
 ningún Virgilio habrá que dello escriba,
 y que le mando un manto, aunque me empeñe;
 demás, que doy la fe de gentilhombre
 de no pasar a Italia en cuanto viva,
 ni de dalle ocasión que se despeñe.

⁹⁰ Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, t. 2, Madrid, 1987, pp. 630-631, supone que Herrera "animó" a Cobos a atacar al Brocense, y que entonces Lomas Cantoral, amigo de Herrera, se distanció de él y compuso su soneto, "defensa del Garcilaso comentado por el Brocense" y "ataque a Herrera". Yo no lo veo así. El soneto de Lomas no tiene relación con el del Brocense. Lo que vale la pena comentar es otra cosa: en 1580, cuando Herrera publicó sus *Anotaciones*, que abundan más que las del Brocense en señalamientos de "hurtos" de Garcilaso, el soneto de Cobos contra los "retóricos malsines" se le hubiera podido aplicar perfectamente.

Y en seguida hace que Dido le responda no sólo por los mismos consonantes, sino por las mismas palabras-rima:

Ana, di a ese galán que dice Dido
 que a quien ha de alojar en su posada
 de la sangre ha de ser, no colorada,
 sino amarilla o blanca descendido,
 y que a mí qué me importa haber venido
 porque en su tierra dio una cuchillada;
 que me entriegue la bolsa de callada
 si quiere ser Siqueo mi marido;
 y que no he menester saber su nombre,
 ni sonetos dulcísimos me escriba,
 como traiga dineros, o qué empeñe;
 mas que si viene puro gentilhomme,
 podrá pasarse a Italia, adonde viva
 sin pena ni temor que me despeñe.⁹¹

De la misma época son estos dos sonetos:

¡Bendito seas, Amor, perpetuamente:
 tu nombre, tu saeta, venda y fuego!
 Tu nombre, porque vivo en tal sosiego,
 amado y conocido de la gente;
 tu flecha, que me hizo así obediente
 de aquella por quien todo el mundo niego;
 tu venda, con que me heciste ciego
 por que mirase más perfectamente;

⁹¹ Alcázar, *Poesías*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, 1910, p. 144. (En el v. 4, "sangre amarilla o blanca" significa 'oro o plata'.) En la p. 194 hay otros dos sonetos, sin epígrafe, también por las mismas palabras-rima. El primero, "Joven glorioso, digno de la fama...", está dirigido a algún joven aristócrata, y el segundo es la respuesta, "Cisne, gloria del Betis, que en la fama...", gran elogio de Alcázar.

y el fuego sea bendito, cuya llama
no toca al cuerpo, que es sutil y pura,
y el alma sola de su gloria siente.

Y así el dichoso espíritu que ama
dirá, tu rostro viendo y tu figura:
“¡Bendito seas, Amor, perpetuamente!”

*

¡Maldito seas, Amor, perpetuamente:
tu nombre, tu saeta, venda y fuego!
Tu nombre, que con tal desasosiego
me fuerza a andar perdido entre la gente;

tu flecha, que me hizo así obediente
de aquella falsa de quien yo reniego;
tu venda, con que me heciste ciego
y así juzgué por ángel la serpiente;
y el fuego sea maldito, cuya llama
no toca al cuerpo, que es muy gran locura,
y el necio solo su crueldad consiente.

Y así el cuitado espíritu que ama
dirá, tu rostro viendo y tu figura:
“¡Maldito seas, Amor, perpetuamente!”

Este dístico sonetil se atribuye a Francisco de Figueroa en el único manuscrito que nos lo ha transmitido, atribución más que dudosa. Lo que sí es suyo es un soneto, “Sabio pastor, que con dichoso llanto...”, respuesta por los mismos consonantes a otro de fray Diego de Huete, “Tirsi gentil, un tiempo al grave llanto...”: Huete le hace saber a Figueroa que ha emprendido el camino de la virtud, y Figueroa le contesta: ‘¡Quién fuera tú!’.⁹²

⁹² El “Bendito seas” y el “Maldito seas” están en el *Cartapacio de Morán de la Estrella*, núms. 441 y 442 (“Otro soneto del mismo Figueroa” y “Otro del mismo, al contrario”). Christopher Maurer los rechaza en su *Obra y vida de Francisco de*

En esta época “manierista” (segunda mitad del siglo XVI) son muy frecuentes los intercambios de noticias, confidencias, alabanzas, en sonetos hechos por los mismos consonantes. Vaya como ejemplo un soneto del murciano Alonso García y la respuesta de Ramírez Pagán, murciano también, pero muy trotamundos:

Señor maestro: Ingrata patria ha sido
para vos Murcia, siendo a todos buena;
a todos natural, y a vos ajena;
a todos casa, y a vos pobre nido.

Por donde habéis andado os han tenido
por hombre docto, agudo y de gran vena,
y aquí vuestro planeta siempre ordena
que no seáis aceptado do nacido.

En Murcia medra el pobre cuando viene;
aquí hallan descanso forasteros;
vos luego os afligís en sólo vella.

No sé cuál de los dos la culpa tiene,
Murcia de vos, señor, no mereceros,
o vos de no querer estar en ella.

*

El ánimo remiso y desproveído,
antes de prevenir la injusta pena,
doblado siente el mal, doblada pena,
como al contrario en hombre apercebido.

Mas yo, que estaba medio combatido
de lo que Murcia (o mi planeta) ordena,
hallo que todo suelo es patria buena,
y en toda parte es el varón cabido:

que el que con su enemigo se mantiene
 y en la lucha se vio en los puros cueros,
 si por ganar la guerra muere en ella,
 honrado fin alcanza, y no conviene,
 señor Alonso, en esto más doleros,
 que riesgos son de mi fatal estrella.⁹³

En la obra de todos los “manieristas” —Aldana, Herrera, Lomas Cantoral, Mosquera de Figueroa— se hallan sonetos de la misma especie, unos dirigidos y contestados por ellos, y otros hechos por ellos y contestados por otro, siempre por los mismos consonantes.⁹⁴ El único ajeno a estos ritos sociales es el solitario Francisco de la Torre.

⁹³ Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía*, ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, t. 2, pp. 77-78. En 1562, cuando se imprimió la *Floresta* (en Valencia), había corrido en copias manuscritas un soneto famoso: “Dardanio con el cuento de un cayado / el nombre y la figura deshacía / de aquella ninfa...” (por ejemplo en el *Cancionero de Juan de Escobedo*, ed. Marcial Rubio Áquez, Pisa, 2004, p. 103); Ramírez Pagán lo incluye en su *Floresta*, y dice: “Este soneto ha tenido muchos padrastrós que no le han tratado bien, y agora su propio padre lo restituye en su primera librea” (ed. cit., p. 62). En la *Floresta* (pp. 111-112, siempre del tomo 2) hay un soneto de Marfira a Dardanio: “Dardanio, aquellos versos del cayado...”, y la respuesta: “Merece un sentimiento enamorado...”. Hay también otro soneto de Marfira: “Dardanio mío, dulce y amoroso...” (p. 72), pero sin la respuesta de Dardanio; ésta se encuentra, junto con el soneto compañero, en el *Cartapacio de Morán de la Estrella* (núm. 81): “Nunca río se vio muy caudaloso...”, y los dos están mal atribuidos a Gregorio Silvestre: cf. Martín Luis Guzmán, “Algunas poesías atribuidas a Gregorio Silvestre”, *Revue Hispanique*, 35 (1915), p. 441. Otros intercambios de sonetos pueden verse en la *Floresta*, t. 2, pp. 24-25 y 99-100.

⁹⁴ Aldana, *Poesías*, ed. E. L. Rivers, Madrid, 1957, pp. 14-17: dos intercambios, uno en español y otro en italiano. — Herrera, ed. C. Cuevas, Madrid, 1971, pp. 432 (con la 768), 590-591, 626-627, 670-671, 778-779 y 788-789: cinco intercambios. — Lomas Cantoral, *Obras*, ed. L. Rubio González, Valladolid, 1980, pp. 319-326 y 336-337: seis intercambios. — Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas*, ed. G. Díaz-Plaja, Madrid, 1955, pp. 158-161: dos intercambios. — Poco después, Pedro Liñán de Rianza, soneto “Señor Lope de Vega, a vos estima / por tesoro del alma mi nobleza...” (*Poesía*, ed. J. F. Randolph, Barcelona, 1982, p. 75), respuesta a uno de Lope, “Liñán, el pecho noble sólo estima...”, con las mismas palabras-rima.

Tan famosa como la parodia que hizo Acuña de la canción V de Garcilaso es la que discurrió cierto Carranza sobre la "Vida retirada" de fray Luis de León. Se llama "Vida acompañada". Comienza así:

¡Ay Dios, qué triste vida
 es donde no se bulle algún ruido
 que engañe la escondida
 senda por donde han ido
 cuantos necios y sabios han nacido!...

y termina así:

... En mi cama tendido,
 de tocador de holanda coronado,
 del plectro tengo olvido,
 y, cuando he recordado,
 no hay plectro como verme acompañado.⁹⁵

La literatura de los dominios americanos de España era la misma que la de la metrópoli. Naturalmente, también en el Nuevo Mundo había poetas que intercambiaban sonetos por los mismos consonantes. Francisco de Terrazas, contemporáneo de Herrera y patriarca de la poe-

⁹⁵ Esta parodia se encuentra en buen número de manuscritos, y con muchas variantes. Puede verse en varios libros impresos: López de Sedano, *Parnaso español*, t. 9, pp. 186-189; L. G. Alonso Getino, *Anales salmantinos*, t. 2, Salamanca, 1929, pp. 118-120; *Cancionero de 1628*, ed. J. M. Blecua, Madrid, 1945, p. 119; y *Cartapacio de Morán de la Estrella*, ed. cit., núm. 879. — En un manuscrito de la Hispanic Society de Nueva York (A. Rodríguez Moñino y M. Brey, *Catálogo...*, t. 1, p. 391) hay, además de la "Vida acompañada", otra parodia, intitulada "Vida solitaria", puesta en boca de alguien que se ha liberado de las torturas del amor: "Cuán descansada vida / la del que no pretende ser querido...". — En el siglo XVIII, José Iglesias de la Casa parodia varias poesías de los siglos de oro (*Bibl. de Aut. Españoles*, t. 61, pp. 185-214), una de ellas la "Profecía del Tajo" de fray Luis: "Folgaba un buen mendigo / con una bota hurtada en la ribera / del Tormes sin testigo...", etc.

sía de la Nueva España, recibió desde el Perú un soneto de cierto poeta apellidado Hurtado:

Honor y gloria del Castalio Coro,
mexicano Marón, que en voz divina
corriente das al agua cabalina
por arcos de cristal y caños de oro....

y Terrazas le respondió:

Imagen, templo, altar, incienso y coro,
los órganos de música divina,
las Nueve de la fuente Cabalina,
la Poma, el Ramo y Vellocino de Oro,
destas Indias y esotras el tesoro,
del nácar fino y [de la] perla fina,
del Gange especia y agua peregrina
del gran Pirú, Hurtado, por quien lloro...⁹⁶

Otro de los grandes "novohispanos" es el español Eugenio de Salazar. Antes de su larga estancia en México (a partir de 1580) había vivido en la Española (Santo Domingo), donde conoció a una monja, Leonor de Ovando, de la cual se hizo "muy devoto y servidor". En su *Silva de poesía* hay, entre otras poesías que intercambió con ella (fols. 205-208), un soneto que comienza:

⁹⁶ Manuscrito *Spanish 56* de la Universidad de Pennsylvania, fol. 12. El primer soneto (reperido en el fol. 69) no lleva nombre, pero no puede ser sino el Hurtado mencionado en la respuesta; y no cabe duda de que el "mexicano Marón" es Terrazas. El v. 5 del soneto de Terrazas alude a los dos grandes virreinos, el de México y el del Perú, y el "lloro" del v. 8 quiere decir, probablemente, que Hurtado había estado en México y aquí había trabado amistad con Terrazas. Quien dio noticia de este manuscrito fue Pedro Lasarte en la *Nueva Rev. de Fil. Hisp.*, 45 (1997), pp. 45 ss.

Señora, no sé si del gran Baptista
 seguís el estandarte y apellido,
 ni sé si la alta seña habéis seguido
 del Juan esclarecido Evangelista....

al cual contesta la monja:

No sigo el estandarte del Baptista,
 que del Amado tengo el apellido;
 llevóme tras su vuelo muy subido
 el Águila caudal Evangelista...⁹⁷

El lusitano-peruano Enrique Garcés incluye en los preliminares de su traducción de Petrarca (1591), entre otros sonetos, uno de fray Miguel de Montalvo, junto con la respuesta que él le da:

Henrice, gloria gentis Lusitanae,
 a cui le Muse così amato hanno,
 que puedes compararte al Mantüano,
 ille Latine loquens et tu Hispane:
 Per te abbiám le citare toscane
 en elegante verso castellano;
 leguntur namque iam sermone Hispano
 di Laura le bellezze sopraumane.
 Las almas que Pitágoras decía
 in corpora vicissim transmigrantes
 in qualche modo già ben crederemo,

⁹⁷ Gallardo, *Ensayo*, t. 4, col. 339. "Esto —explica Gallardo— alude a los reñidos partidos que entonces reinaban entre las monjas, de los dos San Juanes, las *Bautistas* y las *Evangelistas*". (Cf. M. Bataillon, *Erasmus y España*, México, 1966, p. 666.) Supongo que también el soneto "Heroico ingenio del sutil Tostado...", dirigido a Francisco Tostado de la Peña, es respuesta, por los mismos consonantes, al de Tostado, "Divino ingenio, ilustre y sublimado..."

viendo en ti de Petrarca la armonía,
acumen et leporem commorantes,
e tutto quel di bon che'n lui vedemo.

*

Nenhum mortal já canse nem s'engane
en procurar el Pindo tan lejano,
poiche'n voi, sacro Mont'albo soprano,
tripudiant Latiae et Tuscae et Musae Hispanae.

Nem digam que pé longo ou breve dane
al endecasilábico romano
mercè di vostri versi, ch'egli fanno
loquamur ut hic etiam Lusitane.

E pois lhes não falece melodia
y son en el decir tan elegantes,
Montàlbico poema il chiamaremo
et te sequemur hac eadem via,
y aun puede ser serán mejor sonantes
che son i Asclepiadei ch'or noi godemo.⁹⁸

Garcés se deshace en elogios de fray Miguel, pero lo apabulla en cuanto a ingenio, pues su respuesta, además de ir por los mismos consonantes, no es trilingüe sino cuadrilingüe (él añade el portugués, su lengua materna).⁹⁹

⁹⁸ Los textos que reproduzco proceden de Luis Monguió, *Sobre un escritor elogiado por Cervantes*, Berkeley y Los Angeles, 1960, p. 24. Hay otros tres intercambios de sonetos por los mismos consonantes en las pp. 17-18, 22-23 y 27-28, y uno más (pp. 44-45) en los preliminares de la traducción de los *Lusiadas* por Garcés, publicada en Madrid también en 1591. — En el soneto de Garcés, los versos 5-6 dicen que el endecasilabo italiano (el "asclepiadeo" del v. 14) puede ser esdrújulo (de pie largo) o agudo (de pie breve).

⁹⁹ Los sonetos plurilingües, frecuentes en la Italia de los siglos XIII y XIV (cf. Leandro Biadene, *Morfología del soneto...*, 1888, ed. facsimilar de Florencia, 1977, pp. 177-181), se cultivaron también en España. Timoneda tiene uno "en siete lenguajes" (latín, italiano, catalán, castellano, gallego, aragonés y occitano), que puede verse en

La perla de los sonetos cuadrilingües es el que Góngora hizo pocos años después: “Las tablas del bajel despedazadas...” (en español, latín, portugués e italiano, como el de Garcés). En un manuscrito se atribuye a Góngora un par de sonetos con las mismas palabras-rima “A una esperanza burlada”: “Dio Amor seguridad de la vitoria...” y “Cuando rendido pretendí victoria...”,¹⁰⁰ atribución seguramente errónea, mientras que es indudable la de “Embutiste, Lopillo, a Sabaot...”, respuesta, también con las mismas palabras-rima, al de Lope, “Siempre te canten, santo Sabaot...” (cf. *supra*, p. 322). Igualmente segura es la atribución a Góngora del soneto “¿Yo en justa injusta, expuesto a la sentencia / de un positivo padre azafranado?...”, donde acusa al jesuita Juan de Pineda de haber impedido que le premiaran el soneto que hizo para la justa poética de 1610 en la beatificación de san Ignacio de Loyola. Y este soneto, copiado en varios manuscritos, va seguido a veces de una réplica por los mismos consonantes, “En la justa muy justa la sentencia...” (o bien “En justa y con justicia la sentencia...”).¹⁰¹

Màrius Serra, *Verbalia*, Barcelona, 2000, p. 405; también un soneto de Juan de Luque “A la verdadera gloria de Dios” (*Divina poesia*, Lisboa, 1608, p. 479) está “en siete lenguas, española, toscana, latina, francesa, portuguesa, griega y arábica”.

¹⁰⁰ Antonio Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, 1994, pp. 276 y 282. Y cf. *ibid.*, p. 309, soneto “Que Lupercio, Liñán o que Padilla...”, que “parece replicar a alguna sátira como la de Espinel a las damas de Sevilla, y que a su vez provocó otra respuesta por los mismos consonantes” (“Que un idiota discante de Padilla...”). El mismo Carreira, *Gongoremas*, Barcelona, 1998, pp. 193-194, compara dos sonetos de Góngora, “Al sol peinaba Clori sus cabellos...” (de 1606) y “Peinaba al sol Belisa sus cabellos...” (de 1620), y dice: “Evidentemente, es un *tour de force* reelaborar el soneto desde el mismo tópico, para construir otro que diverge de él por completo”. (Pero los tercetos de estos sonetos no tienen los mismos consonantes.)

¹⁰¹ *Cancionero antequerano*, núms. 302 y 303; Alfay, *Poesías varias*, núms. 6 y 7. Según José Lara Garrido (nota al núm. 303 del *Conc. antiq.*), “los diferentes epígrafes de los manuscritos indican que la actuación del P. Pineda fue decisiva en el fallo del jurado”, y consta que muchos de los poetas concursantes quedaron “quejosos”; la respuesta, que seguramente no es de Pineda, se atribuye “en algún manuscrito” a cierto licenciado Poyo. Carreira, “Los sonetos de Góngora a través de sus variantes”, *El Crotalón*, 1 (1984), p. 1028, dice que hay otra versión de la réplica, también por los mis-

Lope hizo un díptico de sonetos, el primero de los cuales puede ponerse en boca de Belardo y el segundo en boca de Belisa. Sus versos, salvo el 11, tienen las mismas palabras-rima:

Hermosas plantas fértiles de rosas,
 doradas y extendidas clavellinas,
 que en verdes hojas de esmeraldas finas
 a nuestros ojos parecéis vistas;
 frondosos olmos, vides amorosas,
 de consumiros con el tiempo indinas:
 ¿Visteis del sol las luces más divinas
 mirarse en vuestras ramas victoriosas?
 ¿Amaneció jamás tan claro el día?
 ¿Resplandecieron más vuestros despojos
 con el rocío que del alba os toca?
 ¡Aquí debe de estar la prenda mía,
 porque ese resplandor es de sus ojos,
 y aquese aljófar, de su dulce boca!

*

Plantas sin fruto, fértiles de rosas,
 como adelfa, [beleño] y clavellinas,
 que, siendo falsas, como piedras finas
 a nuestros ojos parecéis vistas;
 olmos a quien enlazan amorosas
 vides de engaño, y de lealtad indinas:
 de hoy más las apariencias más divinas
 de fe fingida, viven vitoriosas.
 Pastor ingrato, pues que llegó el día
 de tu mal pensamiento, esos despojos
 otra engañada tuya vuelvan loca.

mos consonantes pero "menos ingeniosa", en el manuscrito 1148 del Palacio Real:
 "No tenga por injusta la sentencia..."

¡No soy tu prenda, ni eres prenda mía!
 Sólo me pesa que a tan bellos ojos
 les diese el cielo tan fingida boca.¹⁰²

En las *Rimas* de Bartolomé Leonardo de Argensola hay hasta una decena de sonetos-respuesta por los mismos consonantes, y con las mismas palabras-rima. Él es, para mí, el poeta de los siglos de oro que mejor entendió las posibilidades de lucimiento que daba esta ardua técnica. Pongo como ejemplo su respuesta al conde de Fuentes, señor del lugar de Fuentes, donde poseía unos viñedos. Copio primero el "Soneto del conde de Fuentes enviando un vino de Beuna, cogido en Fuentes, al canónigo":

¡Brindis, famosas Musas excelentes!
 Hágase la razón con el deseo,
 que, aunque no es de las bodas de Proteo,
 éstos son los cristales de mis Fuentes.
 Yo quisiera con cosas eminentes
 serviros hoy, pues que tan bien me empleo,
 mas tenéisme enojado, cuando veo
 que ingratas sois al monstruo de las gentes.
 Si agradecidas fuisteis a Belardo,
 pastor que en Manzanares se remoja,
 que ya, cual cisne, canta que fenece,
 ¿por qué no coronáis al gran Leonardo,
 al hijo de la augusta Zaragoza,
 con el laurel insigne que merece?

¹⁰² Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres* (1605), ed. F. Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, núms. 34 y 35. El primer soneto está también, con variantes, en *El ganso de oro*, comedia primeriza de Lope. En el segundo me he permitido poner *beleño* en vez de *veneno*, verso 2.

El conde está “enojado” con las Musas porque no le han dado al canónico Bartolomé una corona como la que le dieron a Belardo, o sea Lope de Vega. Y el desengañado e irónico Bartolomé contesta así “en nombre de las Musas”:

Señor, estos licores excelentes,
 pues que saciaron bien nuestro deseo
 y mejor le transforman que Proteo,
 del néctar son que manan vuestras Fuentes;
 y así de cantimploras eminentes
 haremos a Belardo un dulce empleo,
 que ninguno en el mundo el gran trofeo
 merece de ser monstruo entre las gentes:
 aquel Fénix de España, aquel Belardo
 es el que siempre, y con razón, le goza,
 en quien no disminuye ni fenece.
 No hagáis, pues, caso alguno de Leonardo,
 que ni en un arrabal de Zaragoza,
 por gordo y por poltrón, vivir merece.¹⁰³

Otro perfeccionista es Francisco de Medrano. Su amigo Hernando de Soria le dice:

¹⁰³ Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. J. M. Blecua, Zaragoza, 1951, pp. 627-628. Sus otros sonetos están en las pp. 415-432, 502 y 618-620. Pero su hazaña más notable es la respuesta con idénticas palabras-rima a una epístola de 76 versos (pp. 459-462). En esta respuesta, que comienza “Pues hablar de las cosas propiamente”, dice Bartolomé que los romances de Filis y Belardo son “enfado general de nuestros días”, lo cual pone de manifiesto lo irónico del elogio a Lope, “monstruo entre las gentes” (=idolatrado por el vulgo). — También merecen consideración los muchos sonetos de Bartolomé que se conservan en dos versiones con los mismos consonantes, pues muestran muy bien su afán de perfección. — Lupercio, el hermano mayor, tiene un solo soneto-respuesta, también con las mismas palabras-rima (ed. Blecua, Zaragoza, 1950, p. 217).

No puedo desatar de este cuidado
 un punto mi engañado pensamiento,
 que está, cual Ixión en su tormento,
 a la cadena y dura rueda atado [...].

Medrano, ¿qué haré? Romper los lazos
 no puede fuerza flaca ya y rendida...;

y él le contesta: 'Ten ánimo, no desesperes':

Si ya de la razón el rayo ha dado
 luz a vuestro cerrado pensamiento;
 si estimáis, cuerdo ahora, por tormento
 lo que un tiempo placer se os ha antojado,
 osad, osad romper el añudado
 lazo que el alma os rinde y el aliento...¹⁰⁴

En 1618 y 1619 llovió sobre México un pequeño chubasco de sonetos de esta especie, hechos con motivo de una serie de sermones predicados a lo largo de la octava de la Inmaculada Concepción por un dominico, un franciscano, un agustino, un carmelita y un jesuita. Se inició el chubasco con un soneto, "Anduvo el dominico recatado...", en que se dice que el único predicador sensato fue fray Bartolomé Gómez, el dominico. Como es sabido, los dominicos seguían a santo Tomás de Aquino, según el cual María fue tan heredera del pecado de Adán como todos nosotros, mientras que los franciscanos seguían a Duns Escoto, según el cual María fue eximida de esa mancha original. El soneto susodicho tuvo cinco respuestas: "Si anduvo el fraile Gómez

¹⁰⁴ Dámaso Alonso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Francisco de Medrano*, Madrid, 1958, t. 2, soneto 31. — Un contemporáneo de Medrano, el anónimo Estudiante de Alcalá, compuso 32 redondillas insultantes y obscenas dirigidas a una dama, y a continuación, "por desenojar esta dama", escribió una "Respuesta por los mismos consonantes, contra sí mismo": texto publicado en *Revue Hispanique*, 40 (1917), pp. 158-161.

recatado...”, “Anduvo Gómez muy descaminado...”, “Predicó el dominico apasionado...”, “El dominico anduvo ciego, errado...” y “Gómez en adular sutil ha andado...”. En seguida Gómez disparó otro soneto contra fray Juan de Salas, el franciscano, que en su sermón, fundado en Escoto, dijo heréticamente que la adoración a la Santísima Trinidad se debía a la Virgen María: “Si celebrando de Francisco el día...”, al cual respondió Salas: “No sólo del Seráfico en el día...”. Nuevo soneto de Gómez, “Indicio es de nobleza conocido...” (contra el juramento que el cabildo de la ciudad hizo de defender la creencia en la Inmaculada Concepción), y dos respuestas por los mismos consonantes. Cuarto soneto del dominico, “Bien se puede afirmar sin duda alguna...” (contra Salas, que dijo que María fue santificada ya en “los lomos” [o sea en los testículos] de su padre san Joaquín), y respuesta de Salas: “Que la Virgen no tuvo mancha alguna...”.¹⁰⁵

Después de los de Bartolomé de Argensola, los sonetos-respuesta por los mismos consonantes se hacen raros en España. Tengo registrados tres de Calderón, uno de Gabriel Bocángel, dos de Antonio de Solís y cuatro de Miguel de Barrios. En el Brasil, en cambio, Gregório de Matos es un asiduo cultivador del artificio.¹⁰⁶

Quien cierra todo esto con broche de oro es sor Juana. Sus dos sonetos-respuesta son un ejemplo excelente de los vericuetos y sutilezas de su mente laberíntica. Uno de ellos, “No es sólo por antojo el haber

¹⁰⁵ *Catálogo de textos marginados novohispanos: Inquisición, siglo XVII*, El Colegio de México, 1997, núms. 2086, 2087, 2089, 2090.

¹⁰⁶ Calderón, *Sonetos*, ed. R. Osuna, pp. 116-119 y 129 (este último con las mismas palabras-rima); — Bocángel, *Obras*, ed. R. Benítez Claros, Madrid, 1946, t. 1, pp. 273-274; — Solís, *Varias poesías*, ed. M. Sánchez Regueira, Madrid, 1968, pp. 85-86 y 324-325 (los dos con las mismas palabras-rima); — Miguel de Barrios, *Flor de Apolo* (1665), citado por Kenneth R. Scholberg, *La poesía religiosa de Miguel de Barrios*, Ohio State University, [1962], p. 47; — Matos, *Obra poética completa*, ed. J. Amado, 4ª ed., Rio de Janeiro y São Paulo, 1999, pp. 188-189, 627-628, 748-749 y 1202-1205; trece sonetos en total; Matos emplea el mismo artificio en dos series de décimas (pp. 1200-1201) y en dos romances (pp. 1195-1198). José Pérez de Montoro hace también esto último (*Obras póstumas*, t. 1, p. 223): “Respuesta con los mismos asonantes” a un romance en *ú-o* (repite las palabras *discurso, futuros, fruto*, etc.).

dato / en quererte...”, es respuesta al que le mandó “un curioso”: “En pensar que me quieres, Clori, he dado...”; el otro es respuesta a un soneto de ella misma:

Dices que yo te olvido, Celio, y mientes
 en decir que me acuerdo de olvidarte,
 pues no hay en mi memoria alguna parte
 en que, aun como olvidado, te presentes.

Mis pensamientos son tan diferentes
 y en todo tan ajenos de tratarte,
 que ni saben si pueden agraviarte
 ni, si te olvidan, saben si lo sientes.

Si tú fueras capaz de ser querido,
 fueras capaz de olvido; y ya era gloria,
 al menos, la potencia de haber sido;
 mas tan lejos estás de esa victoria,
 que aqueste no acordarme no es olvido,
 sino una negación de la memoria.

*

Dices que no te acuerdas, Clori, y mientes
 en decir que te olvidas de olvidarte,
 pues das ya en tu memoria alguna parte
 en que, por olvidado, me presentes.

Si son tus pensamientos diferentes
 de los de Albiro, dejarás tratarte,
 pues tú misma pretendes agraviarte
 con querer persuadir lo que no sientes.

Niégame ser capaz de ser querido,
 y tú misma concedes esa gloria:
 con que en tu contra tu argumento ha sido,
 pues si para alcanzar tanta victoria
 te acuerdas de olvidarte del olvido,
 ya no das negación en tu memoria.

También Tafalla hizo un díptico sonetil de esta especie (*Ramillete*, p. 165), pero el segundo soneto no es contradicción del primero, sino más bien reiteración.

No me he topado con ejemplos del siglo XVIII. Y en el XIX son tan raros, que Tomás Navarro (*Métrica española*, § 361) pudo decir que doña Gertrudis Gómez de Avellaneda “puso a prueba su técnica recordando la alta maestría antigua en un soneto en que respondía a otro del Duque de Rivas ajustándose a las mismas rimas que éste había empleado”. Hay también en los siglos XIX y XX parodias de poemas famosos, como este soneto de Ireneo Paz contra Sebastián Lerdo de Tejada:

No me mueve, mi santo, para amarte,
el miedo a aquel Ceballos tan temido,
ni me mueve el Congreso sometido
para dejar por eso de flecharte.

Muéveme, sí, señor, muéveme en parte
el verte por la prensa acometido,
muéveme el ver tu nombre tan herido...
muéveme ese sistema de zurrarte.

Muéveme, en fin, tu amor, de tal manera
que si el puesto dejaras, más te amara;
pero si no... ¡la Virgen no lo quiera!

¡Ah! Si tu santidad no nos ampara
y sigues afianzando tu cartera...
¡¡¡era mejor que el mundo se acabara!!!¹⁰⁷

¹⁰⁷ Ireneo Paz, *Cardos y violetas*, parte III, México, 1878, p. 25. De la misma época es otra parodia, también de contenido político: “No me mueve, Don Blas, para prenderte...”, por Jesús F. López (“Querubín”), *Pos-pourri*, t. 1, Aguascalientes, 1898, p. 191, que conserva mejor el orden de los consonantes forzados. (El soneto “No me mueve, mi Dios...”, estaba, en mi infancia, incorporado al folklore religioso. Seguramente en el siglo XIX todo fiel cristiano se lo sabía de memoria.) — Omito algunas parodias más recientes (por ejemplo, de sonetos de sor Juana por Salvador Novo). Una curiosa es la de la “Noche oscura” de san Juan de la Cruz por Jaime Gil de Biedma en la revista *Fin de Siglo* de Jerez de la Frontera, 1983, núm. 4.

V

Las “glosas”, en que tanto se deleitaron los poetas de los siglos de oro —pues les constaba el deleite con que las recibían los lectores—, vinieron a engrosar, a partir de cierto momento, el manajo de los “consonantes forzados”. Esto se ve claramente en el caso de Gregorio Silvestre, que escribía a mediados del siglo xvi y compartía la afición general a las glosas. Muchísimas se habían escrito ya en esos tiempos,¹⁰⁸ pero él dio un doble paso adelante. Por una parte, hizo glosas de contenido religioso a partir de coplas profanas; por otra parte, gustó de glosar “letras” que presentaban una dificultad de orden técnico. Por ejemplo:

¡Ay!, que el alma se me sale,
y si me duele perdella
es por estar vos en ella,
que la vida poco vale.

Los versos 1, 3 y 4 no ofrecen dificultad, pero sí el verso 2. ¿Cómo hacer una copla cuyo discurso gramatical termine satisfactoriamente en

¹⁰⁸ A comienzos del siglo xvi no se imprimían romances viejos, puesto que todo el mundo los traía en la memoria. Se imprimían romances “nuevamente compuestos”, o bien *glosas* de romances viejos, en pliegos sueltos que se vendían en calles y plazas y son hoy insignes rarezas bibliográficas, como éste: *Aquí comiençan iij romances glosados, y este primero dize “Estáse la gentil dama”, y otro de “Olorosa clavellina”, y otro de “Bodas se hazen en Francia”* (de hacia 1525), o este otro: *Aquí comienza una glosa al romance de Amadís, y es de saber que el romance es nuevo y la glosa asimismo nueva* (de la misma época). Glosas como las de *Fonte frida, Rosa fresca, Durandarte* o “Por mayo era, por mayo...” son testimonio inequívoco de la popularidad de estos romances. Y quienes las hacían no eran sólo los poetas populacheros, sino también los cortesanos, como Cristóbal de Castillejo, que glosó motes de un verso (por ejemplo, “Defiéndame Dios de mí”) o de varios versos (por ejemplo, “La bella mal maridada, / de las lindas que yo vi...”), y también el romance “Tiempo bueno, tiempo bueno...”, dos contrahechuras de romances viejos (“Por la matanza va el viejo...” y “Tiempo es, el caballero...”), y una copla de doce versos de Juan de Mena: *Obras*, ed. J. Domínguez Bordona, Madrid, 1928, t. 2, pp. 98, 152, 177, y t. 3, pp. 10 y 18.

ese segmento condicional, “y si me duele perdella”? Silvestre, que glosa los cuatro versos, como era usual, en otras tantas coplas reales (quintillas dobles), consigue, a fuerza de ingenio, que ese verso segundo sea remate satisfactorio de la segunda copla. Habla un pecador que se arrepiente de no haber mirado por su alma:

...¿por qué no miro por ella,
si me place de ganalla
y si me duele perdella?¹⁰⁹

Otra de las letras glosadas por Silvestre,

¡Si mi *fue* tornase a *es*,
sin esperar más *será*!
¡O si fuese el tiempo ya
de lo que será después!,

no ofrecía dificultad técnica, pero era invitación irresistible para un desarrollo conceptista.

Gregorio Silvestre dejó una huella profunda en el derrotero de la poesía española. Uno de sus seguidores, Juan López de Úbeda, al glosar esta redondilla dirigida a la Virgen María:

Ojos, cejas y cabellos,
puso el cielo todo en vos,
que, a no conocer a Dios,
se pudiera ver en ellos,

¹⁰⁹ *Apud* Justo de Sancha (ed.), *Romancero y Cancionero sagrados* (t. 35 de la *Bibl. de Aut. Españoles*), núm. 888. Parecido es el caso de la letra “Justa fue mi perdición...”, núm. 884, con su difícil verso 4: *pues vuestro merecimiento*. Cf. otras glosas suyas allí mismo, núms. 820-823, 885-887 y 889.

remata así la tercera copla de la glosa:

...¿A qué mayor mal llegara
cuando alguno os adorara,
*que a no conocer a Dios?*¹¹⁰

Poco después, fray Pedro de Padilla rehace la redondilla para glosarla de nueva cuenta; la copla respectiva termina así:

...lo que he visto en vuestra cara
a menos no me obligara
*que a no conocer a Dios.*¹¹¹

En 1592, época en que siguen haciéndose glosas al por mayor, Rengifo les consagra los capítulos 36, 37 y 38 de su *Arte poética*. Dice en el 36:

Propónese primeramente un *texto o retruécano* (que así le llaman algunos poetas), de uno, dos o cuatro versos..., el cual encierre algún concepto agudo y sentencioso, y lleve tales consonantes, que se puedan hallar otros, porque lo demás (si no es que se hiciese de industria, por picar y dar en qué entender a los poetas) sería desatino... Los versos del texto han de estar de tal manera trabados entre sí, que cada uno pueda hacer sentido aparte del otro, o, a lo menos, que le pueda el poeta hacer la cama, por *forzado* que sea (que éste es nombre de los tales pies)...

¹¹⁰ López de Úbeda, *Cancionero espiritual* (1579), *apud* Sancha, *op. cit.*, núm. 769.

¹¹¹ Padilla, *Jardín espiritual* (1585), *apud* Sancha, núm. 783. Véase también el núm. 782, "Virgen, en todo tan bella...", con verso 2 difícil: *fuistes, que para más bien*. —También es difícil el v. 2 de esta redondilla dirigida a san Francisco: "Tal sello impreso traéis, / Francisco, en vos, que pregunto / si sois de Cristo trasunto, / porque se le parecéis". Damián de Vegas, contemporáneo de Padilla, respondió al reto de tres maneras distintas, pues hizo de ella tres glosas (que pueden verse en Sancha, págs. 534-536, junto con otras).

Luego imaginaré algún buen discurso que sea a propósito de la sentencia propuesta y le pueda llevar hasta el cabo, porque es gran falta comenzar una alegoría o metáfora o un concepto en la glosa del primer verso y saltar a otra en la del segundo... Cada verso del *retruécano* se ha de glosar en dos redondillas ¹¹²... y el último pie de la segunda redondilla sea el que se va glosando, y venga allí tan nacido, que no parezca haber sido cortado de otra parte... [etc.].

Esto último es lo más importante; aquí está el *quid* y la gracia de las glosas: que el verso final de cada una de las coplas reales no parezca traído de una letra previa (el “texto” o “argumento”), sino “nacido” ahí donde está. A este fin apuntan todas las reglas: que los versos del texto no terminen en palabras para las cuales no hay consonante (como *polvo*, *mástil*, *jarcia*, etc.); que cada uno de ellos haga sentido por sí; y que las coplas de la glosa desarrollen un tema único. El ejemplo que pone Rengifo es éste:

Contentamiento, ¿dó estás,
que no te tiene ninguno?
Si piensa tenerte alguno,
no sabe por dónde vas.

Los consonantes *-ás* y *-uno* son sencillísimos; cada verso “hace sentido aparte de los otros”; y la glosa, “Contento, si tú vinieses, / ¿cómo te recibiría!...”, mantiene a lo largo de las cuatro coplas reales un solo tono de reflexión moral.

Pero a veces, “de industria, por picar y dar en qué entender a los poetas” (para hacer que se quiebren la cabeza), se incluye en el texto algún verso difícil de glosar: son los que se llaman *pies forzados*. Para ilustrar esto, cuenta Rengifo que cierto poeta despistado, “parecién-

¹¹² Para Rengifo, *redondilla* es ‘copla octosilábica’ de cualquier número de versos, en este caso ‘quintilla’; la copla real consta de dos quintillas.

dole había hecho una muy aventajada glosa” para cierto concurso, lo que hizo fue una tontería: “Ajuntóse, pero tanto, / este sol con esta luna...”, glosa “tan celebrada [con risa] entre los demás poetas, que muchos de ellos la tomaron después por *texto*”. Y Rengifo pone una de las glosas, cuyo autor ciertamente tuvo que quebrarse la cabeza para terminar la primera copla real con *ajuntóse pero tanto*.¹¹³

El *pie forzado* acabó por ser el atractivo principal de las glosas y aun su razón de ser. Ya a fines del siglo XVI hubo quien invitara a un poeta a glosar este pie: *Ursino, aunque ves que son*; y el poeta compuso esta glosa:

Hizo Amor tan grande efecto
 en herir a Bras y Alcida,
 Ursino, que en su herida
 verás que del un sujeto
 cuelga de los dos la vida;
 y tan otro proceder
 tienen después de esta unión,
 que dudas, con gran razón,
 si Alcida y Bras pueden ser,
*Ursino, aunque ves que son.*¹¹⁴

Es una glosa perfecta, un breve poema suelto, un epigrama “A Ursino” sobre el maravilloso poder del Amor, capaz de hacer de dos vidas una sola. Para decirlo con la feliz expresión de Rengifo, el poeta ha sabido “hacerle la cama” al verso final a lo largo de los nueve que preceden. El dar

¹¹³ El capítulo 37 trata “De las glosas de romances” (que hacia 1592 son ya poco frecuentes), y el 38 “De las glosas en verso italiano”. Las coplas reales suelen sustituirse en la segunda mitad del siglo XVII por décimas (espinelas), que aún no se habían inventado en 1592. Josep Vicens, el adicionador del *Arte poética* de Rengifo (1703), les dedicará un capítulo aparte, innecesario en realidad, pues los versos glosados ocupan siempre el décimo lugar.

¹¹⁴ *Flor de romances*, Sexta parte (1593), de donde pasó al *Romancero general* (ed. A. González Palencia, núm. 1251).

a glosar un pie dificultoso (o el proponerse el poeta a sí mismo la tarea) fue práctica frecuente en el siglo XVII y aun después.

He aquí, por ejemplo, de qué elegante manera acomoda Juan de Salinas un pie que dice *de tu talle y cara, quien*:

Dormitó naturaleza,
cual suele tal vez Homero,
dejándose en el tintero
tu beldad y gentileza;
y aunque habrá quien diga bien
de tu prosa y de tu verso,
no sé en el mundo universo
de tu talle y cara, quien.

Salinas glosa otros pies dificultosos, como *una sopa y mil pedazos, fuera gran bien porque dos* y el hexasílabo *que pues no hay orejas*.

Abundan extraordinariamente estos pies dificultosos. Ya en 1600 Alonso de Ledesma había glosado *la caridad que no se*. En el *Cancionero de 1628* hay una glosa de *y cuando que puede que*. En el manuscrito 2100 de la Biblioteca Nacional de Madrid hay, entre otras, éstas: *salero sin sal, si no; siendo flor hermosa que; el pájaro que volando; caballo cuyo relincho*. Se conocen varias de *y no pudo acabar su*. Gregório de Matos glosó *duas horas o caralho*. Eugenio Gerardo Lobo glosó *ignoro, sé, quiero y si*. Y el “Negrito Poeta” glosó *los cabellos penden de y dos caballos que corriendo*.¹¹⁵

¹¹⁵ Salinas, *Poesías humanas*, ed. H. Bonneville, Madrid, 1987, núms. 45 a 48; — Ledesma, *Conceptos espirituales*, Madrid, 1600. — *Cancionero de 1628*, ed. J. M. Blecua, Madrid, 1945, p. 458; — manuscrito 2100, fols. 226-228 y 334-335 (para *caballo cuyo relincho* hay tres glosas); — Antonia M. Ortiz Ballesteros, “*Y no pudo acabar su*”, en la revista *Edad de Oro*, 12 (1993), pp. 219-228; — G. de Matos, *Obras poéticas completas*, ed. J. Amado, p. 959 (naturalmente, la glosa es obscena; se refiere a una “puta caminheira”: “...mas vi-lhe o cono tão mau, / que tive como mingau / duas horas o caralho”); — E. G. Lobo: noticia de F. Esteve Barba, *Catálogo de la colección de manuscritos Borbón-Lorenzana*, Madrid, 1942 (manuscrito 477, fol. 13v.);

Ya he mencionado, a propósito de los versos de cabo roto (*supra*, p. 355), el acta del certamen burlesco celebrado en San Juan de Alfarache en 1606, redactada por un Secretario anónimo que muy bien puede haber sido Miguel de Cervantes. Uno de los episodios de la justa es éste:

Juan de Castro sacó a luz unas glosas (que por nuestra mala suerte le cupieron) deste pie: *abrildas bien que el entierro* [...]. Abriendo el papel, era tan mala la letra que no lo acertó a leer el dicho Secretario, y así pidió lo hiciese el autor. El cual, abriendo los labios, con más sonora voz que si cantara un prefacio, se dejó decir estos exorbitantes versos,

y siguen dos glosas de *abrildas bien que el entierro*, una “a lo divino” y otra “a lo humano”, detestables las dos, pero ¿qué poeta hubiera podido rematar una copla de semejante manera? Por eso comenta el Secretario:

Aunque de hombre humano no se puede presumir pie tan bien glosado, tiene tan asentado su partido el autor déste, que se tuvo por suyo [...]. Fueron condenadas estas glosas a cárcel perpetua, y su autor a que sea devoto otros tres años en el convento donde lo ha sido hasta agora, usando con él de tanto rigor por que sea ejemplo a otros glosadores semejantes.

Este comentario, tan cervantino, delata a un buen conocedor del arte de la glosa. Seguramente son palabras del mismo Cervantes que en el *Viage del Parnaso* (1614), al comienzo del capítulo III, cuenta cómo van numerosos poetas en la bellísima galera de Mercurio, impulsada por una vela “hecha de muy delgados pensamientos”, impelida no sólo por los remos hechos de esdrújulos, sino también por los “empe-

— “Negrito Poeta” (véase *infra*, nota 145): “En un pesebre amarrados, / paja y cebada comiendo, / estarán más descansados / dos caballos, que corriendo”.

llones” que le dan las sirenas del mar. Van, pues, los poetas, encantados de la vida, entregados a sus respectivas tareas, “unos glosando pies dificultosos”, otros componiendo sonetos, etc. ¿No es significativo que sean los intrépidos glosadores los mencionados en primer lugar?

Por otra parte, salta a la vista el cariño que Cervantes le tenía a una glosa compuesta muchos años antes de 1606 y no publicada hasta 1615, en la Segunda parte del *Quijote*, capítulo 18. Aquí, conmovedoramente, el Cervantes viejo rescata de las garras del tiempo a un Cervantes joven y enamorado de los versos; le da el nombre de Lorenzo y lo hace hijo de don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán. Don Quijote, a quien don Diego le ha hablado de las aficiones de su hijo, entabla con éste una conversación sobre arte literario. Le dice que sabe, por su padre, que es “un gran poeta”, y el joven don Lorenzo (hablando con la voz de Cervantes) contesta: “Poeta, bien podrá ser; pero grande, ni por pensamiento. Verdad es que soy algún tanto aficionado a la poesía y a leer a los buenos poetas, pero no de manera que se me pueda dar el nombre de grande que mi padre dice”. Después, terminada la “limpia, abundante y sabrosa” comida, en medio de aquel “maravilloso silencio que en toda la casa había”, don Quijote le pide a Lorenzo que lea la glosa que ha compuesto para un certamen, a lo cual, “por no parecer de aquellos poetas que cuando les ruegan digan sus versos los niegan y cuando no se los piden los vomitan”, accede el muchacho gustosamente y sin hacerse de rogar:

¡Si mi *fue* tornase a *es*,
sin esperar más *será*,
¡o viniese el tiempo ya
de lo que será después!

Al fin, como todo pasa,
se pasó el bien que me dio
Fortuna, un tiempo no escasa,
y nunca me lo volvió,
ni abundante ni por tasa.

Siglos ha ya que me ves,
 Fortuna, puesto a tus pies.
 Vuélveme a ser venturoso,
 que será mi ser dichoso
si mi fue tornase a es... [etc.]

Don Quijote, que previamente ha disertado sobre “las leyes de la glosa, [que son] demasiadamente estrechas”, de manera que es cosa muy difícil hacer una buena, ahora, “en acabando de decir su glosa don Lorenzo”, se pone de pie “y en voz levantada, que parecía grito, asiendo con su mano la derecha de don Lorenzo”, se deshace en elogios:

¡Viven los cielos donde más altos están, generoso mancebo, que sois el mejor poeta del orbe, y que merecís estar laureado, no por Chipre ni por Gaeta (como dijo un poeta que Dios perdone), sino por las Academias de Atenas, si hoy vivieran, y por las que hoy viven de París, Bolonia y Salamanca! ¡Plegue al cielo que los jueces que os quitaren el premio primero, Febo los asaetee y las Musas jamás atraviesen los umbrales de sus casas!

Cide Hamete Benengeli, el historiador fidelísimo de la vida y hechos de don Quijote, interrumpe aquí el relato para meter una sesuda reflexión: “¿No es bueno que dicen que se holgó don Lorenzo de verse alabar de don Quijote, aunque le tenía por loco?...”, etc. ¡Cómo estalla y reluce aquí la ambigüedad, la ironía de Cervantes! Es evidente que en 1615 sigue encariñado con esa glosa cuidadosamente trabajada en otros tiempos,¹¹⁶ y que la cree digna de salir al mundo

¹¹⁶ Obsérvese que el *texto* elegido para la glosa es el mismo (salvo la pequeña variante del verso 3) que mucho tiempo antes había glosado Gregorio Silvestre; obviamente, Cervantes quiso competir con él. El Cervantes de entonces se hubiera holgado, como Lorenzo, de oír alabar sus versos; a ese Cervantes le hubiera gustado llevarse “el premio primero” en un certamen poético. — En el *Cancionero de Juan de Escobedo*, ed. cit., p. 70. hay otra glosa de “Si mi fue tornase a es...”.

en letra de imprenta. Sí, pero ese elogio tan enfático y desmesurado no procede de un coro de lectores de 1615, sino del corazón y del cerebro de un caballero que vive en otros tiempos, porque está loco. Hay en Cervantes la ancha sonrisa del poeta que ve sus versos como pedazos del alma, y también la sonrisa leve de la añoranza; pero las dos sonrisas son una sola: la sonrisa de la ironía.¹¹⁷

Lope de Vega hizo gran cantidad de glosas, publicadas en sus *Rimas sacras* y en sus *Pastores de Belén*. Son, en verdad, bastante anodinas. En las *Rimas sacras* hay una sobre la famosa letra del comendador Escrivá (y de santa Teresa), “Vivo sin vivir en mí...”, pero el pie difícil, *porque el placer del morir*, no tiene una solución satisfactoria.¹¹⁸ Más citable es la que compuso en 1615 en la justa organizada para celebrar la beatificación de la madre Teresa de Jesús (muerta en Alba de Tormes), sobre este texto:

Con asombro del profundo,
Teresa, ilustre mujer,
nace en Alba para ser.
sol de España y luz del mundo.

¹¹⁷ En seguida don Quijote le pide a Lorenzo que lea “algunos versos mayores”, y él lee su soneto de Píramo y Tisbe, que don Quijote pone también por las nubes. Este episodio del *Quijote* hace *pendant* con el del capítulo 27 de la Primera parte, donde Cide Hamete Benengeli elogia las coplas y el soneto que canta Cardenio, y que el Cura y el Barbero escuchan en el silencio de la selva umbria, tal como aquí la voz de Lorenzo suena en el “maravilloso silencio” de la casa paterna.

¹¹⁸ En la copla respectiva, santa Teresa le dice a la muerte: “Y si preguntarme quieres, / muerte perezosa y larga, / por qué para mí lo eres [...], / ven presto, que con venir / el porqué podrás saber, / y vendrá a ser al partir, / pues el morir es placer, / *por qué el placer del morir*”. — Santa Teresa había vuelto “a lo divino” la cuarteta del comendador Escrivá, que era de amor cortés. Como tal la había glosado ya Montemayor (*Cancionero*, 1562): “...porque me viene a decir / muchas veces mi memoria, / no queriendo consentir: / Si el vivir no te da gloria, / *por qué el placer del morir?*” (*Poesía completa*, ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, 1996, p. 493).

Para el verso 3, que es el difícil, halló Lope esta solución:

...morir un santo es tener
 vida que de muerte salva;
 pues si el morir es nacer,
 no muere Teresa en Alba,
*nace en Alba para ser.*¹¹⁹

Dos años después hubo en Toledo una justa para celebrar la traslación de la Virgen del Sagrario a su capilla, y uno de los certámenes consistió, fatalmente, en glosar una enrevesada redondilla (del supergongorino fray Hortensio Paravicino). El colector y editor de los versos, Pedro de Herrera (*Descripción de la capilla de N.ª S.ª del Sagrario*, Madrid, 1617), por si acaso el libro caía en manos de extranjeros, advierte que la *glosa* es un género poético practicado exclusivamente en España, y, por si esos extranjeros creen que se trata de una bobería, explica las severísimas leyes a que debe ajustarse para ser buena, —explicación tomada de Rengifo, pero mucho más detallada.¹²⁰

¹¹⁹ Glosa descubierta y dada a conocer por Antonio Carreira en la revista *Voz y Letra*, núm. 2 de 1991, pp. 28-29. Se imprimió en el mismo *Compendio de las solemnes fiestas...* donde está el soneto de consonantes forzados (*filo, alba, malva, Nilo...*) que he reproducido *supra*, p. 365. El editor del *Compendio* dice: "A ninguno de los demás certámenes acudió la abundancia de poesías que a éste [el de la glosa], porque fueron tantas, que de solas ellas se pudiera hacer un libro... y así fue forzoso contentarnos con el número de las que quedaron", que son sólo siete (citado por Carreira, *ibid.*, p. 39).

¹²⁰ "Esta suerte de glosas en redondillas sólo se practica en España..."; y sigue una prolija explicación: "Todos los pies que se glosan es condición ordinaria que no se haya de alterar la puntuación y sentido...", etc. (citado por F. Rodríguez Marín en su edición del *Quijote*, Madrid, 1947, t. 5, p. 69). --- En cuanto al precepto de "no alterar la puntuación" (que incluye la acentuación), casi siempre se viola en el caso de los pies dificultosos: los poetas añaden una coma, o un signo de interrogación, o convierten el *de* preposición en *dé* verbo, etc. (Y yo les doy la razón. ¿De qué otra manera podrían salir del paso?)

En 1627 glosó Gabriel Bocángel una cuarteta del bellissimo romance de Góngora, “Esperando están la rosa”:

Ámbar espira el vestido
del blanco jazmín, de aquel
cuya castidad lasciva
Venus hipócrita es,

donde hay dos pies dificultosos, el 2 y el 3. Bocángel los acomoda así:

... Ya tendrá Cupido estrella,
como Venus, y por él
se honrará la aurora bella
no de la lumbre de aquélla:
del blanco jazmín de aquél [...].
... Cetro oloroso aperciba
si a vencer su fuerza activa
fuerza de Venus no basta,
cuya lascivia fue casta,
*cuya castidad, lasciva.*¹²¹

El *La Cintia de Aranjuez* de Gabriel del Corral, publicada dos años después, hay una academia en que se echan suertes para decidir qué versos han de decir los distintos poetas; y a uno de ellos, Fileno, le toca en suerte glosar esa misma redondilla de Góngora, “Ámbar espira el vestido...”. La glosa del verso 2 termina así: “... que la obediencia, en honor / *del blanco jazmín, dé aquél*”; y el narrador comenta: “Escrúpulos hubo en razón del segundo verso, por haber hecho verbo aquel *de*,

¹²¹ Gabriel Bocángel y Unzueta, *Rimas y prosas*, Madrid, 1627, p. 170. En un libro posterior, *La lira de las Musas* (Madrid, 1635, fol. 44) hay otra notable glosa suya sobre este pie: *como el bronce, que ya el fuego*.

desquiciando el sentido de la redondilla; mas culparon el arte y alabaron el artificio".¹²²

En sus *Academias del Jardín* (1630) elogia Salvador Jacinto Polo de Medina a cierto Diego Beltrán Hidalgo, poeta excelente en todo, "pero en lo que se adelanta a muchos es en saber glosar"; y como prueba de ello reproduce una de sus glosas, sobre *lágrimas que no pudieron*:

De un amante enternecido
ruegos ¿qué han logrado?,
ternezas ¿qué no han vencido?,
suspiros ¿qué no han obrado?,
lágrimas ¿qué no han podido?
Sólo en mí, triste, se vieron
ruegos que no enternecieron,
ternezas que no importaron,
suspiros que no ablandaron,
*lágrimas que no pudieron.*¹²³

Quien cierra este período de auge de las glosas es Tirso de Molina. En su amena miscelánea *Deleitar aprovechando* (1635), especie de segunda parte de los igualmente amenos *Cigarrales de Toledo*, esparce Tirso muchas poesías, en gran variedad de metros, refinados todos: no sólo sonetos y décimas, sino también formas garcilasianas ya obsoletas en 1635, como las canciones petrarquistas y los versos de *rima al mezzo*, y por otra parte formas muy novedosas, como romances endecasíla-

¹²² Gabriel del Corral, *La Cintia de Aranjuez*, Madrid, 1629, p. 171. Obsérvese el "Escrúpulos hubo": nunca faltan los *intransigents*. — Tanto esta glosa como la de Bocángel se reproducen en la *Antología poética en honor de Góngora*, ed. Gerardo Diego, Madrid, 1927, pp. 138-141.

¹²³ Está en la edición (plagada de erratas) de *Obras completas* de Polo de Medina, Murcia, 1948, p. 88. El pie procede de unas redondillas de la Sexta parte de la *Flor de romances* (Lisboa, 1593; Toledo, 1594), de donde pasaron al *Romancero general* (ed. A. González Palencia, núm. 472): "Lágrimas que no pudieron / tanta dureza ablandar, / yo las volveré a la mar, / pues que de la mar [del amar?] nacieron".

bos y estrofas sáficas. Y una de sus exquisiteces son las glosas. He aquí una de las redondillas, sobre la Inmaculada Concepción:

Culpa original, en quien
fue Madre de Dios, sería
riguridad, si María
es digna de tanto bien.

Como puede verse, los versos 1, 2 y 3 son sumamente difíciles de glosar. Tal es el reto que a sí mismo se ha hecho Tirso. Son dos las glosas que hace de esta redondilla (un “primer lugar” y un “segundo lugar”). Para hacer ver su ingenio, habría que citar las dos, y compararlas; pero es tarea que le dejo (y recomiendo) al curioso lector. Copio, para muestra, las dos primeras coplas de la glosa:

El ser quién, sin dependencia,
es propio de la sustancia
que está en la divina esencia,
que es única circunstancia
ser el Quién por excelencia;
y así, pues cuadra tan bien
a Dios ser el Sumo Bien,
y el pecado es Mal, en suma,
no pondrá ninguna pluma
culpa original, en Quién.

Este Quién (que en la pureza
de María mi esperanza
hizo clara su limpieza)
se igualó en una balanza
a nuestra naturaleza.
La eterna Sabiduría,
para esto, eligió a María;
luego esta cándida estrella

más limpia que el Sol (pues ella
fue Madre de Dios) sería...

Pocas páginas después hay una glosa de esta otra redondilla, tan dificultosa como la primera, sobre el Santísimo Sacramento:

Si es vida al hombre la Forma,
 cuanto tú vives, y en ti
 Dios vive, eres Dios, que en sí
 el Pan es vida y transforma.¹²⁴

Vienen ahora tres poetas poco anteriores a sor Juana, y a quienes ella admiraba: Salazar y Torres, José Pérez de Montoro y Manuel de León Marchante. En las obras del primero, editadas póstumamente por Juan de Vera Tasis, se lee que una vez le dieron a glosar el pie *lágrimas que no pudieron*, y que él lo ejecutó “de repente”; pero la glosa no es sino la que decenios atrás había hecho Beltrán Hidalgo (“De un amante enternecido....”, etc.).¹²⁵ Lo que hizo Montoro se verá poco después (p. 464). En cuanto a León Marchante, tiene dos glosas muy buenas, una sobre *llorarlas, Juanilla, y hubo*, y la otra sobre *vi carmín, vi plata y no*. En la primera se dice que Siquis (o sea Psique) le pidió a Cupido un broche de perlas, y por más que Cupido buscó perlas, resultó que no las había,

...pero repentinamente
 se vio, con un accidente,
llorarlas Juanilla, y hubo.

¹²⁴ Tirso de Molina, *Deleitar aprovechando*, ed. Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, 1994, pp. 545-548 y 553-554.

¹²⁵ Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, Madrid, 1681, t. 1, p. 112. Evidentemente, Salazar (muerto en 1675) había copiado la glosa por ingeniosa, y la conservaba entre sus papeles.

En la segunda glosa dice el poeta que, viendo a Belisa con un lazo de carmín y plata en el tocado, le pidió un beso,

...mas un "No"
de su boca pude oír;
y así bien puedo decir:
*Vi carmín, vi plata y "No".*¹²⁶

Este pie difícil, con *marfil* en vez de *carmin*, procede del romance "En la beldad de Jacinta...", que se atribuía a Góngora, y que dice:

...Vi rosas, vi azules lirios,
brillante vi el resplandor
del Oriente en sus cabellos,
vi marfil, vi plata y no
el áspid vi que, lascivo,
en las flores se engastó.¹²⁷

Un anónimo, contemporáneo de León Marchante, glosó el pie difícil sin alterarlo:

En los labios de mi ingrata
vi, con hermoso perfil,
doce letras de marfil
en dos renglones de plata.
Al mirar que me maltrata,
un favor la pedí yo;

¹²⁶ Manuel de León Marchante, *Obras poéticas póstumas*, Madrid, 1722, t. 1, p. 188.

¹²⁷ Antonio Carreira, *Gongoremas*, Barcelona, 1998, pp. 408-410, demuestra que este romance, que figura entre las obras de Góngora editadas por Gonzalo de Hozes en 1633, es de José Pérez de Ribas.

ella "No", me respondió,
 con que, en confusos abismos,
 dentro de unos labios mismos
*vi marfil, vi plata y "No".*¹²⁸

Diego de Ribera, contemporáneo y admirador de sor Juana, hizo una glosa para el certamen poético con que se celebró en México la canonización de san Francisco de Borja (1672). El texto que se dio a glosar dice:

Si el fin, Borja, en las proezas
 de Alcides principio fue,
 a las tuyas cierto es que
 por donde él acaba empiezas.

Dos son los pies dificultosos, el primero y el tercero. Ribera termina así la primera décima de la glosa:

...halló Alcides en riquezas,
 de conocimiento extrañas,
 el principio en las hazañas,
si el fin Borja en las proezas.

Y al final de la tercera dice que Alcides, con todas sus hazañas,

¹²⁸ *Varias, hermosas flores del Parnaso*, Valencia, 1680, p. 161; citado por M. Herrero-García, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, 1930, p. 175. El epígrafe dice: "Glósase perfectamente este verso", lo cual parece pulla contra León Marchante, que no sólo alteró el verso, sino que cometió la impropiedad de decir que el amante ve al mismo tiempo la boca de Belisa y su tocado: él, en cambio, ve doce dientes de marfil y dos labios (raros, es verdad: de plata), y *al mismo tiempo* ve el "No" que esos labios y esos dientes están pronunciando.

...quedara avergonzado,
 que, aunque muchas no ha envidiado,
*a las tuyas cierto es qué.*¹²⁹

Para el certamen primero del *Triumpho parthénico* (1683) pidió Sigüenza y Góngora una glosa de esta aterradora redondilla, dirigida al Pecado Original:

Al punto en que el ser empieza
 tiraste, pero quedó
 el punto fijo, y llevó
 para puntos tu cabeza.

El primer premio fue para Juan de Guevara, el colaborador de sor Juana en *Amor es más laberinto*.

Ya he hablado (*supra*, pp. 357-358) del texto “La acción religiosa de...”, cuyos cinco pies son dificultosos en sumo grado, y que sor Juana se negó a glosar, aunque luego lo hizo, seguramente a regañadientes, y por eso no habrá querido que se imprimiese el resultado. Entre las que sí publicó (ed. Méndez Plancarte, núms. 135 y sigs.)¹³⁰ hay varias en que se resuelven con bastante felicidad estos versos difíciles: *si cuando estáis en el suelo; huye el Dragón, pero tanta; si de mis mayores gustos; porque amarte y ver tu cielo; si gozos que son del alma*. He aquí cómo glosa el primero de ellos (el texto y la glosa se refieren a san José, padre putativo de Cristo):

¹²⁹ Citado por Francisco Pimentel, *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México*, México, 1885, pp. 149-150.

¹³⁰ El núm. 139 es glosa de una cuarteta del romance “La que Persia vio en sus montes...”, de Antonio de Paredes, atribuido a Góngora en la edición de Hozes. (Cf. A. Carreira, ed. de los *Romances* de Góngora, Barcelona, 1998, t. 4, p. 522.) Pero esa glosa (“Con luciente vuelo airoso...”) no es de sor Juana, sino de Felipe de Salzaiz, poeta poblano. Fue error de Castorena haberla incluido en la *Fama y Obras póstumas*.

...Si favor tan singular
 mereció acá vuestro celo,
 no hay por qué tener recelo
 de que por padre os tendrá
 cuando estáis glorioso allá,
si cuando estáis en el suelo.

(La elipsis, atrevidísima, es como un comentario al *acá / allá*: 'os tendrá por padre en el cielo si [os tiene por tal] en la tierra'.)

Otra monja novohispana, la concepcionista Teresa Magdalena de Cristo, en el certamen con que se celebró la canonización de san Juan de Dios (1700), glosó más o menos bien esta terrible quintilla:

Hércules cargó, cual ves,
 al Cielo; con Juan, atrás
 Hércules se queda, y es
 que a Jesús cargó Juan, pues
 en el Niño cargó más.¹³¹

El *Ramillete poético* de José Tafalla Negrete (Zaragoza, 1706) es un buen testimonio de cómo a fines del siglo XVII la gente seguía gustando de las glosas. Más de veinte hay en ese libro, con epígrafes: "Dieron al autor estos pies para glosarlos", "Diósele al autor esta redondilla para glosar", "Mandó una dama se glosase de repente esta cuartilla", o simplemente "Asunto académico". En una ocasión lo que le dieron fue un verso aislado: *siendo flor hermosa que*. La glosa, en una décima, dice que la azucena,

¹³¹ A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, t. 3, pp. 150-151.

...cuando fue tosca semilla
 o verde vástago fue,
 no dio admiración, porquè
 mientras inútil estuvo,
 no tuvo qué dar, y tuvo,
siendo flor hermosa, qué.

Pero, con raras excepciones, las coplas que la gente le daba a Tafalla están hechas de versos relativamente fáciles de glosar,¹³² lo cual querrá decir que a mucha gente le gustaban las glosas “por sí mismas”, sin más alicientes. Pero, sin duda, las más celebradas eran las de versos difíciles.

Así, en la adición al *Arte* de Rengifo mencionada *supra*, nota 113, pone Josep Vicens (1703) la glosa que hizo el catalán fray Pablo Guiu, mercedario, “en la fiesta de la canonización de santa María de Cervelló”, sobre una redondilla cuyos tres primeros versos son dificultosos:

Del Socorro os llamo, y no
 os yerro el nombre, porquè
 se os dio de Merced, y fue
 honrar el de Cervelló.¹³³

El Perú tuvo dos virreyes-poetas, muy buenos representantes de sus respectivos tiempos: el príncipe de Esquilache a comienzos del si-

¹³² Una de esas excepciones es el verso final de una redondilla: *el pájaro que volando*. En la cuarta décima de la glosa reflexiona el poeta sobre la utilidad del escarmiento: “...que más exhorta cayendo / *el pájaro, que volando*”. No sé si esta glosa es la misma que figura en el manuscrito 2100 (citado *supra*, p. 448 y nota 115; cf. allí mismo la de *dos caballos que corriendo*). La glosa de *siendo flor hermosa que* está en la p. 331 del *Ramillete*, la de *el pájaro que volando*, en la p. 45.

¹³³ Vicens conocía la quintilla “La acción religiosa de...” (1685), que evidentemente se hizo famosa por su dificultad; pero sólo la menciona de paso, en una pequeña adición al capítulo 7 del original, donde Díaz Rengifo trata de las partículas átonas *la, lo, me, de, por*, etc.; Vicens añade: “pero si dichas dicciones están en el fin del verso... serán largas” (o sea: irán acentuadas), y el ejemplo que pone es *la acción religiosa de*.

glo xvii y el marqués de Castell-dos-Ríus a comienzos del xviii. Este segundo fundó y presidió una academia poética (1709-1710) donde sometió a los poetas limeños a toda clase de pruebas de ingenio (ecos, anagramas, etc.). Ya en la primera reunión les pidió hacer sonetos “de repente” sobre los consonantes forzados que él suministró; en la segunda reunión les pidió glosar esto:

El pastor sentía que
se ausentase, y también no
dejó de llorar, pues vio
a su pastora sin fe;

y en la duodécima esto otro:

Aquel que se hallaba sin
una ene, más fiel que no
otro anduvo; porque aquél
uno fue y el otro no

(cuyo sentido es, para mí, verdaderamente arcano).¹³⁴

Hay pies que no son difíciles por su estructura, sino por su contenido, en particular los que dicen cosas irreverentes o heréticas. Son versos “picantes”, que incitan al glosador a discurrir coplas cuyo remate no sólo esté limpio de cualquier pecado dogmático, sino que, además, resulte ingenioso. Así, una vez, “estando el doctor [Juan de Salinas] en un estrado de señoras, le pidieron que glosase este pie: *la más hermosa que Dios*”. Y él lo glosó así:

¹³⁴ Ricardo Palma (ed.), *Flor de academias*, Lima, 1899. En los comentarios de Palma sobre estos productos se trasluce todo el tiempo su impaciencia y mal humor. Y no se puede negar que esa academia de Castell-dos Rius fue un manicomio.

Un domingo de mañana
 dos damas hermosas, bellas,
 estaban a una ventana,
 dando luz tan soberana
 como el sol a las estrellas;
 y un galán las preguntó
 (viéndolas a ambas a dos),
 quién tan bellas las crió,
 y al momento respondió
*la más hermosa, que Dios.*¹³⁵

Morán de la Estrella copió esta glosa en su *Cartapacio*, y añadió otra más, ligeramente variada:

...Con muy grande admiración
 les dije: "¿Quién dio a las dos
 tal belleza y perfección?"
 Respondió con discreción
*la más hermosa, que Dios.*¹³⁶

Pérez de Montoro glosó el pie de manera más complicada:

Dos damas vi cierto día
 en un ameno jardín;
 la una como un serafín,
 la otra un dragón parecía;
 y viendo la pena mía
 tal diferencia en las dos,

¹³⁵ Juan de Salinas, *Poesías humanas*, ed. H. Bonneville, núm. 52.

¹³⁶ *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, ed. R. A. DiFranco et al., núms. 565 y 731.

dije: "Señoras, a vos
 ¿quién ese rostro os ha dado?
 La fea dijo: "El Pecado";
 la más hermosa, que Dios.¹³⁷

Es notable el éxito que tuvo *la más hermosa que Dios*. Se encuentra, con su glosa, por lo menos en cuatro manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid. En el núm. 3915 y en el núm. 17.689 va acompañado de otro pic glosado que tuvo fama: *más poderoso que Dios*. En el núm. 861 se recogen también estos otros: *no hizo Dios cosa buena; nadie se puede salvar; Adán no pudo pecar; mejor lugar que no Dios; reniego de Dios eterno; Dios es grande pecador; Dios no nos promete gloria; Cristo no resucitó; Cristo en la cruz no murió*. Finalmente, en el núm. 2100 hay, además de *la más hermosa que Dios*, los siguientes: *hacer la cruz es pecado; Jesucristo en la bragueta; con Cristo no hay nada bueno; Cristo en la punta de un cuerno*.¹³⁸ Fuera de la Biblioteca Nacional de Madrid, hay glosas de *la más hermosa que Dios* en otros lugares.¹³⁹ La de Gregório de Matos es variante de la de Pérez de Montoro ("...a feia diz que o Pecado, / a mais fermosa, que Deus").¹⁴⁰

Seguramente hubo muchas otras glosas de pies "irreverentes" en el siglo XVII, y aun en el XVIII. He aquí algunas de las que se conservan:

¹³⁷ José Pérez de Montoro, *Obras póstumas*, Madrid, 1736, t. I, p. 380.

¹³⁸ Ms. 3915 (cartapacio de Jacinto López), p. 237; — ms. 17.689, fol. 100 (el pic *más poderoso que Dios* ya lo había glosado dos veces Alonso de Ledesma en sus *Conceptos espirituales*); — ms. 861, pp. 309-314 (la glosa de *la más hermosa que Dios* de este manuscrito se reproduce en L. G. Alonso Getino, *Anales salmantinos*, Salamanca, 1929, t. 2, p. 159, y en la nota de F. Rodríguez Marín al *Viage del Parnaso* de Cervantes, III, verso 17); — ms. 2100, fols. 210 y 226-227.

¹³⁹ Está en el manuscrito 3358 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia, fol. 90v, y en el ms. "Fuenmayor" reseñado por A. Rodríguez-Moñino en *Ábaco*, 2 (1970), pp. 87 y sigs.; en 1635 alguien la remitió a la Inquisición de México (!) (*Catálogo de textos marginados... siglo XVII*, México, 1947, núm. 2111).

¹⁴⁰ Matos, *Obra poética*, ed. J. Amado, p. 1215.

1. *no hay Trinidad en el cielo*;¹⁴¹
2. *no es bueno estar junto a Dios; Jesucristo no fue Dios; a Cristo le llevó el Diablo; Jesucristo en la bragueta*;¹⁴²
3. *sabiendo que Dios es nada; no parió María doncella; Satanás mejor que Dios*;¹⁴³
4. *bêbado está santo Antônio*;¹⁴⁴
5. *santo Domingo es un perro; renegar de Dios es bueno; es falso que existe Dios; Dios en la punta de un cuerno; el Sacramento no es nada; san Agustín fue un hereje.*

Estos últimos pies fueron glosados por el “Negrito Poeta”, personaje del folklore mexicano.¹⁴⁵ Pongo dos ejemplos de sus glosas:

¹⁴¹ Enviada a la Inquisición de México desde Guatemala (1607): *Catálogo de textos marginados...*, núm. 2012; otra glosa, *Adán no pudo pecar* (una de las del ms. 861 arriba mencionado), fue enviada desde Manila (1610): *ibid.*, núm. 2013.

¹⁴² Manuscrito jesuítico de 1615 reseñado por Rodríguez-Moñino en *Nueva Rev. de Fil. Hispánica*, 12 (1958), pp. 181 y sigs. (*Jesucristo en la bragueta* está en el ya mencionado ms. 2100.)

¹⁴³ Cartapacio de Pedro de Lemos, reseñado por R. Menéndez Pidal en el *Boletín de la Real Acad. Española*, 1 (1914), pp. 151 y sigs.

¹⁴⁴ Matos, *Obra poética*, p. 88.

¹⁴⁵ Para *Dios en la punta de un cuerno*, cf. *supra*, *Cristo en la punta de un cuerno*. Estos datos proceden de unas notas manuscritas de José María Lafragua, añadidas en un ejemplar de *El Parnaso mexicano* de José Joaquín Pesado (1855) que se conserva en la Bibl. Nacional de México. Dice Lafragua: “Nada se sabe del poeta, y aun se ignora su nombre y la fecha de su nacimiento. Se sabe que era de Almolonga, pueblo del sur de México, porque él mismo lo dice en uno de sus versos. Es de creer que vivió de 1700 a 1760, porque hay versos dirigidos a los virreyes Casafuerte y Amarillas, de los que el primero gobernó desde 1722, y el segundo murió en 1760. Los versos del Negrito Poeta han pasado por la tradición oral hasta 1858, en que se comenzó a publicar un calendario que lleva su nombre, y en el cual se han insertado las composiciones que se le atribuyen”. (En realidad, el *Calendario del Negrito Poeta* comenzó a publicarse en 1855.) Parece seguro que a este repentista semi-legendario se le colgaron cosas que venían de la tradición oral. Y también en Santo Domingo hubo un “Negrito Poeta”. Dice Lafragua: “Sin responder de la autenticidad de todos los versos, he escogido los que me han parecido mejores”; pero “aun los apócrifos representan la poesía popular, que debe sin duda figurar en esta colección” (o sea en *El Parnaso mexicano*). Véase también Nicolás León, *El Negrito Poeta mexicano y sus*

En esa opinión no hay yerro;
 ha visto usted y ha atinado,
 pues lo que tiene a su lado
santo Domingo es un perro.

Con un saber sin segundo
 y su poder sempiterno,
 bien pudo formar al mundo
Dios, en la punta de un cuerno.

Las glosas del “Negrito Poeta” bien pueden no ser de él. Habrá que verlo más bien como representante del gusto popular por este juego de ingenio. Y si se toma en cuenta que ya en 1600 glosaba Ledesma el pie *más poderoso que Dios* (*supra*, nota 138), y que ya en 1607 corría en Guatemala la glosa de *no hay Trinidad en el cielo* (*supra*, nota 141), habrá que maravillarse de lo mucho que duró. He aquí, para terminar, una redondilla española:

Grande hereje fue san Pablo,
 pero al fin se convirtió;
 y a Judas, porque vendió
a Cristo, le llevó el diablo,¹⁴⁶

en la cual se salvan de la nota de “irreverencia” dos proposiciones a la vez.

Las glosas de romances (“¡Oh Belerma, oh Belerma...!”, “Por la matanza va el viejo...”), tan usadas en la primera mitad del siglo xvi, en la segunda cedieron su lugar a las glosas de sonetos. Poco después de 1560,

populares versos, México, 1912; Rubén M. Campos, *El folklore literario de México*, México, 1929, pp. 90 y sigs., y Eduardo Matos Moctezuma, *El Negrito Poeta mexicano y el dominicano*, México, 1980, pp. 42-47, 55-57, 62 y 101.

¹⁴⁶ León María Carbonero, *Esfuerzos del ingenio literario*, Madrid, 1890, al final del capítulo 12.

la *Diana* de Alonso Pérez anunciaba, en la portada misma: “Van al cabo dos glosas del autor, la una del soneto que dize *Hero d'un alta torre lo miraba &c.*, la otra del que dice *Pues tuve corazón para partirme*”.¹⁴⁷ Por si acaso el ser “segunda parte” de la exitosísima *Diana* de Montemayor no era reclamo suficiente para los compradores del libro, el autor añadía ese anzuelo: glosas de dos de los sonetos más gustados en sus tiempos. De éstos, y de otros más, como “Quien dice que la ausencia causa olvido...” (de Boscán) y “Estábase Marfida contemplando...” (de Montemayor) se hicieron varias glosas distintas. El que más atrajo a los glosadores parece haber sido “Pasando el mar Leandro el animoso...” (de Garcilaso), del cual se conocen estas glosas: la del *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (en siete octavas de endecasílabos, pero con disposición arcaica: ABBA / ACCA); la de Antonio de Lo Frasso (en 14 octavas reales); la de Francisco de Aldana (en octavas; pero faltan las correspondientes a los versos 6 y 7 del soneto); la del cartapacio de Pedro de Lemos (en 14 octavas); la de Pedro de Padilla (en 14 octavas); la del cancionero novohispano *Flores de baria poesía* (en 14 liras); la anónima de un manuscrito de Toledo (en liras); y la del cartapacio de Morán de la Estrella (en liras, pero incompleta); y todavía hay una glosa extemporánea en la *Comedia de Hero y Leandro* de Mira de Mescua, de hacia 1620 (en liras; incompleta).¹⁴⁸

¹⁴⁷ Según J. B. Avalué Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, 1959, p. 87, nota 7, en 1564 corrían ya por lo menos tres ediciones de esta *Diana*. (Palau, *Manual del librero*, no conocía ninguna anterior a 1568.)

¹⁴⁸ A. L.-F. Askins (ed.), *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, Braga, 1979, núm. 61; — Lo Frasso, *Los diez libros de Fortuna d'amor* (Barcelona, 1573); en la ed. de Londres, 1740, la glosa está en las pp. 92-96; — Aldana, *Obras completas*, ed. M. Moragón Maestre, Madrid, 1953, t. 2, pp. 174-178; — la glosa del cartapacio de Pedro de Lemos puede verse en Askins, *loc. cit.*, pp. 249-251; — Pedro de Padilla, *Thesoro de varia poesía*, Madrid, 1580, fols. 265-266; — *Flores de baria poesía*, ed. M. Peña, México, 1980, núm. 103; — Bibl. Pública de Toledo, ms. 506, fols. 353-354 (F. Esteve Barba, *Catálogo de la colección de manuscritos Borbón-Lorenzana*, Madrid, 1942, p. 403); — *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, ed. R. A. DiFranco *et al.*, Madrid, 1989, núm. 489 (en este *Cartapacio*, núms. 40, 139 y 486, hay tres glosas distintas, en liras, del soneto “Quien dice que la ausencia causa olvido...”); — la

De aquí parece haberse derivado la costumbre de proponer en las justas poéticas un endecasílabo que debía glosarse en un soneto. Por lo general, este verso no ofrecía las dificultades “técnicas” de *vi marfil, vi plata y no*, o de *Jesucristo en la bragueta*. Su dificultad consistía simplemente en “hacerle la cama” (como dijo Rengifo) de tal manera al verso obligado, que el resultado fuera un *buen* soneto. El caso más famoso es el soneto de Góngora “En tenebrosa noche, en mar airado...” hecho para el quinto certamen de la justa sevillana con que se celebró en 1610 la beatificación de san Ignacio (la “justa injusta” en que el padre Pineda consiguió que Góngora no fuera premiado),¹⁴⁹ cuyo verso 14 es *ardiendo en aguas muertas llamas vivas*. En el *Cancionero antequerano* hay un buen número de sonetos de esta índole, sobre *libre de los naufragios el piloto* (núms. 93 a 96), *el cuerpo muere por que viva el alma* (núms. 97 y 98), *del mundo no, sino de Dios la gloria* (273 a 277), *cual roca opuesta a las hinchadas olas* (406), *amor, temor, la vida, el cuerpo, el alma* (417) y *Virgen, no hay alba, dígalo el Carmelo*. Sólo este último ofrece dificultad “técnica”, resuelta así por el glosador: “...que si le falta el sol de vuestro día, / Virgen, no hay alba: dígalo el Carmelo”. Mucho mayor es la dificultad de *Virgen pura, si el sol, luna y estrellas*, verso propuesto en una justa cordobesa de 1617 en loor de la Inmacu-

Comedia de Mira de Mescua fue editada por Francisca Moya del Baño en su libro *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, 1967, pp. 149-211 (la glosa, pp. 207-208).

¹⁴⁹ Según Francisco de Luque Fajardo, autor de la *Relación* de la justa (Sevilla, 1610), se presentaron en ese certamen cerca de un centenar de sonetos “no menos graves que dulces y de altos pensamientos” (citado por J. Lara Garrido en nota al núm. 302 del *Cancionero antequerano*). Uno de esos sonetos es “El flaco pecho de un insano amante...”, de Antonio Ortiz Melgarejo, reproducido por C. A. de La Barrera en sus *Adiciones a las Poesías de D. Francisco de Rioja*, Sevilla, 1872, p. 32; pero termina: “...pues dél se vieron / arder en aguas muertas, llamas vivas” (lo cual es violación de las reglas del certamen). — Para las *aguas muertas* del verso 14 quizá sirva la observación que hago en *NRFH*, 44 (1996), p. 72, nota 21. — En las *Rimas del Incógnito* (*Rev. Hispanique*, 37, 1916, pp. 251 y sigs.) hay dos sonetos de verso 14 obligado: *dentro del agua y encendido en fuego* (núm. 57) y *cuál de los tres es más esclarecido* (núm. 58).

lada Concepción. Sobre ese pie obligado compuso Góngora el soneto “Si ociosa no, asistió Naturaleza...”, censurado por el padre Pineda, pero, según Salcedo Coronel, muy aplaudido en Córdoba. He aquí los tercetos:

Pura la Iglesia ya, pura te llama
la Escuela, y todo pío afecto sabio
cultas en tu favor da plumas bellas.

¿Qué mucho, pues, si aun hoy sellado el labio,
si la Naturaleza aun hoy te aclama,
Virgen pura, si el sol, luna y estrellas?

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abreu Gómez, Ermilo 159
 Acuña, Alonso de 419
 Acuña, Hernando de 20, 417-419,
 421-422
 Ágreda, Diego de 210
 Aguado, fray José María 349
 Águila, Andrés Jacinto del 81
 Aguilar y Tejera, Agustín 268, 349,
 371, 379
 Aguirre, Joaquín de 82
 Alarcón, Álvaro de 371
 Alarcos, Emilio 229
 Alatorre, A. 48, 76, 159, 217, 341, 358, 406
 Alcaraz, Ramón 289, 303
 Alcázar, Baltasar del 211-212, 296,
 426-427
 Alcoverro, Vicente 348-349
 Aldana, Francisco de 20, 430, 468
 Alegre, Francisco Javier 84, 388
 Alfay, José 35, 38, 39, 56, 141, 156, 248,
 337, 378, 435
 Alfonso V de Aragón 12, 18
 Alfonso X de Castilla 11
 Almela, Juan Alonso de 45
 Almendares, Pedro de 329
 Alonso, Dámaso 19, 43, 439
 Alonso Cortés, Narciso 212
 Alonso Getino, Luis G. 431, 465
 Altet y Duarte, Benito 342
 Álvarez de Lugo, Pedro 111
 Álvarez de Soria, Alonso 350, 351
 Álvarez de Velasco, Francisco 54, 56, 81,
 92, 118, 142, 159, 161-162, 182, 261-
 264, 329-330, 342-343, 407, 410, 412
 Álvarez de Villasandino, Alonso 197,
 219
 Álvarez Gato, Juan 352
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
 268
 Alzieu, P. 245, 377, 381, 393
 Amado, James 56, 246, 342, 359, 379,
 407, 440, 448, 465
 Amor y Vázquez, José 175
 Andrade, Vicente de P. 328
 Inglés, Higinio 13
 Angulo y Pulgar, Martín de, 29
 Apello Corbulancho, Carlos de 328-
 329, 407
 Aquilano, Serafino 308, 318
 Aquino, santo Tomás de 88, 204, 247,
 439
 Arboleda, Julio 277
 Arcellano, Ignacio 378
 Argensola, Bartolomé L. de 25, 437-
 438, 440
 Argensola, Lupercio L. de 25, 371, 438
 Argote de Molina, Gonzalo 204, 213,
 214, 226, 227, 311
 Arguijo, Juan de 25, 212, 221-222,
 244, 350
 Arguillur, Juan Francisco de 47, 181
 Arias Pérez, Pedro 24, 41-42, 144
 Arioso 221-222
 Arjona, Manuel María de 90, 270-271
 Aroca, Jesús 34, 44
 Ascoli, G. I. 229
 Asensio, J. M. 199
 Asiain, Aurelio 405, 406, 411

- Askins, Arthur L.-F. 80, 245, 248, 333, 468
- Assouci, Charles d' 84
- Ausonio 213
- Auso de los Reyes magos* 43
- Avalle-Arce, Juan Bautista 314, 418, 452, 468
- Avellaneda: *véase* Gómez de Avellaneda
- Avendaño, Pedro de 383, 408, 409
- Ayguals, Wenceslao 268
- Baehr, Rudolph 47, 160, 179
- Bal y Gay, Jesús 44
- Balbuena, Bernardo de 203, 215
- Ballester, fray Francisco 178, 244, 248
- Bances Candamo, Francisco Antonio de 57, 182-183, 340, 398
- Barahona de Soto, Luis 203, 208, 213, 219, 244, 316, 319
- Barba Jacob, Porfirio 298
- Barclay, John 39
- Barrera, Cayetano Alberto de la 469
- Barrera, Diego de 25, 236
- Barrera Barahona, José de la 89
- Barriónuevo, Jerónimo de 381, 382
- Barrios, Miguel de 101, 249, 411, 440
- Bas, fray Cristóbal 81
- Bataillon, Marcel 433
- Bécquer, Gustavo Adolfo 71, 90, 109, 118, 121, 151, 172-175, 184-185, 276, 349
- Béjar y Delgado, Juan 296
- Beltrán, Juan 370
- Beltrán Hidalgo, Diego 45, 455, 457
- Bembo, Pietro 309
- Benegasí, José Joaquín 343-346, 361, 398-399, 407
- Bénichou, Paul 17
- Benítez Claros, R. 75, 249, 440
- Berceo, Gonzalo de 18
- Bermúdez, Jerónimo 287
- Bermúdez de la Torre, Pedro José 179
- Biadene, Leandro 434
- Blecua, Alberto 209
- Blecua, José Manuel 56, 199, 322, 324, 333, 337, 378, 395, 407, 431, 438
- Bocage, Manuel María Barbosa du 282-283, 384
- Bocángel y Unzueta, Gabriel 24, 440, 454, 455
- Boecio 35, 141, 171
- Böhl de Faber, Juan Nicolás 248, 394
- Boileau 183, 388
- Bonilla, Alonso de 371
- Bonneville, Henry 376, 464
- Borja, san Francisco de 459
- Boscán, Juan 20, 195, 307-308, 310-312, 361, 415, 416, 468
- Botelho de Oliveira, Manuel 246, 256
- Bretón de los Herreros, Manuel 267
- Brey Mariño, María 148, 212, 249, 338, 431
- Brocense: *véase* Sánchez de las Brozas
- Brown, Kenneth 37, 83
- Brucrton, Courtney 237, 320
- Brunet, Gustave 193
- Buceta, Erasmo 218
- Burgos, Javier de 267, 301
- Butrón, Antonio 347-348
- Cabanyes, Manuel de 291
- Cabrera, Miguel 54
- Cabrera y Quintero, Cayetano 286
- Cáceres, Juan Bautista de 47
- Cáceres, María Leticia 257
- Cacho, María Teresa 199
- Cairasco de Figueroa, Bartolomé 193-

- 205, 207, 209, 213-215, 218, 219, 224,
227, 228, 232-237, 241
- Cajés, Eugenio 333
- Calderón, Juan Antonio 208
- Calderón, Rodrigo 350
- Calderón de la Barca, Pedro 55-57, 88,
95, 96, 103, 106-108, 114, 128, 129,
131, 136, 137, 140, 143-145, 165-168,
186-188, 205, 244, 258, 324-327, 330,
333-337, 339, 378, 412, 440
- Calleja, Diego 160, 382
- Camargo y Zárate, Jerónimo de 42-
43, 166
- Camoens 245, 340, 397
- Campos, Rubén M. 384, 400, 467
- Cáncer y Velasco, Jerónimo de 50, 51,
73, 118, 155, 248, 250, 251
- Cancionero antequerano* 332, 371, 377,
381, 391, 394, 397, 435, 469
- Cancionero de Baena* 12
- Cancionero de romances* 15
- Cancionero de Sablonara* 34
- Cancionero de Stúñiga* 12, 18
- Cancionero de Upsala* 32
- Cancionero musical de Palacio* 13-18,
26, 32
- Cantar de mio Cid* 15
- Cañazares, José de 178
- Caramuel y Lobkowitz, Juan 50-54,
118, 155, 156, 161, 180, 243, 244, 248,
378-379, 394, 418
- Carbonero, León María 85, 349
- Carducci, Giosuè 283, 287
- Carilla, Emilio 193, 269, 274
- Carlos II 250, 358
- Carlos III 57, 159, 183
- Carlos V 40, 52
- Caro, Miguel Antonio 267, 274
- Carranza, N. 431
- Carreira, Antonio 9, 22-27, 29, 31, 46,
81, 243, 323, 340, 365, 375, 377, 393,
398, 435, 453, 458, 460
- Carrera del Real, Avelina 211
- Carvajales 18, 43
- Carvalho, Luis Alfonso de 48, 227, 229
- Casas, Cristóbal de las 226, 227
- Cascales, Francisco 48, 49
- Castell-dos-Ríus, virrey 78, 463
- Castello, Aderaldo, 399
- Castillejo, Cristóbal de 19, 45, 443
- Castillo, Francisca Josefa del 80
- Castillo Mantilla, Gabriel de 218
- Castillo Solórzano, Alonso del 155,
240, 332, 408
- Castro, Juan de 449
- Catulo 296
- Cepeda, Carlos Alberto de 178
- Cervantes, Miguel de 33, 46, 80, 82,
196, 201, 213, 223-224, 229, 243, 333,
350, 351, 353, 355, 357, 366, 367, 423,
449, 452, 465
- Céspedes, Valentín de 56, 87-88, 116
- Cetina, Gutierre de 20, 30, 308,
420-421
- Céu, sor Violante do 246
- Chacón, Antonio 27
- Chamfort 184, 217
- Chitarra, Cenne dalla 414
- Chocano, José Santos 71, 184
- Cioranescu, Alejandro 201
- Ciplijauskaitė, Biruté 323, 388, 409
- Ciria y Beteta, Mariana de 366
- Clarke, Dorothy Clotelle 33, 193,
196-197
- Claudiano 208, 209
- Cobos, Jerónimo de los 425, 426

- Coester, Alfred 273
 Coimbra Martins, António 246, 384
 Colardeau 184
 Coloma, Juan 310
 Colombi-Monguió, Alicia de 232, 318
 Colunga, fray Pedro de 197, 219
 Combet, Louis 302
 Córdoba, Sebastián de 418
 Cornejo, fray Damián 168
 Corominas, Joan 226, 227, 229
 Corral, Gabriel del 36-37, 454, 455
 Correas, Gonzalo 48-50, 52, 155, 229, 300, 302, 303
 Cortés, Martín 418-419
 Cortés Osorio, Juan 154
 Cossío, José María de 244
 Costa i Llobera, Miquel 283-284, 290-291
 Cotarelo, Emilio 43, 256, 300, 302, 346
 Cristina de Suecia 381
 Cruz, Ramón de la 302
 Cruz, sor Juana Inés de la: *véase* Juana Inés
 Cruz e Silva, Dinis 282
 Cueto, Leopoldo Augusto de 348
 Cueva, Juan de la 21, 201, 214, 311
 Curtius, Ernst Robert 205, 238, 413
 Darío, Rubén 70, 71, 87, 90, 95, 105, 111, 112, 149, 151, 161, 163, 173, 184, 185, 188, 190, 265, 268, 269, 278-279, 306, 350
 Dávalos, Balbino 280
 Dávalos y Figueroa, Diego 231-232, 318
 Delgado y Buenrostro, Antonio 104
 Delitala y Castelví, José 56, 250
 Deniz, Gerardo 404-405, 410, 411
 Diamante, Juan Bautista 256
 Díaz Arciniega, Víctor 386
 Díaz de Montoya, Vicente 168
 Díaz Mirón, Salvador 169, 172-174, 190, 191, 278
 Díaz-Plaja, Guillermo 430
 Díaz Rengifo, Juan 46, 48, 49, 51, 52, 54, 111, 183, 199, 215-216, 218, 227, 228, 232, 317, 445-447, 453, 462, 469
 Diego, Gerardo 161, 455
 Diego de San José, fray 46, 365
 Díez Canedo, Enrique 303-304
 Díez Echarri, Emiliano 50, 53
 Díez y Foncalda, Alberto 248
 DiFranco, R. A. 194, 200, 324, 416, 422, 464, 468
 Domínguez Bordona, J. 443
 Dondi, Giovanni de' 414
 Dorat, Jean 184
 Duce García, Jesús 57, 379, 398
 Dueñas, Licenciado 199, 224
 Eisenberg, Daniel 355
 Enríquez Gómez, Antonio 371
 Enzina, Juan del 13, 16-18, 20, 21
 Escobedo, Federico 284, 285
 Escoto, Duns 439
 Escrivá, comendador 452
 Espinel, Vicente 45, 224, 435
 Espinosa, Pedro 30, 34, 35, 55, 69, 106, 219-220, 422, 437
 Espronceda, José de 149, 274
 Esquilache, Príncipe de 50, 51, 155, 244, 462
 Estelrich, Juan Luis 283
 Esteve Barba, Francisco 343, 448, 468
 Extremera Arjona, Carlos de 142
 Falcón, Ana 29
 Färber, Guillermo 404, 412

- Faría y Sousa, Manuel de 33, 80, 244, 246, 333
 Farinelli, Arturo 273
 Feijoo, Benito Jerónimo 79, 106
 Felipe II 45, 235, 367
 Felipe IV 31
 Felipe V 181, 348
 Fernández, Benigno 82
 Fernández de Moratín, Leandro 90, 184, 287, 288
 Fernández de Moratín, Nicolás 90, 106, 107, 177
 Fernández de Palos, José 394
 Fernández de Valenzuela, Fernando 234-235
 Fernández-Guerra, Aureliano 355, 367
 Fernando el Católico 13, 16
 Figueroa, Francisco de 20, 428, 429
 Filippo, L. de 18, 148, 265, 316
 Flaminio, Marco Antonio 209
 Flecha, Mateo 29
 Flores, Manuel M. 400
Flores de baria poesía 468
Flores de romances 23-24
 Fontanella, Francesc 171
 Foulché-Delbosc, Raymond 42, 129, 223, 243, 323, 330, 332, 369, 397, 417
 Fracastoro, Girolamo 423
 Frenk, Margit 12; y véase *Nuevo Corpus*
 Fucilla, Joseph G. 308
 Fuentes, Conde de 437-438
 Fuentes, Diego de 418
 Gallardo, Bartolomé José 42, 56, 57, 117, 154, 171, 195, 213, 222, 225, 227, 232, 242-244, 310, 319, 350, 351, 353, 355, 367, 379-380, 418, 433
 Gallego, Juan Nicasio 287-288
 Gálvez de Montalvo, Luis 203
 Gamallo y Fierros, D. 106
 Gaos, Vicente 46, 367
 Garcés, Enrique 433-434
 García, Alonso 429
 García, Pedro 51
 Garcia, Vicens 171, 409, 410
 García de Alarcón, Gaspar 222
 García de Bustamante, Manuel 178
 García de la Huerta, Vicente 101, 177, 184
 García de Quevedo, Heriberto 273-275
 García Gutiérrez, Antonio 276
 García Icazbalceta, Joaquín 84, 388
 Garcia Peres, Domingo 41
 García Prada, Carlos 281, 410
 García Terrés, Jaime 404, 412
 Garcilaso de la Vega 20, 29, 48, 195, 198, 203, 206, 213, 214, 307-308, 310-312, 314, 315, 318, 320, 361, 416, 417, 420, 423, 426, 468
 Gayangos, Pascual de 417
 Gelves, Conde de 214
 Gil de Biedma, Jaime 442
 Gil Polo, Gaspar 45, 48, 49, 203, 213, 215, 224, 226-227, 229, 232
 Giménez, Esther 387
 Giner, Victorio 283
 Girón, Diego 207-209, 213, 293
 Goldberg, Rita 57, 168, 358
 Gómez, fray Bartolomé 439-440
 Gómez de Avellaneda, Gertrudis 149, 276, 442
 Gómez Hermosilla, José 271, 287, 288
 Gómez Ortega, Casimiro 183
 Góngora, Bartolomé de 202
 Góngora, Luis de 21-35, 41, 47, 49-51,

- 53, 55, 59, 64, 65, 71-73, 80, 118, 127, 158, 161, 199, 202, 213, 215, 217, 224, 232, 237, 239, 243, 300, 322-323, 330, 348, 354, 355, 357, 360, 368-369, 375, 381, 387-389, 395, 397, 407, 409, 435, 454, 458, 469-470
- González, Diego Tadeo 347
- González, Francisco Ramón 142, 157, 176
- González, Juan Gualberto 289
- González de Bobadilla, Bernardo 203
- González de la Sancha, Lorenzo 178
- González de León, Ulalume 401-403, 412
- González de Salas, Jusepe Antonio 210
- González de Sevilla y Sandoval, Juan 249
- González de Torres, fray Eusebio 83
- González del Castillo, Ignacio 184
- González Martínez, Enrique 71, 107, 110, 163, 164, 188, 190, 191, 350
- González Palencia, Ángel 202, 447, 455
- González Prada, Manuel 280-281, 284, 410
- Gracián, Baltasar 50, 80
- Gracián Dantisco, Tomás 350
- Granja, Conde de la 78
- Greiff, León de 297-298
- Guarini, Giambattista 414
- Guerau, A. 43
- Guevara, Juan de 460
- Guiu, Pablo 462
- Guizot, François 361
- Gutiérrez, Fernando 183, 340
- Guzmán, Martín Luis 368, 369, 377, 430
- Hartzenbusch, Juan Eugenio 212, 301, 373
- Hathaway, Robert L. 200
- Henríquez Ureña, Pedro 42-44, 62, 159, 168, 172
- Heras, Francisco de las 157, 158
- Heredia, José María 184
- Hernández de Velasco, Gregorio 312-313
- Hernández Nieto, Héctor 50
- Herrera, Fernando de 195, 206, 207, 209, 210, 213, 217, 227, 228, 314-316, 420, 425, 430, 431
- Herrera, José 349
- Herrera, Pedro de 453
- Herrera, Roque de 355
- Herrero García, Miguel 182, 247, 459
- Hiponacte 211
- Horacio 206-208, 210, 212, 282-296, 423
- Horozco, Sebastián de 20
- Hozes, Gonzalo de 458, 460
- Hozes, Hernando de 309-311, 317, 318
- Huete, fray Pedro de 428, 429
- Hurtado, Juan 202
- Hurtado de Mendoza, Diego 20, 309, 310, 312, 318
- Iglesias de la Casa, José 90, 431
- Imperial, Francisco 12
- Infantes, Víctor 180
- Iriarte, Tomás de 26, 72, 87, 90, 106, 112-113, 149, 151, 172-173, 183, 188, 266, 287, 347
- Isabel de Borbón 31
- Jammes, Robert 377, 393, 395
- Jáuregui, Juan de 22, 210
- Jiménez, Juan Ramón 71, 111, 163, 185, 191

- Jiménez de Báez, Yvette 299
 Jörder, Otto 238
 José del Espíritu Santo, fray 82
 Juan II 12, 20
 Juan de la Anunciación, fray 97, 98,
 114-115, 148, 189
 Juan de la Cruz, san 19, 22, 442
 Juan Manuel, don 204
 Juana Inés de la Cruz, sor 30, 54, 58,
 59, 62, 64-66, 70, 72, 75, 76, 79, 80-
 82, 88-91, 93, 96, 97-99, 102-107,
 109, 111, 114, 119, 121-124, 126, 127,
 129, 131-133, 136-138, 140, 141, 143,
 152, 157-162, 170-171, 177, 179-181,
 205, 257-261, 270, 299, 340-341, 357-
 358, 361, 380-382, 396, 407, 440-
 442, 460-461
 Juaristi, Jon 412
 Junco de la Vega, Celedonio 385
 Kramer, Johannes 50
 Labrador Herraiz, J. L. 194, 200, 324,
 416, 418
 Lafragua, José María 466
 Lafuente, Modesto 359-360
 Lang, H. R. 350, 352
 Lapesa, Rafael 210
 Lara Garrido, José 224, 316, 332, 371,
 393, 397, 435, 469
 Larrañaga, José Rafael 184
 Lasarte, Pedro 233, 432
 Laverde, Gumersindo 149
 Layna Ranz, F. 242
 Ledesma, Alonso de 448, 465, 467
 Lemos, Pedro de 236, 466, 468
 Lentini, Giacomo 413
 León, fray Luis de 20, 50, 182, 202,
 206, 216, 247, 431
 León, Nicolás 466
 León Marchante, Manuel de 30, 55,
 56, 58, 60, 62-67, 70, 72, 74, 77, 79,
 81, 82, 89-92, 95-98, 103, 104, 109-
 110, 115-125, 128-130, 132-135, 138,
 139, 142-143, 147, 150-154, 156, 157,
 169-170, 189, 251-253, 255, 262, 270,
 271, 457-458
 Lerdo de Tejada, Sebastián 442
 Lewis Galanes, Adriana 350
 Lezcano, Francisco 338-339
 Lida, María Rosa 196
 Liñán de Riaza, Pedro 22, 430
 Lissorgues, Y. 377, 393
 Lista, Alberto 149, 276
 Lobo, Eugenio Gerardo 83-85, 177,
 184, 346-347, 372, 423, 448
 Lo Frasso, Antonio de 202, 468
 Lomas Cantoral, Jerónimo de 195,
 425-426, 430
 López, Jacinto 222-223, 243, 465
 López, Jesús F. 442
 López, Vicente 284-285
 López de Gurrea, Baltasar 56, 77-79,
 96, 118, 120, 138
 López de Honrubia, Manuel 43
 López de Reta, Agustín 141, 171
 López de Sedano, Juan José 30, 199,
 247, 431
 López de Úbeda, Francisco 51, 52, 228,
 242-243, 331, 333, 351, 364, 444
 López de Vicuña, Juan 23
 López de Zárate, Francisco 24
 López Estrada, Francisco 422
 López Maldonado, Gabriel 45
 López Pinciano, Alonso 48, 49, 214
 Lorena, Duque de 382
 Loyola, san Ignacio de 435
 Lozano, Francisco 408, 409

- Lugones, Leopoldo 270
 Luis de Santa María, fray 259, 299
 Luque, Juan de 331, 435
 Luque Fajardo, Francisco de 469
 Luys Antonio, "el lego del Parnaso" 96
 Luzán, Ignacio de 18, 40, 101, 148, 149, 179, 183, 184, 265, 266, 270, 316
 Machado, Antonio 71, 190, 191
 Madrigal, Miguel de 394
 Mal Lara, Juan de 208, 209, 212-214, 219
 Mallarmé 374, 405
 Maluenda, Jacinto Antonio de 26, 37, 143
 Maneiro, Juan Luis 159
 Manrique, Jorge 20, 48
 Manzoni 273
 March, Ausias 308
 Marcial 85
 María Teresa, sor 399-400, 407
 Marino, Giambattista 255
 Márquez, José Arnaldo 274
 Martí, Juan José 222
 Marti Grajales, F. 222
 Martín, Adrienne L. 355, 409, 414
 Masdoni, Giustiniano 414
 Mateu y Sanz, Lorenzo 45
 Matos, Gregório de 56, 96, 171, 245-246, 256, 388, 341-342, 358-359, 379, 407, 412, 440, 448, 465
 Matos Moctezuma, Eduardo 467
 Maura Gamazo, Gabriel 154
 Maurer, Christopher 428-429
 Maziel, Juan Baltasar 264
 Medina Sidonia, Duque de 388
 Medrano, Francisco de 438-439
 Mele, Eugenio 420
 Meléndez Valdés, Juan 90
 Melo, Francisco Manuel de 40, 41, 43, 73, 74, 166, 246, 248, 251
 Mena, Juan de 12, 21, 38, 188, 196, 197, 443
 Méndez Plancarte, Alfonso 56, 80, 91, 106, 136, 143, 159-162, 177, 179, 181, 205, 234, 258, 284, 286, 290-296, 329, 330, 350, 381-383, 394, 460, 461
 Méndez Plancarte, Gabriel 161, 285, 286
 Mendoza, Antonio de 24, 242
 Mendoza, Carlos de 222
 Menéndez Pelayo, Marcelino 47, 85, 149, 160-162, 207, 209, 227, 259, 263, 271, 283, 287-291, 294, 308, 311, 313, 349, 423-425
 Menéndez Pidal, Ramón 13-15, 17, 213, 236, 466
 Mesa, Cristóbal de 208, 219, 293
 Metastasio 273
 Milá y Fontanals, Manuel 17, 294
 Milán, Luis 17
 Millares Torres, A. 198
 Millé y Giménez, Juan e Isabel 323
 Miquel i Planes, R. 45
 Mira de Mescua, Antonio 223, 324, 370, 468
 Miralles, Josep 157
 Miravet, Vicente 222
 Molina, Marco Antonio 299
 Molins, Marqués de 373
 Monge, Francisco 58
 Monguió, Luis 175, 434
 Montaigne 361
 Montalvo, fray Miguel de 433-434
 Montanhas, Gervásio das 399
 Montañés y Monte-Alegre, Manuel

- Montaña Fajardo, Juan 328
 Montemayor, Jorge de 19, 73, 203, 215,
 224, 232, 313, 418, 452, 468
 Montero, Juan 315
 Montes de Oca, Ignacio 385
 Monteser, Francisco Antonio de 256
 Montesino, fray Ambrosio 16, 40
 Montesinos, José F. 24-25, 32
 Mora, Pablo 184
 Moragón Mestre, M. 468
 Moraleja, José 78, 79, 251
 Morán de la Estrella, Francisco 430,
 431, 464, 468
 Moratín: véase Fernández de Moratín
 Morley, Sylvanus G. 237, 320
 Mosquera de Figueroa, Cristóbal 430
 Mostacci, Jacopo 413
 Moya del Baño, Francisca 469
 Munárriz, Jesús 298, 387
 Muñoz de Castro, Pedro 97, 189
 Muriel, Josefina 400, 410
 Nájera, Esteban de 49
 Nájera y Cegri, Diego de 91-92, 145,
 148
 Narváez, Luis de 17
 Navarrete, fray Manuel de 87
 Navarro, Tomás 30, 42, 47, 98, 160,
 179-181, 373, 442
 Navarro González, A. 347
 Nebrija, Antonio de 15, 196
 Negrito Poeta 448, 466-467
 Neruda, Pablo 185
 Nervo, Amado 161
 Novo, Salvador 387, 442
*Nuevo Corpus de la antigua lírica
 popular* 33, 44, 45, 47, 49, 205
 Nunes, Filipe 357
 Núñez Mata, Efrén 297, 373, 385
 Ochoa, Anastasio de 184
 Ochoa, Juan de 350, 355
 Olmedo, Alfonso de 256
 Orozco, Pedro de 46-47, 181, 365-366
 Orsini, Fulvio 424
 Ortega, Julio 175
 Ortiz Ballesteros, Antonia M. 488
 Ortiz Melgarejo, Antonio 469
 Oseguera, Diego de 319
 Osorio, Francisca 177
 Osuna, Rafael 378, 440
 Othón, Manuel José 374, 407
 Ovando, Leonor de 432-433
 Ovando Santarén, Juan de 178
 Ovidio 227
 Paços, Licenciado 117
 Pacheco, Francisco 199
 Pacheco, frei João 75, 80, 257
 Padilla, Pedro de 29, 445, 468
 Pagaza, Joaquín Arcadio 385
 Paguera, Antón de 176
 Palau, Antonio 57, 84, 193, 468
 Palma, Ricardo 78, 463
 Palomo, María del Pilar 40, 457
 Pámones 243
 Paravicino, fray Hortensio Félix 33,
 50, 453
 Pardo, Francisco Guaicapuro 274
 Paredes, Antonio de 30, 460
 Paredes, Condesa de 157, 158, 357, 358,
 382
 Paris, Gaston 17
 Párraga, Francisco de 171
 Pastor, José Francisco 227
 Paz, Amelia de 395
 Paz, Ireneo 373-374, 442
 Paz, Ocravio 373, 405
 Pedrell, Felipe 43

- Pellicer Saforcada, Juan Antonio 355
 Pellicer de Salas y Tovar, José 39-41, 51-52
 Pemán, José María 182, 247, 285
 Penagos, Pedro de 199, 213
 Peña, Margarita 468
 Peñalosa, Joaquín Antonio 374, 408, 409
 Peralta Barnuevo, Pedro de 270
 Peregrino, Ángel 142, 177
 Pérez, Alonso 468
 Pérez, Gonzalo 213, 310
 Pérez, Jerónimo 343
 Pérez, José Joaquín 274
 Pérez de Castro, Agustín 159
 Pérez de Montoro, José 55, 56, 58, 60-62, 64, 68, 93, 97, 102, 108, 109, 118, 124, 126-129, 132, 144, 145, 147, 149, 151, 153, 155, 162-164, 181, 184, 250-251, 255-256, 260-261, 339-340, 371-372, 408, 440, 457, 464, 465
 Pérez de Ribas, José 458
 Pérez de Valdivielso, Juan 23
 Pérez Gómez, Antonio 430
 Pérez Pastor, Cristóbal 425
 Pérez Ramírez, Antonio 383
 Perinián, Blanca 227
 Pesado, José Joaquín 274, 288
 Petrarca 309, 414, 433
Pícara Justina: véase López de Úbeda
 Pimentel, Francisco 460
 Pineda, Juan de 435, 470
 Pinzón, César Nicolás 274
 Polo de Medina, Salvador Jacinto 455
 Polt, J. H. R. 346
 Pombo, Rafael 278, 290, 291, 301
 Ponce de León, Francisco 89
 Porcel, José Antonio 372-373, 412
 Porras Collantes, E. 261, 330
 Prado Coelho, Jacinto do 384
 Prete Jacopin 314, 315
 Prieto, Antonio 40, 201, 202, 413, 426
 Prieto, Isabel 457
 Prudencio 204
 Puig, Luis 244
 Pulci, Luca 195
 Puyol, J. 228, 243, 364
 Quadri, Francesco Saverio 54
 Quevedo, Francisco de 24, 29-32, 50, 80, 116, 205, 332-333, 377-378, 382, 383, 391, 392, 395, 407, 409-411
 Quintana, Manuel José 272
 Quiñones de Benavente, Luis 411
 Quirós de los Ríos, Juan 208
 Ramírez, Ambrosio 294
 Ramírez de Vargas, Alonso 89, 258
 Ramírez Pagán, Diego 312, 318, 429-430
Razón de amor 43
 Rebolledo, Bernardino de 56, 176
 Reckert, Stephen 439
 Reid, John T. 193, 202, 240, 267, 272, 273, 275, 276
 Renán, Raúl 404, 412
 Rengifo: *véase* Díaz Rengifo
 Rey de Artieda, Andrés 212, 221, 224, 227, 229, 244
 Reyes, Alfonso 285, 296, 297, 304, 319, 385, 386, 400-401, 409
 Ribera, Anastasio Pantaleón de 36, 52, 141
 Ribera, Diego de 157, 160, 459
 Rico, Francisco 312
Rimas del Incógnito 129, 223, 243, 332, 356, 469
 Rivas, Duque de 106, 373, 442

- Rivera, A. 17
 Robles, R. 305-306
 Rocha, Sóstenes 374
 Rodríguez, Juan Ignacio 394
 Rodríguez, Lucas 17, 21
 Rodríguez Galván, Ignacio 274-275
 Rodríguez Marín, Francisco 202, 208,
 214, 228, 249, 268, 303, 350, 351, 355,
 359, 427, 437, 453, 465, 466
 Rodríguez Moñino, Antonio 19, 26,
 43, 148, 212, 222, 249, 324, 338, 369,
 411, 431, 465
 Roig, Jaume 45
 Rojas, Pedro de 199, 207
 Rojas, Ricardo 237
 Rojas Zorrilla, Francisco de 240
Romancero general 25, 26, 30, 447, 455
 Romero, Mateo 44
 Rosas de Oquendo, Mateo 319-320
 Rosel y Fuenllana, Diego 391
 Rozas, Juan Manuel 120, 250
 Rubens 25
 Rubio Árcuez, Marcial 430
 Rueda, Salvador 188
 Rufo, Juan 27
 Ruiz, Juan (arcipreste de Hita) 14
 Ruiz, Juan (impresor) 57
 Ruiz Castañeda, María del Carmen
 360
 Ruiz de Alarcón, Juan 355
 Ruiz i Calonja, Joan 171
 Ruscelli, Girolamo 228
 Salado Álvarez, Victoriano 385
 Salaizes, Felipe de 460
 Salas, fray Juan de 440
 Salazar, Eugenio de 226, 232, 418, 432-
 433
 Salazar y Torres, Agustín de 55, 56, 61,
 62, 66, 75-77, 79, 81, 94, 101, 103,
 104, 107-109, 112, 115, 116, 118, 121,
 123, 139, 140, 151-152, 156, 157, 159,
 160, 169, 174, 178, 181, 250, 258-261,
 271, 339, 410, 457
 Salceda, A. G. 56
 Salcedo Coronel, García de 470
 Salinas, Conde de 366
 Salinas, Francisco 15, 17
 Salinas, Juan de 22, 29, 79, 376, 448,
 463-464
 San Geminiano, Folgore da 413, 414
 Sancha, Justo de 201, 247, 254, 444,
 445
 Sánchez, Luis 424
 Sánchez, Quintiliano 293
 Sánchez, Vicente 55, 57, 58, 62, 64, 74,
 76, 77, 81, 94, 99-101, 105, 106, 109,
 113-114, 116, 117, 120, 123, 126, 129-
 133, 137-139, 141, 142, 146, 148, 150,
 151, 153, 154, 157, 163, 186, 187, 254-
 255, 260, 271, 379, 398, 410
 Sánchez de Lima, Miguel 20-21, 48,
 214, 215, 217, 218, 220-221, 224
 Sánchez de las Brozas, Francisco 210,
 214, 216, 220, 423, 425
 Sánchez de Viana, Pedro 227
 Sánchez Facio 373
 Sánchez Regueira, M. 440
 Sánchez Robayna, Andrés 198, 201-
 203, 218
 Sánchez Tórtoles, Antonio 78
 Sannazaro, Jacopo 195, 203, 232, 309,
 423
 Santillana, Gabriel de 69, 157, 160
 Santillana, Marqués de 12
 Santos, Francisco 143
 Santoyo, Felipe 77

- Sarabia, Antonio de 178
 Sarasa, Fermín de 250
 Sarduy, Severo 401-403, 406, 411, 412
 Scholberg, Kenneth R. 102, 249, 440
 Sedano: véase López de Sedano
 Segala, Atenógenes 293-294
 Segovia, Tomás 304-305
 Sepúlveda, Lorenzo de 17, 18, 21
 Serra, Màrius 181, 435
 Serrano, fray Bartolomé 379-380
 Serrão de Castro, António 379
 Sessa, Duque de 416-417
 Seranti, Joaquín 213, 227
 Sheridan, Guillermo 385
 Sigüenza y Góngora, Carlos de 54, 460
 Silva Correa, Juan de 397-398, 408
 Silvestre, Gregorio 377, 430, 443-444, 451
 Silvestre, Pedro 212
 Sol, Manuel 279
 Solís, Dionisio 276
 Solís y Ribadeneyra, Antonio 43, 409, 440
 Solís y Valenzuela, Pedro de 118
 Soria, Hernando de 438, 439
 Subirá, José 272
 Tablada, José Juan 172, 349-350
 Tafalla Negrete, José 56, 62, 64, 113, 118, 154, 171, 186, 371, 382, 383, 409, 412, 442, 461-462
 Tamariz, Cristóbal de 211
 Tamayo de Vargas, Tomás 312
 Tapia, Eugenio de 266
 Tasso, Torquato 201, 414
 Tejada, Luis de 236
 Tempo, Antonio da 215, 216, 307
 Teresa de Jesús, santa 45, 365-368, 452
 Teresa Magdalena de Cristo, sor 461
 Terrazas, Francisco de 233, 431-432
 Timoneda, Juan 17, 19, 434
 Tineo de Morales, fray Luis 341, 382, 396
 Tirso de Molina 24, 39-40, 44, 148, 455-457
 Tiscornia, Eleuterio F. 213-214, 311
Tonos a lo divino y a lo humano 57, 65, 77, 90-94, 113, 147, 153, 164, 168, 170, 172, 187, 358
 Torre, Francisco de la 30, 50, 175, 430
 Torre Farfán, Fernando de la 242
 Torre y Sebil, Francisco de la 248, 337-338
 Torres Villarroel, Diego de 43, 265-266, 343, 383-384, 407-410, 412
 Tostado de la Peña, Francisco 433
 Trillo y Figueroa, Francisco 33, 35, 41, 55
 Turmeda, fra Anselm 45
 Urbano VIII 295
 Urueta, Jesús 385
 Vaca de Alfaro, Enrique 81
 Vaca de Guzmán, José María 107, 174
 Valbuena Prat, Ángel 56, 324, 325, 334
 Valenzuela, Fernando 179
 Valenzuela, Jesús E. 385
 Valero, Francisco 338
 Valladares de Valdelomar, Juan de 244
 Valle Caviedes, Juan del 256-257
 Valle-Inclán, Ramón del 154
 Valmaseda y Zarzosa, José Jerónimo 57
 Valsalobre, Francisco Ildefonso de 244
 Vargas Tamayo, José 284
 Varnhagen, F. A. de 256
 Vasconcelos, José 386
 Vázquez Valle, Isabel 360

- Vecn, Otto van 25, 236
 Vega, Bernardo de la 202
 Vega, Lope de 22, 24, 25, 27, 29-34,
 46, 50, 55, 71, 73, 199, 202, 203, 213,
 215, 224, 233, 237-242, 247, 320-325,
 330-331, 339, 350, 354-356, 361-364,
 366, 367, 376-377, 389-390, 394,
 406, 408, 410, 411, 430, 435-437,
 452, 453
 Vega, Ventura de la 373
 Vegas, fray Damián de 224-226, 289,
 445
 Velasco, Antonio Abad 345
 Velasco Arellano, José Luis de 179
 Velázquez, Felipe 272
 Vélez de Guevara, Luis 244
 Vera Tasis, Juan de 457
 Verduzco, Jerónimo 161
 Vicens, Josep 64, 74, 111, 146, 159, 173,
 176, 229, 251, 254, 366, 371, 379,
 447, 462
 Vicente, Gil 205, 306
 Viera y Clavijo, José de 201
 Vigna, Pier della 413
 Vilanova, Antonio 221, 418
 Villalobos, Arias de 234
 Villamediana, Conde de 25, 388
 Villasandino: véase Álvarez de
 Villasandino
 Villaviciosa, Sebastián de 256, 300,
 302, 303
 Villegas, Esteban Manuel de 30-31, 35-
 36, 209, 212, 213, 247, 287
 Villena, Enrique de 12, 149
 Virgilio 316, 370, 423, 424
 Voltaire 388
 Vranich, S. B. 222
 Ximénez Patón, Bartolomé 357
 Zafra, Esteban de 57, 59
 Zaid, Gabriel 374
 Zamora, Alonso de 330
 Zamora, Antonio de 43
 Zapata, Luis 417, 418
 Zequeira Arango, Manuel de 175
 Zorrilla, José 149, 188, 190, 268, 276
 Zúñiga, Horacio 297

Cuatro ensayos sobre arte poética
se terminó de imprimir en mayo de 2007
en los talleres de Editorial Color, S.A. de C.V.,
Naranjo 96 bis, PB. Santa María la Ribera, 06400 México, D.F.
Tipografía y formación: Socorro Gutiérrez, en Redacta. S.A. de C.V.
Cuidaron la edición Antonio Carreira y el autor.

