LA VERSIFICACIÓN IRREGULAR

EN

LA POESÍA CASTELLANA.

Thesis

presented by

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA,

to the Department of Romance Languages of the University
of Minnesota

in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Doctor of Philosophy.

May 1918.

I N T R O D U C C I O N.

La versificación castellana se considera, generalmente, como versificación silábica, al igual que la italiana o la francesa. En verdad, su fundamento primario es el hecho de que las sílabas castellanas son isócoras y ^{no} cabe distinguir largas y breves entre ellas, al menos para la métrica. De ahí se deriva el isosilabismo, es decir, el hecho, *frecuente en todas las lenguas romances*, de que cada tipo de verso tenga número fijo de sílabas; y el principio del isosilabismo se combina con el de los acentos: uno, el final, como obligatorio; otros, los interiores, como necesarios o como voluntarios, según la longitud del renglón. (*)

Pero, si puede decirse, en términos generales, que la versificación castellana es silábica cuando sólo se quiere contraponerla a la cuantitativa de los griegos y de los latinos clásicos, sólo parcialmente cabe afirmar que es isosilábica, como la francesa, la provenzal o la italiana. La mayor parte de los versos que se conocen en nuestro idioma están gobernados por la igualdad de medida silábica, y en mayor o menor esca-

(*) En el presente estudio, los versos se denominarán siempre a la manera usual en nuestro idioma, que es semejante a la italiana y contraria a la francesa e inglesa: a saber, contando una sílaba después de la última acentuada, aunque de hecho falte, según sucede en los versos agudos. El verso tipo será, pues, el verso que en otras lenguas se llama femenino y entre nosotros grave o llano; no el verso masculino, llamado agudo entre nosotros. Así, son igualmente octosilábicos estos dos *del romance viejo de Fontefrída:*

*De todas las aveçicas....
~~van tan en concepción~~
 ni casar contigo, no*

Creyendo que el carácter del trabajo no lo requiere, no me he decidido a adoptar el riguroso sistema que varios investigadores suelen aplicar en análisis métricos minuciosos y que consiste en denominar cada verso según el número estricto, aritmético, de sus sílabas.

A veces emplearé términos de la métrica clásica, pero adaptados a la silábica, y acentual; en vez de la sílaba larga, debe pensarse en la tónica y (dósis) y en la breve (caso): trítilo (célula); anfibraro (célula).

la por el ritmo de acentos; pero existen otras formas de versificación donde el isosilabismo no aparece o apenas se insinúa. (*)

Una de estas formas es meramente artificial y pertenece a la poesía de gabinete: son aquellos versos en que, desde el siglo XVI hasta el XX, se ha ensayado resucitar en castellano la métrica cuantitativa de la antigüedad clásica, y en particular el exámetro. No abundan estos ensayos, ni forman escuela; y, si se omiten los de Don Esteban Manuel de Villegas en el siglo XVII y los de Rubén Darío y Guillermo Valencia en el nuestro, poca es la importancia artística que cabe atribuirles.

Otra forma es la amétrica: versos cuya medida no es fija, sino que fluctúa entre determinados límites, - entre once sílabas y ~~diez~~ ^{dieciséis}, por ejemplo, entre siete y diez. En torno a esta versificación hay ahora no poca diversidad de juicios.

La última es la versificación rítmica, acentual, donde el número de sílabas fluctúa también pero la acentuación produce efectos bien definidos, relacionados con la música o al menos con el origen lírico de los versos.

La significación de la medida silábica en el verso castellano es conocida desde que el autor del Libro de Alexandre, en el siglo XIII, definió su métrica como de "sílabas contadas". A través del siglo XV, hasta Juan del Encina, los poetas cultos insisten en su adhesión al principio silábico. El gran maestro del humanismo español, Nebrija, aunque lo reconoce también en la poesía de su tiempo, comienza a echarle sombra con su deseo de introducir el sistema cuantitativo en la lengua española. Todavía continúan viendo claro preceptistas como Rengifo y el sagaz maestro Alonso López Pinciano, a fines del siglo XVI; pero el fantasma de la cantidad, evocado por la aberración de Nebrija, continúa reapareciendo y acaba por dominar, sobre todo en el siglo de los académicos, el XVIII. Sólo du-

(*) En rigor, después del movimiento simbolista, no es posible atribuir carácter de isosilabismo invariable a la poesía de ninguna lengua romance. Pero a lo menos era lícito treinta años atrás atribuirlo a la francesa, la provenzal y la italiana, ^{y bien} no a la de ninguno de los tres idiomas románicos de España.

rante el XIX se logra desterrarlo, cuando el fundador de la moderna gramática española, Andrés Bello, publica sus breves Principios de ortología y métrica ~~num~~ (1835). Bello emplea todavía términos de la poética clásica, - el de pie, por ejemplo, - pero los moderniza; y, en general, restablece sobre sus verdaderos principios el estudio del verso español.

La importancia del principio silábico y del acentual, comprobado con la práctica de los poetas cultos durante los siglos XVIII y XIX, no ocultó a los ojos de Bello la existencia de metros castellanos que no cabían dentro de sus fórmulas: así, la versificación del Cantar de Mio Cid o la de arte mayor. Pero en su tratado, corto, didáctico, no juzgó conveniente introducir la discusión de tales versos (sólo da explicaciones sobre las peculiaridades del arte mayor), puesto que no estaban en uso entre los hombres de letras contemporáneos suyos. En trabajos especiales sí expresó sus ideas sobre el verso épico. (*)

Los preceptistas posteriores a Bello cayeron en el hábito de reducir la poesía castellana a los metros silábicos, de acuerdo con la práctica de los versificadores del siglo XIX (así, se solía clasificar el verso de arte mayor como simple dodecasílabo); pero, a fines de la centuria, la simplificada teoría se vio atacada por dos flancos. ~~En primer lugar~~, En primer lugar, los nuevos poetas de América, ^{con Rubén Darío al frente,} y luego los de España, se lanzaron a ensayar toda especie de formas métricas desusadas; al mismo tiempo, las investigaciones eruditas ponían a discusión los problemas relativos a la versificación amé-

(*) Obras completas de Bello, publicadas en Santiago de Chile, ^{15 vols.,} ~~1881~~ ^{a 1893:} ~~y siguientes~~ ^{Vol.} tomos segundo, sexto y octavo. - Sobre el papel de Bello en el estudio de estas cuestiones, v. H. Menéndez y Pelayo, Historia de la poesía hispano-americana, ~~en~~ Madrid, dos volúmenes, 1911-1913 (vol. I, páginas 367 a 371) y su prólogo a los Diálogos literarios de José Coll y Vehí.

trica de los castellanos medievales y a la rítmica de los gallegos y portugueses.

Mucho queda por hacer, sin embargo: el estudio de la versificación castellana es mucho menos sencillo de lo que hasta hace poco parecía. (*) No sólo hay que tomar en cuenta la versificación irregular, amétrica, cuyo análisis apasiona en estos momentos a cuantos se interesan en los viejos cantares épicos; hay que tomar en cuenta también el vasto cuerpo de poesía francamente rítmica, o a veces sólo irregular con tendencia rítmica, que se descubre en España desde el siglo IV y perdura hasta nuestros días entre el pueblo. De estos metros, solamente dos se han estudiado: el decasílabo y endecasílabo anapésticos, ^{muy} brevemente pero con gran precisión, por el insigne Milá y Fontanals; la seguidilla, con más extensión, ^{y minuciosidad} ~~y minuciosidad~~ y destreza grandes, por el Dr. Hansen. En el presente estudio aspiro a recoger, clasificándolas sumariamente, todas las manifestaciones de la poesía castellana fuera de los moldes del isosilabismo, y sólo omitiré los ensayos cuantitativos.

Junto a la irregularidad del verso, se presenta otra, menor en importancia: la irregularidad de las combinaciones estróficas, ^{en virtud de} ~~la cual~~ ^{la cual} no sólo se mezclan versos de ~~medidas distintas~~ diferentes medidas, sino que las estrofas, en vez de repetirse con arreglo al principio de la isometría, se suceden a veces en desorden.

(*) En otro ensayo anterior (El verso endecasílabo, en el libro Horas de estudio, París, 1910) he demostrado que en ~~nuestro~~ nuestro idioma existió un tipo de verso endecasílabo con un solo acento interior en la cuarta sílaba, ~~que se usó por los poetas españoles desde el siglo XVI a los comienzos del XIX, pero nadie había parado mientes en él.~~ ^{ante el tipo predominante en provençal y francés antiguos y frecuente en italiano,} ~~que se usó por los poetas españoles desde el siglo XVI a los comienzos del XIX, pero nadie había parado mientes en él.~~

CAPÍTULO I.

LA VERSIFICACION IRREGULAR EN LA POESIA DE LA EDAD MEDIA

(1100-1400).

§1. Generalidad de la fluctua-
ción. - El isosilabismo no

con. - El isosilabismo no podía ser el punto de partida, sino la meta,
Es de suponer que
para el verso español primitivo. / Ninguna versificación alcanza, apenas
nace, regularidad completa. De las formas imperfectas y vagas de su
poesía primitiva, cada idioma escoge y define, de acuerdo con su pro-
pio genio, los tipos de su versificación. (1)

Al leer la poesía española medieval, la escrita hasta fines del siglo XIV, desde luego advertimos que nunca nos ofrece/absoluta precisión métrica, comparable a la de los poetas modernos, sino diversos grados de irregularidad, de fluctuación, que se escalonan desde la relativa anarquía del Cantar de Mio Cid hasta la uniformidad, punto menos que perfecta, de Berceo. Muchos de los manuscritos originarios

parte de las irregularidades métricas; pero no lo es, ni con mucho, de todas; no es lógico creer que, en un medio literario donde todos los poetas *sapían* medir, todos los copistas fuesen incapaces de ~~atenerse a~~ *medir* la medida. La irregularidad, generalmente, es mayor en la poesía más antigua

La irregularidad, generalmente, es mayor en la poesía más antigua que en la ~~posterior~~ ^{posterior}; es mayor, así mismo, en la poesía popular que en la poesía culta. (2) Parece lícito pensar que, a veces, los metros

españoles medievales son tipos de transición, que están pasando de la etapa amétrica a la etapa silábica; y parece plausible la tesis de que la versificación española primitiva, anterior a la que conocemos, fue amétrica. Más allá del tipo primitivo, amétrico, ~~existía una~~

Wieloletnia praktyka w zakresie inżynierii i technologii w przemyśle i budownictwie

y sin ser silábico tampoco, ni transición entre esos dos, existe todavía el tipo Pítmico. En él, bajo la influencia de la música, el verso adquiere ritmo marcado, que se apoya en el acento, en el ictus.

Comparados con el tipo silábico, los otros son fluctuantes: el número de sílabas nunca es fijo en ellos, sino que cambia con mayor o menor fre-

cuencia, dentro de límites mayores o menores, también, según la longitud del paradigma silábico a que se aproximan.

A falta de conclusiones definitivas sobre los metros españoles medievales, a lo menos hay ya el derecho de adoptar puntos de vista. Expondré sumariamente los míos. (3)

#2. EL VERSO ÉPICO.- El verso de la epopeya nacional parece haber sido amétrico desde su origen. ~~En su forma más antigua fluctúa entre once y dieciocho sílabas (el documento más arcaico va más lejos aún: entre diez y veinte): anarquía sobre la cual ejercen acción moderadora la asonancia, al final del renglón, y la cesura, hacia la mitad o poco antes.~~
En su forma más antigua fluctúa entre once y dieciocho sílabas (el documento más arcaico va más lejos aún: entre diez y veinte): anarquía sobre la cual ejercen acción moderadora la asonancia, al final del renglón, y la cesura, hacia la mitad o poco antes.

~~Luchó por adquirir fijeza silábica durante largo tiempo; nunca la alcanzó del todo. Podemos verlo, aspirando a definirse, durante el siglo XII, en el Cantar de Mio Cid (4), y todavía, durante el siglo XIII, en el fragmento de Roncesvalles (5). Lo vemos aproximarse al tipo de dieciséis sílabas, en los versos que se descubren a través de las prosificaciones de la Crónica General (siglo XIII) y sus derivadas (siglos XIV y XV), y en el Cantar de Rodrigo, hacia 1400. (6)~~
Luchó por adquirir fijeza silábica durante largo tiempo; nunca la alcanzó del todo. Podemos verlo, aspirando a definirse, durante el siglo XII, en el Cantar de Mio Cid (4), y todavía, durante el siglo XIII, en el fragmento de Roncesvalles (5). Lo vemos aproximarse al tipo de dieciséis sílabas, en los versos que se descubren a través de las prosificaciones de la Crónica General (siglo XIII) y sus derivadas (siglos XIV y XV), y en el Cantar de Rodrigo, hacia 1400. (6)

#3. EL VERSO DE LOS ROMANCES.- El octosílabo del romance, ya sea por división, o ya sea que que proceda directamente del verso épico, ~~o ya sea que sólo en parte se derive de él, lo conocemos cuando se acerca al término de su evolución hacia el molde silábico:~~
sólo en parte se derive de él, lo conocemos cuando se acerca al término de su evolución hacia el molde silábico:

...Vido venir un navío
navegando por la mare;
marinero que dentro viene
dizendo viene este cantare... (7)

Aun los más viejos entre los romances viejos son, cuando mucho, de fines del siglo XIV; pero el tipo literario bien pudo existir desde la centuria anterior. A pesar de su reciente fecha, en los romances viejos se hallan muchas irregularidades ligeras. Tal es el caso hasta

en los escritos por Carvajal, poeta de corte. Romances populares en que todos los versos tengan exactamente ocho sílabas no son fáciles de hallar hasta ya entrado el siglo XVI. La frecuente supresión o adición de una sílaba persistió, probablemente, porque así lo permitía la música con que se los cantaba, como permitía la procatalexis y la anacrusis en la lírica. ~~158~~ (8)

#4.- EL ALEJANDRINO.- Cuando de la poesía llamada popular pasamos a la culta, de la obra de los jugglares a la de los clérigos, encontramos que el alejandrino del mester de clerecía alcanzó, en manos de su principal cultivador Gonzalo de Berceo, uniformidad silábica, a pesar de ser aún relativamente nuevo, "nueva maestría", como se le llama en el Libro ^{de Apolonio} de Apolonio:

Quiero fer ~~una~~ prosa en román paladino
en qual suele el pueblo fablar con su uezino,
ca non se tan letrado por fer otro latino:
bien ualdrá, como creo un vaso de bon vino. (9)

Las ocasionales desviaciones que se hallan en los poemas de Berceo no pueden considerarse como alteraciones del sistema, sino como descuidos momentáneos. (10)

Pero el caso de Berceo es excepcional. El alejandrino aparece en su etapa formativa en los más antiguos documentos donde se halla, el Misterio de los Reyes Magos y la Disputa del alma y el cuerpo, que pertenecen al final del siglo XII o a los comienzos del XIII. (11)

Luego, en la época de Berceo, el poema que también se le quiere adjudicar hoy, el Libro de Alexandre, presenta un grado de irregularidad mucho mayor que la existente en las obras indiscutibles del Maestro. Y esto ocurre a pesar de que el autor proclama, en un verso conocidoísimo, el principio silábico: "sillauas cuntadas". Sus hemistiquios octosilábicos (alrededor de una cuarta parte del total, como ya se observa en la Disputa) podrían explicarse por influjo del octosilabismo

que comenzaría entonces a hacer papel importante en la epopeya, o por similitud con la anacrusis de la lírica galaico-portuguesa ~~que ya se cultivaba entonces en Castilla; pero, aun-
que así fuera, otras desviaciones mayores/ ~~indican verdadera~~ impericia técnica. (12)~~

La irregularidad es algo menor en el Libro de Apolonio. Es mayor, prima facie, en el Poema de Fernán González: la reconstrucción de Marden, tal vez sobrado rigurosa, reduce las desviaciones a poco menos de la vigésima parte del total; en ellas se nota la influencia del cantar épico que sirvió de base al refacimento del poeta de clerecía. Hasta ahora, se atendía a esa influencia para explicar los hemistiquios octosilábicos del Poema, ~~unam fórmula de epopeya~~ especialmente los que son fórmulas de epopeya; quizás ayude también a explicar los otros hemistiquios, ~~irregulares~~ más irregulares aún, irreducibles a eptasílabos. (13)

El Poema de José y la Vida de San Ildefonso, que se sitúan entre el siglo XIII y el XIV, no indican ningún avance en precisión métrica; ni tampoco los Proverbios en rimo del Sabio Salomón. ~~Si hay alguna en la~~ Descripción de batalla de la traducción en prosa y verso de la Crónica Troyana. (14) ~~podría encontrar versificación justa en poeta de tantos dones como fue el Arci-~~

preste de Hita; pero se ve que nunca le preocupó con relación ~~al verso~~ a los alejandrinos: el octonario se mezcla con ellos constantemente. Sólo en la segunda mitad del siglo XIV volveremos a encontrar momentáneamente la exactitud de Berceo, en la última obra del mester de clerecía, el Rimado de Palacio de Don Pero López de Ayala. ~~En~~ Sin embargo, esa exactitud sólo existe en la primera parte de la obra (coplas 1 a 296); en lo demás, los manuscritos sufren la invasión del octosílabo. (15)

#5. EL VERSO DE ARTE MAYOR.- El arte mayor, que nace para Castilla

en el siglo XIV y dura en auge hasta ~~mediado el XVI~~, ~~pertenece, en su pleno desarrollo, a la poesía posterior a 1400; pero aún puede~~ ~~aducirse como ejemplo de la fluctuación~~ característica del verso español medievoal, ~~puesto que ella lo afecta al principio~~. Es un tipo de versificación, no amétrica, sino rítmica, que se acerca mucho

a los puramente silábicos; probablemente no es otra cosa que evolución castellana de ~~tipos vulgares~~ elementos rítmicos derivados de la poesía gallego-portuguesa, ^(según la opinión de Santillana) emparentados con ella estrechamente. Anunciado, en algunos de los disticos (ensiempos) que Don Juan Manuel insertó en su Conde Lucanor, y más todavía en algunas coplas del Arcipreste de Hita, aparece definido ya en un dictado de Don Pero López de Ayala, en la Danza de la muerte y en la Revelación de un ermitaño. Luego lo emplean, y lo perfeccionan, muchos poetas del siglo XV; finalmente, muchos también, pero ya pocos de importancia, lo manejan entre 1500 y 1550. Desde entonces pasa a la categoría de metro arcaico. (16)

En manos de versificadores inhábiles, el arte mayor se convierte más de una vez en madeja informe de sílabas. (17) En su pleno desarrollo, representado por Juan de Mena, consistía en dodecasílabos divididos en dos hemistiquios iguales, y combinados libremente con versos de una y aun dos sílabas menos (según el modo castellano de contarlos), pero de ritmo semejante, con cuatro acentos que pocas veces faltan. ^{May}de tarde en tarde se introducen también versos con una sílaba más al principio, y así resulta que, en virtud de la acentuación, se equivalen rítmicamente estos tres hemistiquios: "Con ~~una~~ nuestro Macías"...; "Dándome álas"...; y "Aristóteles córcas"...

En la mayoría de los casos, la libertad rítmica se reduce a combinar ^{con} dodecasílabos, ~~endecasílabos anapésticos~~ ^{o anapésticos} de gaita gallega ^(Bello y Hansen) ~~con los dodecasílabos~~. ^{fieren llamulo dactílicos, por el ietus usual en la primera sílaba}:
Nin batan las alas ya los alçiones,

nin tientan jugando de se roçiar,
los quales amansan la furia del mar
con sus cantares e lânguidos sonos....

Los miseros cuerpos ya non respiravan,
mas so las aguas anadavan ocultos.... (18)

La excepción, relativa, es el Marqués de Santillana, quien había aprendido el arte del isosilabismo ^{exacto y elegante} ~~por~~ en la poesía de los italianos; su verso de arte mayor tiene casi siempre doce sílabas, como el de los poetas que

lo emplearon cuando dejó de estar en boga:

O lúcido Jove, la mi mano guía,
despierta el ingenio, aviva la mente,
el rústico modo aparta e desvía
e torna mi lengua, de ruda, eloquente... (19)

#6. LA POLIMETRÍA DEL MISTERIO DE LOS REYES MAGOS

#6. LA POLIMETRÍA DEL MISTERIO DE LOS REYES MAGOS.- Hubo todavía otros metros, que los ~~poetas~~ juglares y los clérigos usaron, sobre todo en la lírica: metros cortos que, antes del siglo XIV, extreman el carácter de fluctuación a veces en igual grado que el Cantar de Mio Cid; pero que, más adelante, se van haciendo más y más regulares.

El Misterio de los Reyes Magos es caso excepcional. Junto con el alejandrino, presenta versos de nueve y de siete sílabas. Los escasos ejemplos de otras medidas (cuatro, cinco, seis, ocho) son mucho menos importantes: los tetrasílabos y pentasílabos ~~son meros quebrados de los versos largos, y como tales se emplean, anunciando la futura copla de pie quebrado;~~ los hexasílabos y octosílabos tal vez pudieran resolverse, mediante enmiendas, en versos de otras medidas, siete y nueve. En general, el clérigo autor del drama sabe medir, y conscientemente mezcla cuatro tipos de verso, cuando menos. Hasta donde lo permite el estado actual del texto, se discierne que el poeta buscó una variedad dentro de la cual había regularidad; cada una de las diversas combinaciones que introduce (excepto ~~variación~~ el pasaje extravagante de los versos 125 a 137) es más o menos regular en sí. El Misterio inicia, como dice Meléndez y Pelayo, "la tendencia polimétrica que siempre ha caracterizado al teatro español." (20)

#7. LOS METROS CORTOS FLUCTUANTES.- La combinación de temas, o de poesías, intitulada Razón de amor con los Denuestos del agua y el vino, aunque es también obra de un poeta culto, "un escolar", parece caso de fluctuación, no de mezcla consciente de versos distintos en busca de variedad. Los versos son principalmente eneasílabos y octosílabos. Rara vez los hay menores de

Marqués de Santillana e inundó el siglo XV. (24) ~~Mar~~ Todavía hoy es el metro popular por excelencia en el idioma castellano, y no ha perdido prestigio entre los hombres de letras.

~~Marqués de Santillana e inundó el siglo XV.~~

~~#9. EL EPTASÍLABO.~~ - El verso ~~de siete sílabas, co-~~

nocido ya por el autor del Misterio, reaparece, como vástago del alejandrino dividido por la rima, en los Proverbios del Rabí Santob (siglo XIV) y en la Crónica Troyana (primeros versos sobre Troilo y Briseida). Allí se desliza a veces hacia el octosílabo, como los hemistiquios del mester de clerecía:

Non me tengan por corto,
que mucho judío largo
non trahería lo que porto,
nin leuaría tanto cargo... (25)

Apunta en Don Juan Manuel. En el Arcipreste aparece de cuando en cuando, mezclado con otros tipos para formar estrofas. / ⁽²⁶⁾ Falta en el Cancionero de Baena ~~y~~ y demás colecciones del siglo XV y principios del XVI; y no resurge sino cuando viene de Italia en compañía del endecasílabo. *Apenas si, entre tanto, sobrevive en la poesía rítmica del pueblo; pero, dentro de ella, llega a hacerse importante en la seguidilla.*

#10. EL HEXASÍLABO. - El verso de seis sílabas, por el contrario, si no muy abundante, persiste, desde su aparición en la cantiga de serrana

Cerca la Tablada...

y en la cantiga de loores ~~de don Juan Manuel~~

Ventura astrosa... ,

ambas del Arcipreste, quien ~~maneja~~ lo maneja sin fluctuaciones apenas, ~~mucha~~ mejor que ningún otro verso.

Encontramos el hexasílabo en unas cuantas poesías del Cancionero de Baena (27); de allí pasa al Marqués de Santillana, quien lo pule en sus incomparables serranillas y lo trasmite a Álvarez ~~Gato~~ Gato y a Juan del Encina. Paralelamente, se desarrolla entre el pueblo, que lo usa con frecuencia en villancicos y endechas.

#11. EL PENTASÍLABO Y EL TETRASÍLABO. - Los versos de cinco y de cuatro sílabas se utilizan sólo como complementarios. Después del Misterio,

todavía en sus comedias. Desde luego, a partir de Santillana, los versos adquieren firmeza, y no se permite otra licencia que la del enjambement entre largo y corto.

#12. RESUMEN.- Hasta fines del siglo XIV, se ha visto, el fenómeno de la fluctuación existe, salvo excepciones bien contadas, en toda la versificación española, pero con caracteres diversos y en grados distintos. Es demasiado general, eso sí, para obligarnos a suponer que la irregularidad métrica estaba, como suele decirse, en el ambiente, en ~~estas~~ la urdimbre del mundo poético de la España medioeval, y no exclusivamente en los asendereados copistas.

La tradición amétrica, ^{que según todos los indicios} ~~probablemente~~ nacional, castellana, influye en los poemas heroicos y en obras breves de carácter juglaresco, tales como Elena y María. Hoy mismo diríase que perdura en los refranes ~~de~~ ~~las alivianzas~~ del pueblo. En aquellos siglos persistía luchando con la tendencia isosilábica, que es evidente.

El tipo rítmico se halla en el arte mayor y en unos cuantos ejemplos de poesía lírica: es ^{de} ~~de~~ origen ^{de parentesco} galaico-portugués.

Los otros tipos son silábicos, aunque al principio se los maneja con imperfección, por influjo de la tradición amétrica. Dentro de su frecuente irregularidad, todos tienden hacia una medida ideal, un paradigma: de ocho sílabas en el romance; de catorce en el alejandrino de la cuaderna vía; de ocho, siete, seis o cuatro en los metros líricos. El encasílabo, abundante hasta los comienzos del siglo XV, no llega a alcanzar vida propia: desaparece de la poesía culta, arrollado por el octosílabo. La evolución general hacia el isosilabismo, estimulada por ~~los ejemplos de las lenguas vecinas~~ el ejemplo de las lenguas vecinas, llega a su término en los trovadores del Cancionero de Baena, en quienes se define y aclara el principio. ^{Las masas anónimas} lo adoptan también, desde entonces por lo menos, y en nuestro día coexiste, en la poesía popular, junto con la ~~versificación~~ ^{tendencia} rítmica.

ORIGENES DE LA POESIA RITMICA EN CASTELLANO.

§ 1. EL FINAL DEL SIGLO XIV, MOMENTO DE TRANSICIÓN.- Los años últimos del siglo XIV representan cambios trascendentales en la poesía castellana. La versificación amétrica se bate en retirada, tanto en los metros largos como en los cortos; desaparece la cuaderna vía, que en vano luchó por realizar en castellano la estabilidad silábica del alejandrino medievo-francés. Quedan en pie los versos de cuatro, seis y ocho sílabas, regulares ya en manos de los poetas cultos, y cada vez más cercanos al isosilabismo en la poesía del pueblo; y al mismo tiempo, surge a reinar en la literatura de las cortes ~~six~~ la combinación rítmica del arte mayor.
~~Faltaban vestigios de versificación irregular conservados por el pueblo, y los versos rítmicos que adoptó dal occidente, los cuales no surgen a vida plena sino ya cerca de 1500. El isosilabismo se impone; pero el principio de la versificación rítmica, con grandes libertades respecto de las sílabas, se impone precisamente cuando el sistema amétrico desaparece.~~

#2. FORMAS PRECURSORAS DE LA ESTROFA.- Otra gran transformación se efectúa a partir de 1350. Hasta entonces, es decir, hasta el momento en que la poesía trovadoresca ~~termina~~ empieza a convertirse en española, de galaico-portuguesa que había sido, el verso castellano no se organiza en verdaderas estrofas. Las formas en que se agrupan los renglones son todavía simples, elementales: son meras series sin variedad, sin alternancia en las rimas: las laissez de la epopeya, irregulares como sus propios versos; los pareados del Misterio de los Reyes Magos, de la Disputa del alma y el cuerpo, de la Razón de amor, de Elena y María, de la Vida de San-

ta María Egipcíaca, de Los tres reyes de Oriente, y de la mayoría de los ensiempos del Conde Lucanor; los monótonos cuartetos monorrimos de la cuaderna vía. Ni hay mayor complejidad en los romances viejos: hasta ahora, es lícito asimilarlos a las series indefinidas de los poemas heroicos; como tales se escribieron a menudo, y aun se imprimieron, hasta los primeros años del siglo XVI; y la división en cuartetos no se generaliza sino a fines de la misma centuria. (1)

43. ORÍGENES DE LA ESTRÓFA CASTELLANA.— La idea de la estrofa, como entidad, como grupo completo de versos, iguales o desiguales entre sí, con variedad en la distribución de las rimas, viene a Castilla de Galicia y Portugal. La más antigua y rudimentaria tentativa de estrofa que conservamos en nuestro idioma, el Eya velaz de Berceo (son dísticos, pero el estribillo introduce variedad), es imitación de cánticos populares: probablemente recibe ya el influjo de la lírica galaico-portuguesa, que le precede cuando menos en ~~veinticinco~~ cincuenta años. (2)

Después de Berceo, el influjo ~~portugués~~ se hace evidente: primero, los poetas líricos, del rey abajo, escriben en gallego-portugués; luego, transportan las formas líricas al idioma propio. De tarde en tarde, durante el siglo XIII y la primera parte del XIV, hallamos nuevas tentativas de estrofa en castellano. Los versos, de español híbrido, atribuidos a Alfonso el Sabio ("Señora, por amor de Dios...") y a Alfonso XI ("En un tiempo ~~un~~ cogí flores...") están en grupos octosilábicos con rima alterna (predomina la combinación a b a b); y el tipo de cuarteta que se define ~~un~~ imperfectamente en Alfonso el del Salado continúa apareciendo, ora en octosílabos, ora en eptasílabos, en unos cuantos ensiempos de Don Juan Manuel, en los Proverbios del Rabi Santob, en el Poema de Alfonso XI: combinación que probablemente ~~se~~ ~~debe~~ su origen a la rima interior en los pareados de versos largos. (3)

4. ~~Del Arzobispo al siglo XVI.~~ —

Combinaciones iguales o semejantes, como si fueran nacidas del elemental recurso de la rima interna, que convierte los hemistiquios en ver-

ses independientes, se encuentran todavía en el siglo XIV (así en López de Ayala); y de ellas surgen, para perpetuarse hasta nuestros días, las formas de redondilla (abab, ^{y más tarde} ~~xxxxxxxyxxxxx~~ abba). Pero el Arcipreste de Hita, que las emplea, usa también combinaciones complejas e ingeniosas: él fue quien, inspirándose en la lírica trovadoresca, trajo variedad y riqueza a nuestra versificación, tanto en los tipos de verso como en los de estrofa. (4) Contemporáneo suyo, el autor de la versión mixta de la Crónica Troyana ofrece así mismo interesante variedad de formas.

Del Arcipreste al Cancionero de Baena, el tránsito es fácil. Los poetas del período de los cancioneros castellanos (1400 a 1550) conocen y emplean diversas formas de estancia, tanto en el arte mayor como en el arte menor o común (5); pero el número de ellas se limita pronto, y nunca llega igualar la riqueza de la fuente originaria, la galaico-portuguesa. En la primera mitad del siglo XVI, el empobrecimiento de la poesía ^{cortesana} ~~popular~~ en Castilla estimuló la adopción de los metros italianos.

De la poesía ^{cortesana} ~~popular~~ he dicho. En la poesía popular, y en la semi-popular, ^{junto a los volúmenes silábicos} ~~xxxxxxxyxxxxx~~ circulaba la caudalosa corriente rítmica, cuyas fuentes se hallaban al ^{Oeste y} ~~xxxxxxxyxxxxx~~ al Norte, en Portugal, Galicia y Asturias. De ella recibimos estrofas regulares e irregulares: sólo la de arte mayor había logrado aclimatarse en los palacios; el pueblo acogió y desarrolló las otras.

(A) Galicia y Portugal.

4. LA POESÍA TROVADORESCA EN ^{TODA} ESPAÑA.- Las producciones que hoy se conservan de la poesía galaico-portuguesa se extienden desde el final del siglo XII hasta mediados del XIV: durante este período, no sólo la poesía de Galicia y Portugal, sino también la lírica de las regiones donde imperaba el castellano, se escriben ~~xxx~~ generalmente en la lengua occidental de la Península; en Castilla, Alfonso X autoriza ~~xxx~~ la práctica con su ejemplo, doblemente valioso, como de rey y hombre de letras a un tiempo. (6)

De mediados del siglo XIV a mediados del XV se extiende el período

do gallego-castellano, durante el cual el segundo idioma se impone rápidamente sobre el primero. El último poeta ~~unifur~~ culto de Castilla que emplea el gallego en una composición original es Gómez Manrique. (7) El catalán, que desde el siglo XII hasta el XIV se mantuvo unido al tronco provenzal y ~~unifur~~ alejado del castellano, ahora empieza a unirse: los poetas de Cataluña y de Valencia se comunican activamente con los de Castilla durante el movimiento de unificación característico del siglo XV, y, a pesar del florecimiento que producen entonces, acaban por renunciar a su idioma en el XVI. Galicia, entre tanto, va desapareciendo del mapa literario: ni ella ni Cataluña habían de reaparecer, con vida vernácula, hasta el siglo XIX. (8) El portugués sí vuelve a levantarse pronto, con Bernardin Ribeiro, Christovam Falcão, y Gil Vicente.

El período tercero y último de esta literatura trovadoresca, el castellano-portugués, que va de mediados del siglo XV a principios del XVI, comprende producciones de los poetas de toda la Península. El idioma castellano es el que predomina. (9)

#5. LA VERSIFICACIÓN ~~unifur~~ GALAICO-PORTUGUESA.- Los tipos de verso y estrofa de la lírica galaico-portuguesa, derivados unos de Provenza y ~~unifur~~ quizás también de Francia, otros de fuentes nativas, pero influidos todos por los moldes trovadorescos, se hallan definidos en el primero de aquellos tres períodos. También allí, como en la antigua poesía castellana, se divide la producción oficialmente en dos clases, una culta, otra más cercana a lo popular. La distinción no ha de juzgarse intrínseca, sino técnica: se considera poesía más culta la artificiosa cantiga de maestría, y poesía más popular la cantiga de refram, la canción con retornelo o estribillo, en que se reproduce a menudo al tono ingenuo y fácil de las alegrías o las saudades del pueblo, y particularmente de las mujeres, ^{con} ~~un~~ acento sentimental y sugestivo de misterio ~~que son patrimonio~~ ^{peculiar} de Portugal y Galicia. Una y otra se presentan en los cancioneros, con frecuencia, como obra de unos mismos poetas, conocidos en ciudades y cortes: precisamente el Rey Don Diónis cultiva ambos géneros. (10)

#6. EL VERSO NATIVO.- La versificación predominante es silábica. En las canciones de estribillo, ^{de refrán} es rítmica a veces, pero dentro de límites más o menos silábicos, con pocas libertades. La licencia más conocida (ley de Mussafia) es la equivalencia de versos de igual longitud numérica pero no métrica, sean llanas o agudas las palabras finales, como ocurre en los del rey Don Dionís que comienzan:

Pois ~~meu~~^{mha} ventura tal é ja
que sodes tan poderosa
de mim, mha senhor fremeosa,
por mesura que em vós a,
e por bem que ~~meu~~^{vós} estará...

Pero esta licencia debe estimarse como caso de aplicación excesiva del principio silábico, y no del rítmico: existió en Provenza, y de allí pudo tomarse, aunque no es desconocida en la poesía popular de España ^(recuérdese la seguidilla). En cambio, otras aplicaciones de la catalexis y la anacrusis, supresión y adición de una o dos sílabas, sí pertenecen al sistema rítmico; pero no van muy lejos.

El sistema rítmico de Portugal y Galicia, que probablemente se extendía a León y Asturias, hubo de ser, en la poesía estrictamente popular, cantada y bailada, más rico, más libre que el de los Cancioneros. No sería excesivo suponerle una ~~variedad~~^{variedad} potencial comparable a la fluctuación del verso amétrico castellano, pero gobernada por los acentos fijos del canto y la danza: más tarde encontraremos ~~gran~~^{mucha} variedad rítmica en la poesía española, y, aunque en menor escala, en la poesía popular de nuestros días en Galicia y Asturias. El verso indígono cabe imaginarlo así; el verso escrito, aun en el caso de las canciones con estribillo de sabor más popular, tendió a regularizarse, bajo la influencia de modelos cortesanos traídos de allende los Pirineos, y a prestar más atención a las sílabas yxx que a los acentos.

#7. TIPOS DE VERSO.- Los principales tipos de verso empleados en los

Cancioneros son los siguientes (11): primero, de acentuación yámbica, el pentasílabo; el eptasílabo; el de nueve sílabas con acento interior en la ~~xxx~~ cuarta (acento que en tiempos posteriores suele pasar a la tercera, deshaciendo el esquema yámbico); el endecasílabo con acento en la cuarta (o bien en la sexta; o aun en la quinta, destruyéndose también el esquema primitivo); el alejandrino; el verso de diez y ocho sílabas (once y siete, o nueve y nueve). En segundo lugar, los de acentuación distinta, con base trisílabo, o trocaica cuando la cláusula fundamental es disílabo: versos de redondilla mayor y de redondilla menor, o sean octosílabo y hexasílabo; ~~trocaico~~ decasílabo con acento en la cuarta (12) (o bien en la quinta, o en la tercera, con tendencia anapéstica); endecasílabo con ritmo cadente, no yámbico, sino a veces anapéstico; ~~en~~ dodecasílabo como el ^{nuestro} de arte mayor; dodecasílabo trocaico, cuya acentuación, al hacerse variable, tendió a confundirse con la del otro verso de dos. Hay todavía otros tipos en las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio: debieron de ser invención suya, y no alcanzaron mucha vida; en él, junto a la influencia trovadoresca, se advierte la latina eclesiástica. ~~El carácter de ensayo artificial~~ ^{El carácter de ensayo artificial} ~~se revela en ellos, se revela en~~ ^{se revela en ellos, se revela en} la tendencia meramente silábica, no acentual, de larguísima ~~versos descoyuntados~~ ^{versos descoyuntados}, como los de ~~dieciséis y quince~~ ^{dieciséis y quince} sílabas.

#9. LA TEORÍA DE NME. VASCONCELLOS.- Los versos del grupo yámbico tienen cercano parentesco con los provenzales y franceses; los del grupo segundo tienen ^{más rasgos de} fisonomía peninsular. Unos y otros han sufrido el influjo de la versificación de allende los Pirineos, donde las sílabas eran el elemento fundamental y el acento perdía gradualmente su valor (13). ^{Al contrario, algunos, aunque} ~~En~~ ^{En} ~~caso de origen extranjero, se modificaban bajo influencias rítmicas.~~ ^{caso de origen extranjero, se modificaban bajo influencias rítmicas.} En ocasiones, cuando los límites silábicos se rompen, los acentos recobran su importancia.

La base de la acentuación rítmica la busca Nme. Carolina Michaelis de Vasconcellos principalmente ~~en torno a la distribución de cuatro~~ ^{en torno a la distribución de cuatro} golpes que se descubre en la música popular y en varios metros portugueses y españoles. ... Creo, - dice, - que colocándonos inmó-

el decasílabo anapéstico y el dodecasílabo de arte mayor, que son variantes
suyas, según se suprima o se añada una sílaba al principio: mediante estas
alteraciones catalécticas, los tres versos se equivalen, y así lo demuestra

la poesia popular gallega de nuestros dias en *las muiñheiras* ~~cuyo texto~~
~~se ha difundido tambien en castellano y en catalan.~~
 Cando te vexo d'o monte n'altura

e todo non corpo lle da calentura...

Lagartinho vai ô forão

que ven tua nai co'a cunca de viño... (15)

Has de cantar á veira do rio,

ó son d'as oliñas de campo froliño...

Penadeira d'aquesta ribeira

de dia mõe e de noite peneira.

!Válgate xuncras! Ô estilo d'a terra

de peneirar pol-a noite sin vela...

Si queredes armar foliada,

tornar Merexildo que non se nos vaya... (16)

o decasilabo
nem abandonar
ritmo anapies-
co e adoptar lo
ne ^{partida} consiste en
pentasilabos:
En ocasion
o seis silabas:

Manga rachada foy a Castilla... de cinco

Tanterantan vor onde van a Noja,

tantarentan no-la Corredoyra,

tanter antén. (17)

Esta es ~~aproximadamente~~ la verificación del arte mayor, con la ~~la~~ diferencia de
el verso de paradigma el dodecasílabo, mientras ~~que el verso de octosílabo~~ decasí-
#10. VERSOS RÍTMICOS ANTIGUOS.- No es difícil encontrar en la poesía

galaico-portuguesa composiciones en que se anuncian las modernas muinheiras.

Rosa das rosas et fror das frores,

Dona das donas, Sennor das Sennores.

Rosa de beldad e de parecer,

et Fror ~~de~~ d'alegia et de prazer;

Dona ~~em~~ em mai piadosa seer,

inheira
ve de para-
ma el verso
once y
admite
de diez.

Sennor en toller coitas e doores.

Rosa das rosas et Fror das frores,
Dona das donas, Sennor das Sennores.

Atal Sennor deu' ome muit' amar
que de todo mal o poder guardar,
e pode-ll'os pecados perdôar
que daz no mundo per máos sabores.

Rosa das rosas...

Deuémol'a muit' amar e servir,
ca punna de nos guardar de falir;
dos í dos erros nos faz repentir
que nós fazemos come pecadores.

Rosa das rosas...

Esta Dona que tenno por Sennor
e de que quero seer trobador,
se eu per ren poss' auer seu amor,
dou ao demo os outros amores.

Rosa das Rosas...

#11. LA REPETICION DE LAS ESTROFAS.- El principio del isosilabismo fue reforzado por otro de allende los Pirineos: la isometría de las estrofas dentro de cada composición. Hay buen número de combinaciones estróficas, de interesante variedad en la distribución de las rimas, pero limitadas en el empleo de diferentes tipos de verso (pocas veces más de dos).

#12. LOS DISCORDS.- El isosilabismo y la isometría, sin embargo, sufren excepciones, autorizadas por el ejemplo de los descorts provenzales. De ahí los discords galaico-portugueses, que pueden ser regulares o ~~xxx~~ irregulares:

Quen' oj' ouvesse
guisad' e podesse
un cantar fezesse

a quen mi-ora eu sei,
e lhi dissesse:
e pois pouco valvesse,
non desse
ren que non trouxesse,
sei-t' en cas d'el rei.

(Cancionero del Vaticano, poesía 963) (17)

#13. CASOS ANÓMALOS.- Junto a los discors, hay otros pocos ejemplos de irregularidad métrica en los cancioneros galaico-portugueses. Así, la canción que empieza "Non me posso pagar tanto..." (número 63 del Vaticano):

...E juro par Deus lo santo
que nanto / non tragerey, nem granhom,
nen terrey d'amor razom
nem d'armas porque quebranto / e chanto,
nem d'elas ced'a sazom:
mays tragerey hum d'ormão,
e hirey pela marinha
venden'a ceb'e farinha
e fugirey do passo do ~~uivazom~~ alazão,
ca eu nom hy sey outra meezinha.

Nem de lançar a tavoloado
pagado / nom som, se deus m'amparo ha,
e nem de bafordar / e andar de noite armado
sem gra'd'o / fago, et a rolda ca;
mais me pago do mar / que de ser cavalleiro
ca eu fuy já marinheiro,
e quero-me oy guardar do alacrá
e coronar quem me foir primeiro...

#14. LOS RETORNELOS IRREGULARES.- Si la ley de la isometría de las estrofas contribuyó grandemente a regularizar, sobre moldes silábicos, la versificación galaico-portuguesa, otros elementos, surgidos principalmente de

la poesía nativa, se introdujeron en el molde de la estrofa y produjeron singulares y variados efectos. Estos elementos son el retornelo o estribillo, interior o final, formado a veces por renglones irregulares, y el paralelismo.

He aquí ejemplos de retornelos irregulares:

Ao demo comend' Amor
e min, se d'amar ei saber!

(Cancionero de Ajuda, núm. 274)

...Vos vi, desy
nunca coyta perdi.

(Cancionero del Vaticano, núm. 126)

...E vam-ss'as frores
d'aqui bem com meus amores!

(Vaticano, núm. 401)

#15. LOS CANTARES PARALELÍSTICOS.- Las estrofas de los cantares paralelísticos ^{con retornelo (les mdo lo fienem)} combinan varias clases de versos y adquirieron a menudo aspecto abigarrado, asimétrico; pero cada estrofa, con su propia asimetría, se repite rigurosamente, isométricamente, a través de toda la composición (18):

Levantou-s'a velida,
levantou-s' alva,
e vai lavar camisas
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

Levantou-s'a louçana,
levantou-s'alva,
e vai lavar delgadas
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

E vai lavar camisas,
levantou-s' alva;
o vento lh' as desvia

e-no alto.

Vai-las lavar alva.

E vai lavar delgadas,
levantou-s'alva;
o vento lh'as levava
e-no alto.

Vai-las lavar alva...

(Canción del Rey Don Dionís; número 93 en
la colección de sus poesías hecha por Leng;
núm. 172 en el Cancionero del Vaticano.)

Fui eu, madre, lavar meus cabellos
a la fonte, e paguey-m'eu d'ellos
e de mi,
louçana, e

Fui eu, madre, lavar mhas garceras
a la fonte, e paguey-m'eu d'elas,
e de mi,
louçana, e...

(Núm. 291 del Vaticano)

Eu velida non dormia,
lelia d'outra!
E meu amigo venia
e doy, lelia d'outra!...
Le-li, le-li, par deus le-ly,
lelia d'outra!
Bem sey eu quem nom diz leli
e doy, lelia d'outra!...

(Núm. 415 del Vaticano)

Baylemos nós já todas, ~~my~~ todas, ay amigas,
só aquestas avelaneyras floridas;
e quem for velida como nós velidas,

se amigo amar
só aquestas avelaneyrew frolidas
verrá baylar...

(Núm. 462 del Vaticano. Hay otra versión más corta, y más popular: Núm. 761.)

(B) Castillo

#16. INFLUENCIA DE LA LIRICA GALAICO-PORTUGUESA EN LA CASTELLANA.-

Hemos visto que la versificación medioeval galaico-portuguesa poseyó el principio rítmico como propio y espontáneo, pero que, en las obras de poetas cultos, los principios de la uniformidad silábica y la isometría estrófica (debidos principalmente a influencia extraña) tendieron a suprimir la libertad del ritmo. Puesto que reconstituir la antigua versificación no es posible, y sólo cabe presumir sus líneas generales apoyándonos en ejemplos escasos y en el testimonio de la poesía popular de hoy, tampoco será posible determinar con exactitud el proceso mediante el cual surgió, de aquella, la posterior, rítmica, de Castilla.

En Castilla encontraremos, sobre todo desde 1500, mayor variedad y soltura que antes en Portugal y Galicia. En realidad, encontraremos poesía rítmica, donde el valor de los acentos se percibe de modo claro, y poesía que, si bien ~~versada~~ cantada o cantable, se halla a medio camino entre la amétrica y la rítmica, pues su distribución de acentos es caprichosa. Podemos escoger entre dos hipótesis: o la poesía rítmica del Occidente y del Norte se transmitió a Castilla, por vías populares, con toda la riqueza y variedad potencial que quiera suponérsele, y luego, una vez arraigada en suelo castellano, subió hacia la poesía culta durante la época de los Reyes Católicos y continuó penetrando en ella durante cien años; o bien la poesía galaico-portuguesa que influyó en la región central no era muy distinta, no mucho más libre, de la que conocemos, pero al caer en manos del pueblo de Castilla se hizo mucho más irregular de lo que había sido nunca: transformación que puede atribuirse a la tradición amétrica, no extinta del todo en 1400.

De todos modos, la versificación que encontraremos en la poesía popular y vulgar de Castilla será, cuando se aparte de los moldes silábicos, más irregular que la galaico-portuguesa conocida, tanto en los versos como en las estrofas; y todo nos obliga a pensar que el camino de transmisión

del occidente al centro fue popular y no culto: la escuela trovadoresca castellana se dedicaba entonces, con ardor de neófito, a la versificación silábica, y son muy contados, como se verá, los poetas cortesanos que hacen ensayos ~~en~~ rítmicos.

#17. IMPORTANCIA DEL PRINCIPIO SILABICO PARA LOS TROVADORES.- Los trovadores españoles de 1400 en adelante aplican como maestros los principios del isosilabismo y la isometría; aplican otros principios secundarios y artificios curiosos, y se pagan mucho de ellos. A Juan Alfonso de Baena, por ejemplo, le interesan todas las cuestiones de versificación, como se ve por el prólogo del ^{libro que ~~verde~~ formó} y las notas con que encabeza las ~~poesías~~ poesías; e igual interés se advierte en Ferrán Manuel de Lando, ~~en~~ o en Alfonso Álvarez de Villasandino, que cifraba su orgullo en su pericia métrica, puesto que se confesaba ignorante en otras materias. Estos poetas, y otros contemporáneos y sucesores suyos, - entre ellos Don Enrique de Villena y el ~~Marqués de Santillana~~ Marqués de Santillana, en lo que escribieron sobre arte poética, - hacen todavía singular hincapié en el cuanto de sílabas y en la acentuación, insistiendo en pormenores como los relativos a concurrencia de vocales. Es evidente que contraponían tales habilidades métricas a la tendencia, tradicional y popular, frecuente aún, hacia la irregularidad. (19)

#18. EL ARTE MAYOR Y EL ENDECASILABO.- No es extraño, pues, que en poetas preocupados con los primores de la versificación silábica no abunden las muestras de poesía rítmica, descontado el arte mayor. Hay unas cuantas, sin embargo, y su conexión con la poesía galaico-portuguesa es evidente.

El arte mayor ^{tiene} ~~se deriva~~ según toda probabilidad, ~~de una versificación silábica~~ antecedentes rítmicos libres y amplios como los de las modernas muinheiras. En sus comienzos, tratando de desarrollarse en Castilla, entre otros metros carentes de regularidad, fluctúa; los poetas del Cancionero de Baena lo perfeccionan, y entonces, por la in-

fluencia de los metros silábicos, se limita a los dodecasílabos con dos variantes catalécticas, una muy frecuente, el verso de once, y otra rarísima, el de trece. Se halla, pues, muy cercano ya al molde silábico.

Entre tanto, el endecasílabo, que había asomado la cabeza en los poemas heroicos, hace esfuerzos por adquirir vida propia, pero no la alcanza: así como el eneasílabo ~~xxx~~ se sumerge bajo el octosílabo, así ^{en la pr-} el verso de once sobrevive, hasta 1526, ^{solo} como auxiliar del de doce en el arte mayor. ^{pocas veces se escribe separado} Después de los ensayos de Don Juan Manuel y de los mixtos del Arcipreste ("Quiero seguir A ti, flor de las flores..."), Micer Francisco Imperial, lector de Dante, ^{confusamente} enmaraña el endecasílabo de Italia con el arte mayor:

....Qual el desir atal será agora.

Non era el fondo turbio nin lodoso,

mas era diamante muy iluminoso...

e las paredes de esmeralda fina... (20)

Santillana copia el endecasílabo italiano, con sus dos formas estrictas: la de acento en sexta y la de acento en cuarta; pero sus sonetos no tienen imitadores. Y finalmente, Fernán Pérez de Guzmán ensaya el endecasílabo semejante al épico de los franceses, ~~del francés~~ con acento en la cuarta, y a veces con una sílaba de exceso después del acento interior:

Yo digo assí / que la buena oriança
da más virtud / que la naturaleza,
mas non lo digo / con tan vltra cuydança
que non soneta / mi ~~grossera~~ grossera rudeza... ~~xxx~~

Pérez de Guzmán no confunde ~~xxx~~ estos endecasílabos con los anapésticos que acompañan al dodecasílabo de arte mayor. (21)

Todos estos ensayos se frustran, y el ~~de~~ endecasílabo no se hace metro español sino cuando Boscán lo pide de nuevo a Italia, ^{1526.} Durante tres siglos, hasta los comienzos del XIX, el endecasílabo yámbico español, como el italiano, tiene dos acentuaciones interiores posibles: una

en la sexta sílaba ("Flérida para mí dulce y sabrosa..."), o una en la cuarta ("Pienso remedios en mi fantasía..."). Los versos de acento en cuarta a menudo refuerzan su ritmo yámbico con otro acento en la octava ("Más que la fruta del cercado ajeno..."); y esta variedad, ~~llegó a ser~~ ^{llegó a} que en nuestro idioma recibe el nombre de sáfica, llegó a hacerse fundamental en español, hasta el grado de arrinconar primero y por fin desterrar a la otra, y de hacer a los preceptistas españoles creer equivocadamente que era la fundamental también en italiano (22). En cambio, el verso de acento en cuarta sílaba permite otro en la séptima ("Tus claros ojos ¿a quién los volviste?"), y así se halla con frecuencia en italiano; pero en España se evitó, después de Garcilaso (a quien pertenecen todos los ejemplos acabados de citar), porque se confundía ~~con el anapéstico, o más bien dactílico, auxiliar del arte mayor. (23)~~ con el anapéstico, o más bien dactílico, auxiliar del arte mayor. (23)

Entre tanto, este indispensable anapéstico o dactílico sobreviva, separadamente, en boca del pueblo, entre los versos rítmicos de origen gallego.

#19. LOS CANTARES PARALELISTICOS EN CASTELLANO.- Aquel coscente de Don Diego Hurtado de Mendoza el viejo, Almirante de Castilla ~~que murió~~ ^{descripción del árbol de amor} muerto en ~~1404~~ 1404, - ~~compañía~~ cuyo encanto hace pensar en el pasaje de Keats: "Dance, and Provençal song, and sun-burnt mirth..." - se inspira en modelos occidentales, tanto para los versos (rítmicos, de diez a doce sílabas, con quebrados de seis) como para la estrofa, isométricamente repetida (tipo paralelístico con estribillo):

A aquel árbol, que mueve la foma,
algo se le antoja.

Aquel árbol del bel mirar
face de manyera flores quiere dar:
algo se le antoja.

Aquel árbol del bel veyer
face de manyera quiere florecer:
algo se le antoja.

Face de manyera flores quiere dar:

ya se demuestra; salídlas mirar;
algo se le antoja.

Faze de manera quiere florecer:
ya se demuestra; salídlas a ver;
algo se le antoja.

Ya se demuestra; salídlas mirar:
vengan las damas las frutas cortar;
algo se le antoja.

Ya se demuestra; salídlas ~~me~~ a ver;
vengan las damas las frutas coger;
algo se le antoja. (24)

El cantar paralelístico hubo de existir como forma popular, no sólo en Portugal y Galicia, sino en Asturias, donde subsiste hoy en forma más elemental que la antigua, ^{sin retornelo,} como letra de las danzas rústicas:

¡Ay, Juana, cuerpo garrido!
¡Ay Juana, cuerpo lozano!
¿Dónde le dejas a tu buen amigo?
¿Dónde le dejas a tu buen amado?
-Muerto le dejo a la orilla del río;
déjole muerto a la orilla del vado.
-¿Cuánto me das y volvértelo he vivo?
¿Cuánto me das y volvértelo he sano?
-Doyte las armas y doyte el rocino,
doyte las armas y doyte el caballo. (25)

Hay otra canción asturiana de paralelismo elemental, como el de la anterior, en forma de doble romance; sirve para la danza prima. Ya la mencionaba Jovellanos en el siglo XVIII. La versión recogida por Juan Méndez Pidal comienza así:

¡Ay! un galán d'esta villa
¡ay! un galán ~~de~~ d'esta casa
¡ay! él por aquí venía
¡ay! él por aquí llegaba.
-¡Ay! diga lo que él quería

¡ay! diga lo que él buscaba.
-¡Ay! busco la blanca niña
¡ay! busco la niña blanca.... (26)

Al pasar a Castilla, el cantar paralelístico no alcanzó tanta popularidad como en las tierras de su origen; pero se empleó con relativa frecuencia durante el siglo XV. Así se ve en los que trae el Cancionero musical de los siglos XV y XVI publicado por Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1890), uno de los cuales es traducción del gallego:

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.

Amigo el que yo más quería,
venid a la luz del día.

Amigo el que yo más amaba,
venid a la luz del alba.

Venid a la luz del día,
non traigáis compañía.

Venid a la luz del alba,
non traigáis gran compañía. (27)

Después del siglo XV, el cantar paralelístico resurge de tarde en tarde en la literatura española: más a menudo a través de los poetas portugueses (como Gil Vicente) que de los castellanos.

#20. ~~WILLIAM~~ AUSENCIA DE POESÍA RÍTMICA EN EL CANCIONERO DE BAENA.- A pesar de su vasto contenido, y de sus numerosos elementos gallegos, en el Cancionero de Baena se nota la ausencia del elemento rítmico, fuera del arte mayor. Ejemplos de metro todavía fluctuante si se hallan de tarde en tarde ~~tan como en los anteriores~~ (algunos quedaron ya señalados); pero son productos de vacilaciones ocasionales, y, fuera del arte mayor, todos los versos de la colección obedecen al principio silábico. Los discorsos que allí aparecen no son irregulares, sino al contrario. Semejantes a ^{esos} ~~los~~ discorsos, pero menos regulares que ellos, hay dos composiciones ^{de} ~~esta~~ movimiento estrófico ~~un~~ curioso: la segunda pudiera tener lejana relación con algún metro rítmico. ~~Una es de~~ La una es de Alfonso Álvarez de Villasandino (núm. 6), poeta todavía bilingüe, castellano y a ratos gallego:

Amigos tal / coyta mortal

nunca pensé que avrya:
 por ser lee / rresçivo mal
 donde plaser atendya.
 Ya non me cal
 pensar en ál,
 salvo señal
 de omme carnal,
 e seguir por la triste ~~my~~ via
 d'este enxemplo natural:
 amansar deve su saña
 quien por sí mesmo se engaña...

La otra es de Juan Alfonso de Baena (núm. 452):

Muy alto señor, / non visto aduey,
 nin visto color / de buen verdegay,
 nin trobo discor / nin fago deslay,
 pues tanto dolor / yo veo que ay;
 mas llanto
 e quebranto
 en planto
 faré canto
 lay, ay, ay! por el mal tanto.
 Omme pobre e ssyn dinero
 nunca bive plazerero...

En ~~ambos~~ ambas ~~vamos~~ el modelo de la estrofa se repite, según la ley de la isometría.

#21. EL VILLANCICO DE SANTILLANA A SUS HIJAS.- El Marqués de Santillana, desdeñoso como se manifiesta para los que escriben "sin ningún orden, regla ni cuento", recoge sin embargo trozos de cánticas populares en una de sus composiciones, el Villancico a sus hijas. Por una gentil floresta..." El primero y el tercero de los trozos, al menos, son irregulares:

Aguardan a mí:

nunca tales guardas vi.

-La niña que amores ha
sola ¿cómo dormirá?

-Dejatlo, al villano, pene,
véngume Dios delle.

-Sospirando yva la niña
e non por mí,
que yo bien se lo entendí.

Todos ~~fragmentos~~ tienen el sabor de la poesía castellana influida por las cantigas de refram galaico-portuguesas. El ~~parentesco~~ parentesco con Galicia y Portugal puede probarse, al menos parcialmente: ~~recuérdese~~ recuérdese la canción "Oy oj' eu hũa pastor cantar..." (núm. 454 del Cancionero del Vaticano):

Pela ribeyra do rio
cantando ia la virgo
d'amor:

-Quen amores ha
como darn' or' ay,
bela frol? (28)

El ~~fragmento~~ *motecillo* conservó su popularidad hasta el siglo XVI. Juan Vázquez, maestro de música, lo recoge, alterado con ligero toque humorístico, entre sus Villancicos y canciones (1551):

Quien amores tiene
¿cómo duerme?
Quien amores tiene de la casada
¿cómo duerme la noche ni el alba?
Duerme cada cual como puede. (29)

El ~~fragmento~~ *fragmento* primero, sobre la niña a quien se quiere guardar, tiene antecedentes en ~~la~~ la lírica galaico-portuguesa:

Mha madre velida! e non me guardades
d'ir a San Servando; ca se o fazedes
morrerey d'amores...

...Podem-m' agora guardar
maye non me partiran ~~de~~ de o amar.

(Cancionero del Vaticano, núms. 741 y 742)

Persiste el tema en la literatura española, hasta el cantarillo, popular ~~hasta~~ *hasta* hacia 1600, que recoge Cervantes y Lope:

Madre, la mi madre,
guardas me ponéis...

~~que en las canciones~~

El tipo de composición a que corresponde el Villancico del Marqués, donde se intercalan fragmentos de cantares, y a veces cantares completos, ~~tiene~~ tiene antecedentes trovadorescos, y pasa de Galicia y Portugal a Castilla. Continúa existiendo, y de 1500 en adelante suele hallarse bajo el nombre de ensalada y luego de ensaladilla. (30)

#22. LAS PRIMERAS SEGUIDILLAS.- El apego a las formas isosilábicas en la poesía escolástico-cortesana del siglo XV se revela de modo peculiar en la selección de ^{de} ~~o~~ estribillos populares para las composiciones que los llevan: son estribillos de versos iguales, salvo contadas excepciones. Después de Santillana, la excepción segunda es Juan Álvarez ~~Gato~~ Gato, quien imita a lo divino la seguidilla popular

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

La imitación, que encabeza una poesía en hexasílabos ("Ya sé lo que quieres..."), dice:

Quita allá, que no quiero,
mundo enemigo,
quita allá, que no quiero
pendencias contigo.

Al terminar la composición, el mote se repite con ligeras variantes: "falso enemigo..."; "quitallá".

~~En la seguidilla original~~ El cantar originario conservó su popularidad hasta bien entrada la siguiente centuria. Dos de sus versos, bajo otra variante:

Tir' allá, que non quiero,
mozuelo Rodrigo...

reaparecen como estribo de una composición (núm. 397 del Cancionero musical de Asenjo Barbieri) cuyas coplas están en hexasílabos (Mi tiempo perdido...). Después, Luis Milán, en su Cortesano (1561), vuelve a citarla:

Tirte allá, que no quiero,
mozuelo Rodrigo;

tírte allá, que no quiero
que burles conmigo.

Grande es la importancia de este cantar: se le considera como la primera seguidilla que aparece en la literatura castellana.

Antes que Alvarez Gato, quien floreció entre 1453 y 1495, empleó la seguidilla, en portugués, ~~xxx~~ el Infante Don Pedro de Portugal (1429-1466):

Eu temo vontade
d'Amor me partir
e tal en verdade
nunca o servir.
De m'ir e razom
sen aver galardom
de minha sennor.

El Infante ~~trasmalaba~~ trasladaba un metro castellano al portugués, como hizo en otros casos, o simplemente escribía en un metro de su lengua nativa? La semejanza de las seguidillas antiguas con ~~xxx~~ el sistema de la versificación galaico-portuguesa, - el empleo de la catalexis, usual en ~~xxxxx~~ los metros rítmicos, y la aplicación del principio de Massafia, ~~xxxxxxx~~ propio más bien de los metros silábicos, sobre la equivalencia de renglones graves y agudos de igual longitud aritmética, - apoyaría la hipótesis del origen occidental. Pero, dado que la seguidilla no se encuentra entre la multitud de tipos estróficos de los antiguos Cancioneiros, cabe pensar que el tipo pudo formarse en Castilla, sobre elementos ~~xxxxxxx~~ de versificación fluctuante, ~~xxxx~~ influidos, eso sí, por ~~xxxxxxx~~ la lírica de Galicia y Portugal. (31)

423. FORMAS DE LA SEGUIDILLA.- La seguidilla es, en su origen, esencialmente irregular, fluctuante, ~~xxxx~~ con tendencia rítmica. Consiste en la alternancia de dos versos breves, como en las baladas inglesas: más largo el primero, de seis a ocho sílabas; más corto el segundo, de cuatro a seis. Solían los dos versos, largo y corto, escribirse como uno solo: ~~xxxxxxx~~ así se imprimen todavía en el Quijote.

Oscila entre dos extremos: el máximo de desigualdad entre los dos

tal es mi suerte,
non me fagades más penar,
~~tal~~ datme la muerte.

Estos primeros cuatro versos, que sirven de cabeza o mote, hacen pensar en la influencia de la seguidilla.

#25. SEGUIDILLA Y ENDECHA.- La tendencia a la confusión entre la seguidilla y la copla de pie quebrado es muy débil, y los casos pocos; pero la posibilidad de confundir la seguidilla con la endecha hexasilábica sí es frecuente cuando aquella emplea versos agudos: así se ve en la primera cuarteta del Infante Don Pedro, y así se verá todavía a principios del siglo XVII (por ejemplo, en el Rincónete y Cortadillo de Cervantes). *Hay varios casos en que la distinción sería imposible, si no hubiera declaración expresada en los textos.* Endecha ~~es~~ es, al parecer, el cantar viejo de los Comendadores de Córdoba; lo es por el uso de los hexasílabos y por el tono doliente:

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

que luego resonará en la lírica y en el teatro durante doscientos años, bajo otra lección las más veces: "Tristes de vosotros, Cuitada de mí."

Y sin embargo, su más antigua glosa, que pudiera remontar al final del siglo XV, según Menéndez y Pelayo (puesto que ya parece que se la imita en el cantar de Sierra Bermeja, poco posterior a 1501), está en versos que fluctúan entre endecha y seguidilla, combinados en estrofas isométricas en cuanto a la rima:

Al ~~comienzo~~ comienzo malo
de mis amores
convidió Fernando
los Comendadores
a buenas gallinas,
capones mejores.
Púsome a la mesa
con los señores.
Jorge nunca tira
los ojos de mí.
¡Los Comendadores,
por mi mal os vi! ~~mal~~

Turbó con la vista
mi conocimiento:
de ver en mi cara
tal movimiento,
tomó de hablarme
atrevimiento.
Desde oí cuitada
su pedimiento,
de amores vencida

le dije que sí.
¡Los Comendadores,
por mí mal os vi!

Los Comendadores
de Calatrava
partieron de Sevilla
a hora menguada,
para la cibdad
de Córdoba la llana...

Por la Puerta del Rincón
hicieron su entrada,
y por Santa Marina
la su pasada.
Vieron sus amores
a una ventana... (33)

Endecha semejante, ~~en~~ tal vez coetánea ~~de los Comendadores~~ con la de
de fortuna
los Comendadores, y/muy semejante también en la poesía lírica y dramática,
es la de la Niña de Gómez Arias:

Señor Gómez Arias,
doléos de mí.
~~que soy moxacha y niña~~ soy moxacha y niña
y nunca en tal me vi.

Más adelante daremos con ella glosada, como la de los Comendadores,
en metro que fluctúa entre la seguidilla y la endecha. (34)

#36. VERSOS DE GAITA GALLEGA.- Los versos de gaita gallega, que ya
encontramos en el cossante de Don Diego Hurtado de Mendoza, vuelven a
de sabor popular,
surgir en las poesías anónimas/del Cancionero Herberay:

Soy garridilla e pierdo sazón
por mal maridada;
tengo marido en mi corazón
que a mí agrada.

Aquí aparece por primera vez esta deliciosa canción rítmica de la Bella
mal maridada, paralela a la octosilábica sobre igual tema. (35) La he encontrado
luego en un manuscrito, de hacia 1600, de la Biblioteca Nacio-
nal de Madrid (núm. 5593):

Soy garridilla
y biuo penada
por ser mal casada.

Otro cantar en que se discierne el ritmo de muinheira es humorístico:

Si desta scapo sabré qué contar,

non partiré dell'aldea
mientras viere nevar.
Una moçuela de vil semeiar
fizome adaman de comigo folgar;
non partiré dell'aldea
mientras viere nevar. (36)

#27. VERSOS ENCASILABOS.- El Cancionero Herberay contiene todavía otro cantareillo anónimo, al que puede suponersele pauta enecasilábica, o bien, suprimiéndole el non, tendencia a la seguidilla:

Que non es valedero, non,
el falso del amor,
que non es valedero, non. (37)

Así se encontrarán más adelante muchos fragmentos de la poesía popular en castellano, cuyo ritmo es difícil de fijar, y cuya característica no es sino la irregularidad con tendencias rítmicas imprecisas. En cambio, ~~en el Cancionero~~ volviendo a Álvarez Gato ~~en el~~ se hallará, en la composición "Viniedes enamorado...", el mote

Solíades venir, amor,
agora non venides, non,

de medida enecasilábica, a la cual debe atribuirse abolengo occidental.

#28. LOS PROVERBIOS Y REFRAINES; ^{los juegos y los chistes} Finalmente, aun podrían tomarse en consideración los proverbios y refranes como motes de poesías; ~~en el~~ Mu-
de por sí, ellos formaron acaso parte de la primitiva poesía amétrica. Mu-
chos de los viejos adagios españoles (así, los de la colección publicada
a principios del siglo XVI, que se atribuyó al Marqués de Santillana) son
dísticos, en metro perfecto o imperfecto, con rima consonante o asonante.
En ~~la primera época~~ la primera época de la literatura castellana, ~~en~~ la sabi-
duría popular pudo revestir la forma de la poesía gnómica, en el verso
amétrico general entonces. Durante el siglo XIV, la poesía gnómica al-
canza lozano florecimiento con los versificadores cultos, como Don Juan
Mamel y el Rabí Santob, que la enriquece con aportaciones de la sabidu-
ría hebrea. Todavía en el siglo XV son poetas ~~en~~ gnómicos, a veces,
los mejores: Santillana, Pérez de Guzmán, Gómez Manrique; y sólo en la
época áurea pasa el género a manos de los versificadores secundarios, co-

mo Alonso de Barros y Cristóbal Pérez de Herrera.

Si el proverbio, como género, parecía a los poetas cultos digno del verso, es probable que en los proverbios populares se creyese ver trozos de poesía arcaica. Así, no es extraño que se los empleara como ~~retraheres~~ <sup>retorne-
los o</sup> refranes en poesías, ~~ni~~ que la palabra refrán haya ~~ya~~ llegado a significar en Castilla proverbio o adagio, ~~y~~ perdiendo su significación originaria de ~~re-
traheres~~ tornelo o estribillo, y desterrando el antiguo nombre ~~retraheres~~ ^{retraheres}.

El Cancionero Herberay contiene una colección, sin nombre de autor, de poesías que terminan en refranes, dispuestos en serie alfabética; unos pocos no tienen forma de verso, los más sí:

-Gran mal tiene
quien amores atiende.

-Si la locura fuese dolores,
en cada casa darían voces.

Pero desde el siglo XV diríase que el proverbio se despoetiza: los más nuevos ~~no~~ ^{o bien ~~son~~ ~~creaciones~~ ~~artificiales~~ ~~que no se popularizan~~} no tienden tanto a sugerir el dístico. Desde 1500, el refrán atrae la atención, más que de los poetas, de ~~los~~ ^{los} hombres de estudio ~~como~~ como Hernán Núñez Pinciano, Lorenzo Palmireno y Juan de Malara; y también la de novelistas como Cervantes y Quevedo, ~~precedidos~~ precedidos en este camino por el Arcipreste de Talavera y Fernando de Rojas. Sin embargo, se dan casos como el de Sebastián de Horozco, que compuso hacia 1550 sus voluminosos Refranes glosados en verso.

Parecidos a los refranes, los chistes y los juegos adoptan también fórmulas versificadas, posteriores a las de aquéllos. Si los ~~refranes~~ ^{los adivinanzas} refranes se asemejan a la poesía amétrica, los chistes, ~~y~~ ^{los} juegos tienen parentesco con la ^{acentual} ~~acentual~~ ^y, en verdad, los juegos son a menudo verdaderos bailes, ^{en cuya letra es primordial} ~~en cuya letra es primordial~~ principio rítmico. En la época áurea, los chistes y juegos se hallarán utilizados por ~~poetas~~ ^{poetas} como Horozco, Ledesma, Lope, Valdivielso.

#30. RESUMEN.- LA poesía rítmica aparece en la lengua castellana bajo la influencia de la galaico-portuguesa, especialmente en sus tipos populares, cuyo dominio ~~habría de~~ debía de extenderse a León y Asturias. En la lengua castellana, esta poesía rítmica ~~se desarrolla~~ se desarrolla sobre terreno preparado por la tradición amétrica de la región central, y, por ello, ~~tal vez~~ tal vez, o por otros motivos, nos ofrecerá ejemplos de libertad y soltura, en el verso y en la estrofa, mayores que en la ~~poesía~~ antigua literatura ~~galaico-portuguesa~~ de Portugal y Galicia.

Los tipos de versificación rítmica que se propagan en Castilla son, junto al arte mayor, el metro de minheira o versos de gaita gallega (de diez a doce sílabas con ritmo cadente; acompañados a veces por quebrados de cinco o seis sílabas), y el que tiene como verso central al encasílabo, relacionado estrechamente con el anterior en los cantos del pueblo. Hay otros tipos de ritmo más vago, unidos sólo por la rima, que ^{han de} ~~se consideran~~ considerarse meramente irregulares con tendencia rítmica. En compañía de todos ellos, se propaga durante algún tiempo la estrofa ~~hexámetro~~ paralelística; de otras ~~formas~~ combinaciones estróficas no cabe hablar, pues los cantares que subsisten son demasiado breves.

Hay, finalmente, otro tipo, que parece de origen castellano, aunque con influencia ~~musical~~ de la versificación occidental: la seguidilla.

Las formas rítmicas, según antes dije, arraigan en Castilla cuando las amétricas se van extinguiendo (siglo XIV). Durante cien años, aquellas parecen llevar vida lánguida: es decir, hasta el ~~xx~~ comienzo del reinado de los Reyes Católicos. Entonces adquieren nueva vida, según lo atestigua el riquísimo Cancionero musical de Asenjo Barbieri.

Capítulo III.
EVOLUCIÓN DE LA POESÍA RÍTMICA.

(1475-1600)

1. LA VERSIFICACIÓN RÍTMICA EN LOS CANTOS DEL PUEBLO Y EN LA POESÍA CORTESANA. - Si durante más de cien años, después de su adopción en la literatura castellana, la poesía rítmica, y la irregular con tendencia rítmica, salen a la superficie pocas veces, al terminar el siglo XV diríase que suben a gozar de prestigio, y siguen disfrutándolo desde entonces: primero, entre el pueblo mucho más que entre los poetas cortesanos y ciudadanos; luego, difundiéndose por igual entre ambos.

Su evolución, ligada a la de la música, y en buena parte a la del baile, cae bajo la influencia de fenómenos de la vida general española. El primer período en que abunda la poesía rítmica, compañera del canto y la danza, corresponde a la plenitud de vida de España bajo los Reyes Católicos. Hay una ligerísima disminución, bajo Carlos V, debida acaso a la importancia que adquirieron los metros silábicos traídos de Italia y empleados a veces en el canto: con todo, abundan los cantares de verso irregular a mediados del siglo. Bajo Felipe II, a medida que la nación se ensombrece, la poesía rítmica florece menos que antes: los libros de música se hacen menos comunes a partir de 1560. Pero en 1598, al morir el rey, con la reapertura de los teatros y el retorno a mayor alegría, aparecen nuevos cantares, nuevas danzas, y con ellos cobran nueva vida los versos irregulares y rítmicos: así, sabemos que de entonces data el apogeo de la seguidilla como baile, confirmado por su divulgación como tipo métrico. (1)

Hasta 1600, la poesía rítmica está comúnmente en manos popu-

lares y vulgares, y recibe poca atención de los hombres de letras; desde 1600, los poetas cultos se apoderan de ella, y acaban por transformarla, regularizándola.

§ 2. FUENTES. - Las fuentes para el estudio de la poesía rítmica son: para el reinado de los Reyes Católicos y primeros años de Carlos V, el Cancionero musical de los siglos XV y XVI publicado por Asenjo Barbieri (su contenido podría fecharse en torno a 1500) y los cancioneros individuales de Juan del Encina, Fray Íñigo de Mendoza, Fray Ambrosio de Montesino.

Para el reinado del Emperador, las obras poéticas de Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, Cristóbal de Castillejo, Francisco de Sâ de Miranda, y otros poetas líricos y dramáticos, castellanos y portugueses; mejor aún, las obras de los maestros de música, cuya abundancia es notable a mediados del siglo XVI: El maestro, libro de música de vihuela (Valencia, 1534), y El cortesano, libro de educación social a la manera del Renacimiento (Valencia, 1561), ambos de Luis Milán; El Delfín, de Luis de Harvaex (Valladolid, 1538); los Tres libros de música en cifras para vihuela, de Alonso Mudarra (Sevilla, 1546); Silva de sirenas, de Anríquez de Valdeprábano (Valladolid, 1547); Villancicos y canciones a tres y a cuatro (Sevilla, 1551), Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco (Sevilla, 1559), y Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco (Sevilla, 1560), de Juan Vázquez; Libro de música de vihuela, de Diego Pisador (Salamanca, 1552); Orphenica Lira, de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554); el Cancionero de Upsala, reproducción moderna, hecha por Rafael Mitjana, del libro Villancicos de diversos autores, a dos y a tres y a cuatro y a cinco voces (Venecia, 1556); y el Libro de cifra nueva para

tecla, arpa y vihuela, de Luis Venegas de Hinestrosa (Alcala, 1557). (2)

A éstos se deben agregar los cancioneros manuscritos, que existen en buen número en las bibliotecas de España, particularmente en la Nacional de Madrid. (3)

Para el reinado de Felipe II, las obras de unos cuantos poetas líricos como Baltasar del Alcázar y Eugenio de Salazar; las de los poetas dramáticos, como Lope de Rueda, Cervantes, los valencianos, con especial atención al teatro religioso (4); los tratados y colecciones de los músicos: así el libro del famoso Francisco Salinas, en latín, De musica, 1577, y la recopilación El Parnaso, de Esteban Daza, 1576 (5); y, finalmente, las colecciones manuscritas de poesías, de carácter más o menos popular o vulgar, con música o sin ella, existentes en bibliotecas españolas y extractadas a veces por Gallardo o por otros investigadores (6).

Los cancioneros cortesanos impresos durante el siglo XVI ofrecen escasísimo material: la primera colección ^{entre vulgar y cortesana} ~~de este tipo~~ de la cual se obtiene alguna ayuda, es el Romancero general, cuya primera parte sale a luz en 1600. (7)

§ 3. - LOS POETAS CULTOS BAJO LOS CATÓLICOS Y POCO DESPUÉS. -

La versificación irregular, en los poetas cultos de 1475 a 1600, se halla en estribillos populares que ^{ellos} acogen; como excepción, hay composiciones originales donde la emplean; pero en esas, si por una parte los versos fluctúan libremente, por otra las estrofas se repiten isométricamente en cuanto a la distribución de las rimas.

Si a Juan del Encina debe estudiársele para conocer el desarrollo de la poesía rítmica, es precisamente para descubrir por qué caminos marchaba ella. Encina, poeta y músico de la ciudad

y de la corte, es en tiempo de los Reyes Católicos el que más se distingue por su afición a introducir y aprovechar elementos populares en su obra. Entre tales elementos, no habían de faltar en los villancicos, líricos o dramáticos, los motes o estribillos tomados o imitados del pueblo. Y sin embargo, en ellos Encina huye deliberadamente de las combinaciones irregulares de versos; pocas veces sugiere los cantares rítmicos:

-Vuestros amores he, senora,
vuestros amores he.

-Ya soy desposado,
nuestr'amo,
ya soy desposado.

Se desliza con más frecuencia hacia la versificación rítmica en las poesías burlescas: véanse las que llevan los números 406, 415 y 455 del Cancionero musical, la segunda de las cuales tiene forma paralelística. (8)

Entre los poetas que siguen a Encina en el teatro (Lucas Fernández, por ejemplo), se halla con frecuencia el estribillo de sabor popular, pero sin irregularidades métricas. Tampoco en Bartolomé de Torres Naharro.

Ni nos ofrecen más material los poetas líricos contemporáneos de Encina. Las grandes colecciones típicas de la época, como el Cancionero de Juan Fernández de Constantina (impreso, sin fecha, hacia 1510) y el Cancionero general de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), nada contienen.

§ 4. EXCEPCIONES. - Hay que volver atrás un poco, a los frailes Mendoza y Montesino, para encontrar referencias a la poesía rítmica de las danzas populares.

Uno y otro, Fray Íñigo y Fray Ambrosio, recogen los versos

del baile de la Zorrilla, para cuya música escriben versos a lo divino:

La zorrilla con el gallo
mal han barajado. (9)

Montesino escribió tres composiciones para cantarse al són de otra cántica popular, cuyo corte oscila entre la seguidilla y la copla de pie quebrado, metro de aquellas:

Aquel pastoreico, madre,
que no viene,
algo tiene en el campo
que le duele,

la cual aparece en el contemporáneo Cancionero Musical de los siglos XV y XVI (núm. 438), en la más antigua de las ensaladas, con música de Francisco Penaflores (¿ 1470? - ¿ 1539?) y vuelve a encontrarse después bajo idéntica forma o en imitaciones. (10)

Montesinos escribió, por lo demás, una composición original en versos irregulares; los primeros de la copla son probablemente de seguidilla con acentuación aguda (ley de Mussafia):

Todos vienen de la Cena
y no mi vista-buena.

Yo soy la Virgen María
que oíste decir
que de cruel agonia
me quiero morir,
porque no veo venir
a mi vista-buena.... (11)

§ 5. GIL VICENTE. - Al celoso cuidado que ponen Encina y su escuela en evitar el empleo de trozos irregulares como estribos, cabezas o motes, sucede, con Gil Vicente, otro modo más amplio de utilizar los elementos populares. Ya en portugués, ya en castellano, Gil Vicente introduce en sus obras dramáticas canciones en versificación rítmica, tomándolas de la tradición popular muy a menudo. La transcripción y la imitación se mezclan en él a tal

punto que se difficulta distinguirlas. (12)

Así, en su lengua nativa:

Sem mais mando nem mais rogo
aqui me tendes, levae-me logo....

(Cortes de Jupiter)

Apartame-hao de vos,
garrido amor.

(Quem tem farelos)

A mi seguem dous acores:
hum delles morirá d'amores.
Dous acores qu'eu havia
aqui andão nesta bailia.
Hum delles morirá d'amores.

Quando aqui chove e nova,
que fará na serra.

Na serra de Coimbra
nevava e chovia.
Que fará na serra.

(A Serra da estrella) (13)

En castellano:

Mal herido me ha la nina,
no me hacen justicia.

(Comedia do Viuvo)

Estanse dos hermanas
doliéndose de sí:
hermosas son entrembas
lo mas que yo nunca vi.
¡Hufa, hufa!

A la fiesta, a la fiesta,
que las bodas son aquí.

Hamorado se había dellas
Don Rosvel Tenori:
nunca tan lindos amores
yo jamas contar oi.
¡Hufa, hufa!

A la fiesta, a la fiesta,
que las bodas son aquí.

(Comedia do Viuvo)

Aquel caballero, madre, si me habrá,
con tanta mala vida como ha.

(Cortes de Jupiter) (14)

Por el río me llevad, amigo
y llevadme por el río.

(Cortes de Júpiter)

A veces mezcla ambos idiomas (si no es culpa de las imprentas primitivas):

-Niña, erguedme los ojos
que a mi namorado m'haõ. (15)

-Estes meus cabellos, madre,
dos a dos me los lleva el aire.

(Cortes de Jupiter) (16)

Palombas, se amigos amades,
no riñades,
paz in celis, paz in terra,
e paz, no mar:
tau garredica la vi cantar,
ficade, amor, ficade;
ficade, amor.

(Farsa dos Fisicos)

Las canciones paralelísticas abundan: se relacionan con el tipo el cantar que aparece en el Auto da fe ("Que no quiero estar en casa, No me pagan mi soldada..."); los dos del Auto dos quatro tempos, "Mal haya quien los envuelve, Los mis amores...", y el que se intercala entre coplas octosilábicas:

En la huerta nace la rosa,
quíerome ir allá,
por mirar al ruiñeñor
cómo cantaba.

Por las riberas del río
limones coge la virgo:
quíerome ir allá,
por mirar al ruiñeñor
cómo cantaba.

Limones cogía la virgo
para dar al su amigo.
Quíerome ir allá,
para ver al ruiñeñor
cómo cantaba.

Para dar al su amigo
en un sombrero de sirgo.
Quierome ir allá,
por mirar al ruiñeñor
como cantaba. (17)

Luego, en el Auto da Feira, "Blanca estais colorada, Virgem sagrada..."; en el Auto da Serra da Estrella, "E se ponerei la mano em vos, Garrido amor..."; en la Farsa dos Almocreves, "A serra he alta, fria e nevosa..."; en el Triumpho do Inverno, "Del rosal vengo, mi madre, Vengo del rosale..." y "El mozo y la moza Van en romaria..."; en el Auto da Lusitania, "¿Donde vindes, filha, Branca e colorida?... (18)

Como composición original en versos irregulares, Gil Vicente produjo una, exquisita, en alabanza de la Virgen María, que insertó en el Auto da Sibilla Cassandra: de ahí la tomaron innumerables antologías. En ella parece aplicar, modificándolos con nuevo gusto, la métrica irregular y el esquema paralelístico:

Muy graciosa es la doncella:
¡cómo es bella y hermosa!

Digas tú, el marinero,
que en las naves vivías,
si la nave, o la vela, o la estrella,
es tan bella.

Digas tú, el caballero,
que las armas vestías,
si el caballo, o las armas, o la guerra,
es tan bella.

Digas tú, el pastorcico,
que el ganadico guardas,
si el ganado, o las valles, o la sierra,
es tan bella.

§ 6. LOS POETAS CULTOS BAJO CARLOS V. - Entre los poetas conocidos, bajo Carlos V, sólo Gil Vicente hace uso franco del verso irregular y del rítmico; en los demás, aparecen rara vez fuera de los ocasionales estribillos.

Francisco Sa de Miranda glosa muchos trozos de cantares vel-
hos, en portugues:

-Suidade minha,
quando vos veria? (19)

-Naquela serra
quero ir a morar:
quem me bem quiser,
la me ira buscar. (20)

En castellano, unos pocos:

-Sola me dejaste
en aquel iermo,
villano, malo, gallego. (21)

-Todas vienen de la vela
y non viene Domenga. (22)

-Quien viese aquel dia
quando, quando, quando
saliese mi vida
de tanto bando!

Los dos versos de la última se aproximan al ritmo de la seguidilla.

En Don Diego Hurtado de Mendoza, el joven, ~~el~~ el prócer del siglo XVI, encontramos dos versos eneasílabos de cantar pastoril, en que figura el típico Carillo, probablemente adjetivo diminutivo que se vuelve personaje, compañero de Blas y amante de Juana:

-Carillo ¿quieres bien a Juana?

-Como a mi vida y a mi alma. (23)

Carillo reaparece en el cantar que recoge el castizo Cristóbal de Castillejo:

Guárdame las vacas,
Carillejo, y besarte he;
si no, bésame tú a mí,
que yo te las guardaré. (24)

Aparece también en Sebastián de Horozco, como cancion vieja:

Guárdame las vacas,
Carillo, y besarte ho;
bésame tú a mí,
que yo te las guardare. (25)

En la composición A un amigo suyo, pidiéndole consejo en unos
amores aldeanos, Castillejo incluye este cantar de bodas, en versos
irregulares, bajo esquema paralelístico simple:

Aquí no hay
sino ver y desear;
aquí no veo
sino morir con deseo.

Madre, un caballero
que estaba en este corro
a cada vuelta
hacíame del ojo.
Yo, como era bonita,
teníasele en poco.

Madre, un escudero
que estaba en esta baila
a cada vuelta
asíame de la manga.
Yo, como soy bonita,
teníasele en nada. (26)

Boscan glosa un cantar burlesco, donde aparece de paso el verso
eneasílabo:

Halagóle y pellizcóle
la moquela al asnejon;
allególe y enamorólo;
y él estavase al rincón. (27)

Bajo forma bastante diversa, más rítmica, lo trae Sebastián de
Horozeo:

Besábale y enamorábale
la donzella al villanchón,
besábale y enamorábale,
y él metido en un rincón. (28)

Sebastián Fernández, en la Tragedia Policiana (1547), introduce
la seguidilla:

Pareste a la venta nina en cabello,
que otro parayso yo no le tengo. (29)

§ 7. SEBASTIÁN DE HOROZCO.- Grande amante del folk-lore, Sebastián Horozco, hacia 1550, introduce en sus canciones, además de los refranes, juegos y chistes en verso, trozos como los citados a propósito de Castillejo y Boscán:

-Pídeme, Carillo,
que a ti darte me han;
que en cada del mi padre
mal aborrecido me han.

-Madrugábalo el aldeano,
cómo lo madrugaba.

-No puedo apartarme
de los amores, madre;
no puedo apartarme.

-Lo que demanda
el romero, madre,
lo que demanda
no se lo dan. (30)

Las dos últimas, con sus invocaciones de mujer joven a la madre, recuerdan inmediatamente la tradición galaico-portuguesa. También hacen pensar en ella estos dísticos caracterizados por la cadencia anapéstica:

-Esta cinta, de amor toda,
quien me la dio ¿para qué me la toma?

-Toledanó, alzo berenjena.
Yo no las como, que soy de Llerena.

(Chiste viejo)

-Toma, vivo te le do.
¿Para qué? ¿para qué? ¿para dó?

(Juego)

Aún tienen más interés sus seguidillas, tipo métrico no bien definido en la mente de Horozco, puesto que lo mezcla con la endecha, glosando la canción vieja, popularísima, de la Niña de Gómez Arias:

-Señor Gómez Arias,
doleos de mí,
soy mochacha y nina
y nunca en tal me vi.

Señor Gómez Arias,
vos me traxistes,
y en tierra de moros
mal me vendistes.
Yo no sé la causa
porque lo hezistes,
que yo sin ventura
no os lo merecí.

Señor Gómez Arias,
doleos de mí,
soy mochacha y niña
y nunca en tal me vi.

La composicion continua en ~~andanzas~~ *hexasilabos*:

Si mi triste madre
tal cosa supiese....

y solo al final vuelve a caer en parte en el metro de seguidilla:

Señor Gómez Arias,
si a Córdoba fuerdes,
a mi padre y madre
me encomendedes;
y de mis hermanos
vos os guardedes,
que no os den la muerte
por amor de mí. (31)

Otra composición de Horozco se atiene más a la fórmula del tipo seguidilla, con la libertad en rimas agudas segun la ley de Mussafia: es la Canción contrahecha al cantar viejo que dice: ¿Cómo le llamaremos Al amor nuevo? Servidor de damas, Buen caballero.

¿Cómo le llamaremos
al niño nuevo?
Salvador de almas,
Dios verdadero.

¿Cómo será el nombre
deste chiquito?
Este es Dios y hombre
sumo infinito;
cumple lo escrito
deste cordero,
Salvador de almas,
Dios verdadero.

¿Qué hombre es bastante
o cuál puede ser
deste nuestro infante
qu'oy quiso nacer

por nos guarecer
del cancerbero?
Salvador de almas,
Dios verdadero.

El sumo señor
de lo criado,
por el pecador
se ha humanado:
¡bendito y loado
tal compañero,
Salvador de almas,
Dios verdadero!

Razón es gozarnos
con su venida,
pues viene a salvarnos
y darnos vida,
y en nuestra partida
ser buen tercero,
Salvador de almas,
Dios verdadero.

§ 8. LOS POETAS LÍRICOS BAJO FELIPE II. - Bajo Felipe II, los trozos de versificación irregular o rítmica se hacen más raros que antes, entre los poetas cultos, si se exceptúa a los dramáticos, los cuales se hallaban entonces, a la verdad, o a medio camino entre los líricos cortesanos y los populares. La novela pastoril, como género de abolengo grecolatino e italiano, nada contiene: al contrario de lo que ocurre con el teatro pastoril, hijo de la tradición nacional.

Baltasar del Alcázar ofrece hasta cuatro muestras de seguidilla:

-No quiero, mi madre,
los montes de oro,
sino sólo holgarme
con quien adoro.

-Morena bella,
toquete de mi fuego
una centella.

-Di mi cuerpo y mi sangre
por el pecador:
decir, mi dulce madre,
si le tengo amor.

-Norabuena Amarillis al valle venga,
que en faltando del valle no hay hora buena.

Las tres primeras se combinan, como estribillos, con coplas hexasílabas; la última con octosílabos, a manera de remate. (32)

La seguidilla aparece también, pero más fluctuante, en San Juan de la Cruz:

Que bien sé yo la fuente que mana y corre,
aunque es de noche.

Aquella eterna fuente que está escondida,
que bien sé yo dónde tiene su manida;
aunque es de noche.

Sé que no puede ser cosa tan bella,
y que cielos y tierra beben en ella,
aunque es de noche... (33)

Eugenio de Salazar, que en su Romance de Catalina introduce reminiscencias de los cantares paralelísticos ("¡Ay, cómo tardas, amigo! ¡Ay, cómo tardas, amado!"), no sé si en sus obras todavía inéditas recoge cantares rítmicos. (34)

Entre los poetas portugueses, los cantares populares continúan en auge durante este período, pero más bien en su lengua nativa que en la nuestra: Los castellanos probablemente se hallarán muy de tarde en tarde. Así sucede en Camoens, que utiliza breves dichos y cantares, a menudo con indicaciones como mote alheio o cantiga velha; por ejemplo, el refrán conocido de "Amor loco, amor loco, Yo por vos y vos por otro". (35)

§ 9. LOS DRAMATURGOS. - Los poetas dramáticos ofrecen mejores materiales que los líricos. Lope de Rueda tras ~~de~~ versos con movimiento de muinheira en el Coloquio de Camila:

-Mi gallego está so la rama;
su carilleja Menga le llama.

~~de Camila~~

-¡Ay señora, queráisme dejar,
no me tratéis mal! (36)

Y se aproxima a la seguidilla en el Coloquio de Timbria, en una can-

ción de lenguaje absurdo que pretende ser rústico, imitada del viejo cantar de los Comendadores de Córdoba:

La Comendadoras
por mi mal me vi,
amarga te veas
cuitar de mí.
La Comendadoras
de Casa lava,
salí de Sevilla
enora mala
para la vosotros
quien no la daba
y a lo pajesicos
que an en pos de ti.
La Comendadoras
por mi mal te vi,
amarga te veas
cuitar de mí. (37)

Oscilan también entre la endecha y la seguidilla los trozos siguientes, de dos obras atribuidas a Rueda, la Discordia y cuestión de amor:

Buscando venimos
remedio de amores,
volvemos peores.
Soltad, pastores,
soltad al amor,
por haber favor....

Y el Auto de Naval y Abigail:

Mimbrera, amigo,
so la mimbrereta
y los dos amigos
idos se son, idos,
so los verdes pinos,
so la mimbrereta,
mimbrera, amigo. (38)

Diego Sánchez de Badajoz introduce en su Farsa del juego de canas este cantar picante:

No me las enseñes más,
que me matarás,
no me las enseñes más,
que me matarás.

Estábase la monja
en el monesterio,
sus teticas blancas

de so el velo negro, más
que me matarás.....(39)

y luego:

-Mal amiga, en buena fe,
por que no me mates yo te mataré. (40)

Jaime de Huete trae dos canciones en la jornada segunda de la
Comedia Vidriana; una de ellas con buen sabor campestre:

Llueve menudico
y haze la noche oscura,
el pastoreillo es nuevo,
non yré segura. (41)

En la copiosa producción de autos sacramentales y otras obras
dramáticas de carácter religioso que llenan el teatro del siglo XVI,
abundan fragmentos brevísimos de versificación irregular, colocados
las más veces en el villancico que da fin a la representación. De
entre ellos entresaco algunos:

-Ya viene el alba, la niña,
ya viene el día.

-Est'es el camino del cielo,
este es camino de allá. (42).

(Auto de Los hierros de Adán)

Trébol, florido trébol,
Trébol florido.

(Primer auto de La resurrección de Cristo)

A la gala de la panadera,
a la gala della,
a la gala della
y del pan que lleva.

(Premática del pan)

A la guerra van mis ojos:
quiérome ir con ellos,
no vayan solos.

(Desafío del hombre)

¡Ah, gusano de mal hombre!
Dí a publicas voces
de dó vienes, hombre.

-De hoces.

-Y dínos: ¿qué pides?

-Coces.

-¿Chicas, o grandes?

-Como mandardes. (43)

(La resurrección de Nuestro Señor) (43).

Juan de Timoneda, en su auto La oveja perdida, entre otros cantares, introduce los siguientes:

-Pasced a vuestro solaz,
la mi ovejica,
pues sois bonica.
Pasced a buestro solaz
en la majada;
estatad que no comas
cosa vedada,
cosa no usada;
grande mi chica,
pues sois bonica.

-Que debajo del sayal pascual,
que debajo del sayal hay al. (44)

§ 10. EL TEATRO HACIA 1600. - Al siglo XVI pertenece todavía el Canónigo Tárrega, cuyos dramas tienen importancia dentro de la escuela de Valencia. En Los moriscos de Hornachos (acto I) introduce una canción en versos octosilábicos alargados para ajustarse a música de baile convirtiéndolos así en metro irregular, como sucede a menudo en el canto:

Dança morica, dança morica, dança
al són de la guitarra, guitarra;
dança morica a este són, morica, a este són.
No temáis tener pasión,
pues con moricos dançáis, moricos dançáis,
muy gallardas bueltas days, bueltas days,
aquel por dar onor, dar onor
mejor que las dio Almançor, Almançor
a los moros otomanos, otomanos,

y burlar de los christianos, christianos,
y con esta danza moriça, danza moriça
al són de la guitarra, la guitarra. (45)

En el Baile de Leganitos que precede a la comedia La enemiga favorable, Tarrega introduce seguidillas:

Sol de Leganitos,
Luna del Prado,
bailes del Sotillo,
vino del Santo.

-Dije yò guifero,
dijo el cuchillo,
anduvimos al pelo,
quedo vencido.

-¡Ay, que me abraso,
me fino y me muero!
¿Cómo no tocan y tanen
y tanen a fuego?

-Calle de Leganitos,
dichosa fuiste,
pues que dentro tienes
a mi Rodríguez.

Y versos anapésticos:

En los álamos duerme la niña
y un arroyuelo que pasa veloz,
saltando y bailando la despertó. (46)

También deben colocarse en el siglo XVI los dramas de Miguel Sanchez y los de Cervantes. El divino Sánchez introduce diversos cantares en el Baile de la Maya que precede a La guarda cuidadosa:

Esta maya se lleva la flor,
que las otras no. (47)

-Entra Mayo y sale Abril:
¡cuán garridice le vi venir! (48)

-Den para la Maya,
que es bonita y galana;
echad mano a la bolsa,
cara de rosa;
echad mano al esquero,
caballero.

-Pase, pase el pelado,
que no lleva blanca ni cornado. (49)

Todas son antiguas y populares en el carácter: la segunda figura en el Cancionero musical (num. 61); la tercera sugiere a la vez el metro de seguidilla y el esquema paralelístico.

§ 11. CERVANTES. - Cervantes introduce muchos cantares de origen popular en sus dramas y cita otros en sus novelas. Así, en Don Quijote (segunda parte, capítulo 24), el mancebito que iba a la guerra, muy apropiadamente "iba cantando seguidillas para entre-
tener el ^{trabajo} del camino":

A la guerra me lleva mi necesidad;
si tuviera dineros, no fuera en verdad. (50)

En Rinconete y Cortadillo hay toda una serie:

Por un sevillano, rufo a lo valón,
tengo socarrado todo el corazón.

-Por un morenico de color verde
¿cuál es la fogosa que no se pierde?

-Riñen dos amantes, hácese la paz,
si el enojo es grande, es el gusto más.

-Detente, enojado, no me azotes más,
que si bien lo miras, a tus carnes das. (51)

Entre las anteriores, hay tres que parecen más bien endechas, por el uso de hexasílabos agudos en lugar de pentasílabos graves, y no sabríamos que son seguidillas si Cervantes mismo no lo dijese y lo confirmara la tercera. Tampoco, sin su testimonio, sabríamos que era seguidilla, y no endecha, el conocido cantar, seguramente muy antiguo, que Cervantes cita en la novela El celoso extremeño (donde Loaysa está descrito como hábil en cantar coplas de la seguida) y en la comedia La entretenida (jornada tercera, donde se dice: "toquen unas seguidillas"):

Madre, la mi madre,
guardas me poneis;
que si yo no me guardo,
mal me guardaréis.

Como seguidilla la cita el Maestro Gonzalo Correas en su Arte Grande de la lengua castellana. (52)

Aun tiene otros cantarcillos Cervantes: En la comedia La casa de los celos (acto II):

Derramastes el agua, la niña,
y no dijiste 'agua va!
La justicia os prenderá.

Cautivásteme el alma, la niña,
y teneísela siempre allá;
el amor me vengará. (53)

En la comedia Pedro de Urdemalas (acto I), seguidillas:

-A la puerta puestos
de mis amores,
espinas y zarzas
se vuelven flores. (54)

Otras en la comedia La gran sultana (acto III):

-Escuchaba la niña
los dulces requiebros
y está de su alma
su gusto lejos.

Otras en el entremés La elección de los alcaldes, donde las bailan, y la última presenta el curioso fenómeno de alterar la acentuación de las palabras finales del verso, como hoy se suele hacer

Castilla y en Asturias ("Verdes, azules, y colorados....") y entonces se solía hacer también (hay casos en Lope, Valdivielso, Quiñones de Benavente, Trillo y Figueroa):

¡Vivan de Daganzo los regidores,
que parecen palmas, puesto que son robles!

-Pisaré yo el polvico
atán menudico;
pisaré yo el polvo
atán menudó.

Pisaré yo la tierra
por más que esté dura,
puesto que me abra en ella
amor sepultura,
pues ya mi buena ventura
amor la piso
atán menudó.

Pisaré yo lozana
el mas duro suelo,
si en el acaso pisas
el mal que recelo;
mi bien se ha pasado en vuelo
y el polvo dejó
atán menudó. (55)

Como se ve, Cervantes, situado en el punto medio entre las dos
centurias, acoge con interés la seguidilla y se hace eco de su recién-
~~este~~ popularidad.

También las hay en obras que se han querido atribuir, sin mucho
fundamento, a Cervantes, como el entremés La cárcel de Sevilla:

Pues que ya está libre
mi sentenciado,
gástese mi saya
y lo que he ganado..... ,

y el entremés El hospital de los podridos:

Quando sale Jesús a sus corredores
Bercebú no parece y Satán se esconde. (56)

§ 12. LOS VILLANCICOS DE LAS IGLESIAS. - A fines del siglo,
comienzan a escribirse los Villancicos de Navidad, que se convirtieron,
durante la centuria siguiente, en fiestas obligatorias de las cate-
drales: Madrid, Toledo, Sevilla, Córdoba, Granada, Cádiz, Barcelona,
Valencia, Zaragoza, especialmente. Para ellos se escriben y se im-
primen letras en que abundan los elementos populares, imitados a lo
divino.

Los primeros Villancicos que se imprimen en Toledo (1595) son
obra de Esteban de Zafra, y todos están hechos para cantarse al
son de tonos profanos del pueblo, tales como "Ojos morenicos..." (57);
"Aserrojar serrojuelas....", y "Rezaremos, beatas, oír...". Las letras
de Zafra están a menudo en versos irregulares, a juzgar por los comien-
~~zos~~zos que cita Gallardo:

Digas, pastorcico,
que gozas de amor,
dó visto al redentor.....

—Vamos, amigo, jugando,
la Salve Regina cantando....

—¡Rite, eh eh!
¡Mas rite, eh eh!
La turulá turulé,
turulá turulá....(58)

—Debajo de la peña nace
la rosa que no quema el aire...~~##~~

Los dos últimos versos forman el estribillo del último villancico, escrito en coplas octosilábicas. (59).

#13. LOS PRIMEROS DRAMAS DE LOPE DE VEGA.- Ya para entonces, Lope de Vega se ~~apodera~~ apodera del teatro, y adopta para él todos los tipos de canto y baile, populares, vulgares o cortesanos. No cabe duda de que comenzó su amplia práctica de aplicación y explotación ~~de~~ esos tipos desde el siglo XVI: basta recorrer la lista de sus obras dramáticas ~~que~~ ~~contenida~~ contenida en la primera edición ~~del~~ de El peregrino en su patria (1604) para advertir que en muchas de ellas aprovecha aquellos elementos; e igual cosa hace en los ^{cuatro} autos religiosos ~~que~~ incluidos en el texto ~~del~~ mismo del Peregrino, y en su comedia única en prosa, La Doctores, escrita en la última década del siglo y publicada en 1632.

#14. RESUMEN.- ~~Resumen de la excursión que precede a la~~ La precedente excursión, cuyos resultados se clasificarán más adelante, indica cómo ~~se~~ procedían los poetas cultos ~~durante~~ durante el siglo ~~del~~ XVI respecto ~~del~~ arte popular: Encina y su escuela, tanto en la lírica como en el teatro, utilizan de preferencia las canciones ~~en~~ en metro silábico, y evitan las irregulares y rítmicas. Así se continúa haciendo en la lírica cortesana, ~~salvo~~ salvo excepciones, sobre todo las de personajes muy castizos como Castillejo, Alcázar y Horazco, verdadero amante del folk lore.

En el teatro, la influencia de Gil Vicente favorece los metros irregulares: si después de él disminuyen, o se reducen a trozos brevísimos, como ocurre en los autos religiosos, hacia el final del siglo aumentan de nuevo, y Lope los lleva igualmente al drama sacro y al profano.

El origen popular de los trozos intercalados por los poetas es indiscutible: unas veces, cabe comprobarlo por las declaraciones de los autores que los insertan, por medio del Cancionero musical ~~de~~ de Asenjo Barbieri, donde aparecen anónimos, como también en el Cancionero de Upsala y demás libros de música, y, de ~~varios~~ cuando en cuando, por testimonios de otro orden, que suelen datar de épocas le-

janas, como en el caso de "Quien amores ha..."; otras veces, la prueba falta, pero el carácter del fragmento no deja lugar a dudas, como sucede con los ^{anónimos} del Cancionero Herberay.

Pero además, por excepción, que en el siglo XVII dejará de serlo, los poetas cultos una que otra vez componen cantares en verso ^{libre o bien} rítmico: no cabe duda respecto del cossante de Hurtado de Mendoza el viejo; y ~~este~~ es asimismo de origen literario el cantar gallego, traducido al castellano en el siglo XV, "Al alba venid, buen amigo..." Luego, considero originales de los poetas la danza "Estanse dos hermanas..." y la canción "Muy graciosa es la doncella..." de Gil Vicente; el cantar de bodas de Castillejo; las dos composiciones en seguidillas de Sebastián de Horozco; el diálogo en versos libres del auto anónimo La Resurrección de Nuestro Señor; el Cantar del alma de San Juan de la Cruz; las seguidillas del entremés ^{de} ~~de~~ Cervantes, La elección de los alcaldes, y probablemente las de Rinconete y Cortadillo; los villancicos de Esteban de Zafra. En todas ellas, frente a la irregularidad de los versos, se aplica el principio de la isometría de las estrofas en la distribución de rimas; pero ya se verá que más tarde no siempre se aplicó.

~~Algunas de las composiciones~~ A partir de 1600, la situación cambiará; los metros irregulares, rítmicos o meramente libres, se pondrán en boga entre los poetas; y el empleo de trozos populares será menos necesario, y se irá haciendo menos frecuente.

(B) Los poetas anónimos.

#15. EL CANCIONERO MUSICAL DE ASEÑO BARBIERI.- Cuando se abandona la poesía cortesana, y el teatro, y se pasa a las colecciones donde los maestros de música hacen uso de los cantos y bailes del pueblo/ y del vulgo, y recogen las letras populares, la versificación irregular, ya imperfecta, ya plenamente rítmica, aparece no como caso de excepción, sino como cosa normal, especialmente en los estribillos, donde marcha a la par de la métrica silábica.

Nuestras fuentes principales para el cantar anónimo son, en primer término, el Cancionero musical de los siglos XV y XVI; en segundo término, las colecciones ^{musicales} ~~varios volúmenes de poemas, versos, canciones, etc.~~ dadas a luz entre 1530 y 1561; en tercer lugar, colecciones varias de poesías, con música o sin ella, publicadas o inéditas, pertenecientes en su mayoría al final del siglo XVI. La publicación de otro libro de versos sin música, la primera parte del Romancero general, el año de 1600, cierra la serie de fuentes anónimas de la centuria.

El Cancionero musical contiene materiales anteriores a 1500; pero, a menos que la anterioridad esté probada, es lo prudente considerarlas todas como fechadas hacia 1500 y los años inmediatamente posteriores, según lo sugiere la música. Así, la contribución del siglo XV queda reducida, por ahora, a los ejemplos de fecha indudable (analizados en el capítulo anterior sobre orígenes); pero debe tenerse en cuenta que el riquísimo libro dado a luz por Asenjo Barbieri representa, en rigor, el lazo de unión entre el período de los orígenes y el siglo XVI. De las cuatrocientas sesenta canciones allí contenidas, ^{en} cerca de ciento hay versificación irregular.

#16. LOS TIPOS METRICOS IRREGULARES Y SU EMPLEO EN VILLANCICOS Y ENSALADAS.- Los tipos ~~varios~~ de versificación ~~irregular~~ ^{irregular} que se descubren en el Cancionero musical, fuera de los silábicos, son los mismos que ya aparecían en el siglo XV y que continuaron apareciendo durante la excursión a través de las obras de poetas conocidos. Pueden clasificarse en cuatro: la seguidilla; el cantar de cadencia anapéstica, o al es-

rítmica suele limitarse, como se ^{advierde} ~~muestra~~ en las recopilaciones musicales, al estribillo y una copla o a lo sumo dos: ~~muchas~~ se exceptúan de esta brevedad la mayor parte de las paralelísticas; unas pocas compuestas en seguidillas fluctuantes hacia la endecha; y ~~muchas~~ unas cuantas burlescas del Cancionero musical. ~~En el Cancionero musical~~

Las canciones populares, silábicas o rítmicas, solían intercalarse, no sólo en obras dramáticas, según se ha visto, sino ~~muchas~~ acumuladas en composiciones líricas, como el Villancico de Santillana. Luego se les llamó ensaladas: la más antigua, la ~~misma~~ que lleva música de Peñalosa en el Cancionero musical (n.º 438), representa la forma ruda, primitiva, en que las canciones se suman sin fundirse. De 1600 en adelante se escriben ensaladas o ensaladillas con relativa frecuencia, y generalmente figuran una escena ~~pastoral~~ campestre donde sucesivamente se cantan diversos cantares.

comienzo de su evolución. — La
#17. LA SEGUIDILLA; ~~seguidilla~~ ^{antes} seguidilla, cuyas formas se explicaron ^{antes} (cap. II, #23), tiene curiosa historia, que Hansen esbozó en su magistral estudio sobre la estructura métrica y rítmica del tipo, y que aun puede recibir adiciones. Sus más antiguos ~~ejemplos~~ ^{literario} no van más allá de mediados del siglo XV: uno en portugués, ^{literario} /el del Infante Don Pedro; otro en castellano, popular, transcrito e imitado por Álvarez Gato. El ejemplo portugués se distingue por el empleo de recursos hoy arcaicos; el castellano ~~se acerca mucho al paradigma que~~ se acerca mucho al paradigma que ha predominado ~~a través del tiempo~~.

A estas siguen las del Cancionero Herberay, poco posterior en fecha, y con la curiosa tendencia hacia la copla de pie quebrado: una de ellas es seguidilla indudable; la otra es muy dudosa. Cabría agregar, como ^{pero cercana a la copla de pie quebrado,} ~~una~~ aproximación a la seguidilla, /el cantar que imitó Montesino: "Aquel pastoreico, madre..." y que ~~se encuentra en el Cancionero musical~~ ^{el Cancionero musical} también trae.

probablemente
En fecha, sigue/el Cantar de los Comendadores, si aceptamos la tesis de que la glosa, y no sólo la endecha primitiva, pertenecen a la época de los Reyes Católicos; e inmediatamente las pocas que trae, dudosas o seguras, el Cancionero musical.

#18. LAS SEGUIDILLAS DEL CACIONERO MUSICAL.-- El único ejemplo seguro en la recopilación publicada por Asenjo Barbieri es la composición núm. 132, con música de Diego Fernández:

De ser mal casada
no lo niego yo;
cativo se vea
quien me cativó.

La composición sigue ~~como~~ como villancico hexasilábico: "Cativo se vea Sin redención...", y el estribillo podría tomarse por endecha, a no ser porque esté clasificado como seguidilla entre las que recogió Foulché-Delbosc ~~en manuscritos del siglo XVII; como~~ ~~en manuscritos del siglo XVII; como~~ el ritmo de la música nos confirma en la certeza.

Hanssen señala otros ocho cantares del Cancionero que tienen relaciones con la seguidilla. En tres (números 115, 378 y 412) la música permitiría pensarlo:

Dos ánaes, madre,
que van por aquí,
mal penan a mí.

Es canción anónima (núm. 115) y lleva música de Juan Anchieta; era todavía popular en el siglo XVII, pues Quevedo la menciona en la dedicatoria de su Cuento de cuentos. La composición está incompleta, pero se ve que las coplas eran hexasilábicas; como lo eran también las de Juan del Encina ("Más sano me fuera...") en la composición ~~anónima~~ (núm. 378) que encabeza con este estribillo popular:

¡Ay triste que vengo
vencido d'amor,
naguera pastor!

Si esas dos parecen, más que trozos de seguidillas, endechas imperfectas, hay otra que parece una seguidilla invertida (núm. 412):
Dale ~~un~~ si le das.

novela de Carasa...

Composiciones donde la música no concuerda con el ritmo de la seguidilla, pero la versificación sí, aunque parcialmente, son las que llevan los números 153, 162, 389, 404, y 449. La primera, incompleta:

La vida y la gloria
Se apartan de mí

en partirme de ti.
¡ Oh triste ventura,
qué desdicha es la mía,!

La segunda (162) se aproxima mucho más, en la copia; es también incompleta:

No querades, fija
marido tomar
para sospirar.

Fuese mi marido
a la frontera,
sola me dejaba
en tierra ajena.

Es menos interesante la núm. 389; algo más la 404:

Iba a ver la mi madre
a quien mucho amé;
íbame cantando
lo que os diré.....:

En fin la burlesca núm. 449

Pero González,
tornose vuestra huerta
cuernos albares.....
cuyo estribillo es indiscutible y cuyas coplas están en metro desordenado, que oscila entre seguidilla y endecha, pero que va definiéndose más y más a medida que avanza:

Comprastes una huerta
en Alcaudete.....
Venistes de la guerra
muy destrozado.....
Venistes vos, marido,
desde Sevilla,
cuernos os han nacido
de maravilla;
no hay ciervo en esta villa
de cuernos tales,
que no caben en casa
ni en los corrales.

Atendiendo sólo al metro, y no a la música, todavía debe indicarse que tienen relaciones con la seguidilla los números 48, 400, 420 y 434. Vagamente la primera, que lleva música de Escobar:

Las mis penas, madre,
de amores son.

Salid, mi señora,
del sol naranjale,
que sois tan hermosa,
que ruyos ha el aire
de amores, sí. ~~yavavavav~~

La tercera ("Sola me dejastes En aquel yerno....")/ya se vio en Sa de Miranda. La segunda y la cuarta son interesantes ejemplos de cantar paralelístico; aquella se refiere a otro "mozuelo Rodrigo" como el de la seguidilla transcrita por Alvarez Gato:

Rodrigo Martínez
a las ansares! ahe!
pensando qu' eran vacas
silbábalas! He!

Rodrigo Martínez,
atén garrido,
los tus ansarinos
liévalos el río! ahe!
Pensando qu' eran vacas
silbábalas! He!

La otra(434):

Perdí la mi ruesa
y el huso non fallo,
si vistes ál,
al tortero andar.

Perdí la mi ruesa
llena de lino;
hallé una bota
llena de vino; ~~yavavav~~
si vistes ál,
al tortero andar.

Perdí la mi ruesa
llena d'estopa;
de vino fallara
llena una bota;
si vistes ál,
al tortero andar.

Hiqué mis rodillas,
dile un besillo,
Bebí un asumbre,
Más un cuartillo;
si vistes ál,
al tortero andar.

Hallé yo una botáa
llena de vino;
dile un tal golpe
y tiróme el tino:
si vistes ál,
al tortero andar.

Vino mi marido
y dieme en la toca;
Iay de mí mezquina
y cómo estoy loca!
si vistes ál,
al tortero andar.

da, y de dos obras más que se le atribuyen.

Seguidillas fluctuantes se encuentran aún a través del siglo; abundan sobre todo las que comienzan con hexasílabo, ~~monosílabo~~ práctica que registra el Maestro Gonzalo Torres, en 1626, como usual todavía, *y las hay con versos más largos, hecho anotado también por aquel gramático.*

Así, las que incluye Juan Vázquez en sus Villancicos de 1551:

No sé qué me bulle
en el calcañar
que no puedo andar.

Yéndome y viniendo
a las mis vacas,
no sé qué me bulle
entre las faldas,
que no puedo andar,
no sé qué me bulle
en el calcañar.

-Puse mis amores
en Fernandino:
¡ay que era casado!
mal me ha mentido.

Digas, marinera,
del cuerpo garriño,
en cuál de aquellas naves
pasa Fernandino.-
¡ay que era casado!
mal me ha mentido;
puse mis amores
en Fernandino.

-¿Cómo quereis, madre,
que yo a Dios sirva,
siguiéndom'el Amor
a la cantina?

Mientras mas a Dios sirvo
Amor mas me sigue;
mientras d'Amor mas huyo,
mas me persigue.

Tal vida como esta
no sé quien la viva
siguiend'l Amor
a la cantina.

-No me habléis, Conde,
d'amor en la calle:
catá que os dirá mal,
Conde, la mi madre.

Mañana iré, Conde,
a lavar al río:
allí me teneis, Conde,
a vuestro servicio.
Catá que os dirá mal,
Conde, la mi madre:
no me habléis, Conde,
d'amor en la calle.

Ejemplo de orden invertido de los versos, largo y corto:

¡Ay, que no oso
mirar, ni hacer del ojo! ~~mirar~~
¡Ay, que no puedo
~~deciros lo que quiero!~~
deciros lo que quiero!
Y si os miro
con temor de enojaros
doy un suspiro,
y paso sin hablaros
todo es amaro
y nada lo que espero.
¡Ay, que no oso
mirar, ni hacer del ojo!

Diego Pisador, en su Libro de música de vihuela, 1552, trae:

Gentil caballero, dadme agora un beso,
siquiera por el dano que me habéis hecho.
Venía el caballero de Córdoba a Sevilla.

La canción de los Ojos morenos, que es meramente irregular en el Can-
cionero antiguo, aparece aproximándose vagamente a la seguidilla en la
versión posterior de Juan Vásquez (Recopilación de 1559). Así lo trae
Asenjo Barbieri (núm. 171), con música de Escobar:

Ojos morenitos,
~~¿cuándo nos veremos?~~
irme yo a querellar
que me queréis matar.

Quejarme de mí,
que así me venci,
que desde os vi
me aquejó el ~~pesar~~ pesar,
que me queréis matar.

Así en Vásquez:

Ojos morenos
¿cuándo nos veremos?

Ojos morenos
de bonica color
sois tan graciosos
que matáis de amor.
¿Cuándo nos veremos,
ojos morenos?

Del Cancionero de Upsala (núm. 49):

Dezilde al caballero que non se quexe,
que yo le doy mi fe, que non la dexe.

Dezilde al caballero, cuerpo garrido,
que non se quexe en escondido,
que yo le doy mi fe, que non la dexe.

En su Comentario de la conquista de Baeza, Ambrosio Montesino, - no

el fraile poeta, sino otro posterior, prosista, que escribía bajo Felipe II, - recoge un dicho con giro de seguidilla:

Caballeros de Úbeda,
salid al mercado,
que Alonso Navarrete
matará el toro vayo.

Lo sugiere igualmente este otro:

El Conde Don Lope,
el vizcaíno,
rico de manzanas,
pobre de pan y vino.

En el manuscrito de Tonos castellanos que analiza Gallardo, indicando que la letra es de fines del siglo XVI, abundan ya las seguidillas. Cabe pensar que que son muy del final:

Sobre la esmeralda de verdes hojas
cristalinas perlas el alba llora.

-Tengo unos amores
a descontento;
no le dé Dios a nadie
tan gran tormento.

-Para todos alegres,
para mí tristes,
bien conozco, mis ojos,
que daís en libres.

--¿quién ha sido la causa
de mis suspiros?
Y los ecos del valle
responden: iros.

--Al espejo se toca
el sol de mi vida,
dando luz a la luna
donde se mira.

-Mis amores, zagalas,
y mis contentos,
unos fueron aire
y otros son fuego.

-Como no me dan celos,
no tengo temor,
aunque toquen al arma
ausencia y amor.

-Al cantar de las aves
mi amor se durmió:
¡ay Dios, quién llegara
y le preguntara
qué es lo que ~~huxia~~ soñó!

XXXXXX

Los últimos versos acaso no sean seguidillas, sino hexasílabos precedidos por un verso más largo; las demás se presentan en combinación con coplas hexasilábicas u octosilábicas.

El Romancero general, en la primera edición de sus dos partes, no contiene ~~muchas~~ seguidillas indiscutibles como estribillos de romances, sino más comúnmente cantares que se les aproximan; tales:

Púsoseme el sol,
salióme la luna;
más me valiera, madre,
ver la noche oscura.

-Blanda la mano,
pensamiento vano,
blanca la mano.

-No lloréis, casada,
de mi corazón,
que pues yo soy vuestro
yo lloraré por vos.

(Parte I, 1600)

No duermen mis ojos,
madre ¿qué harán?
Amor los desvela:
¿si se morirán?

De las colección de Seguidillas antiguas que recogió y publicó Foulché-Delbosc, hay unas treinta y cuatro (números 251 a 294 de la serie) que proceden de un manuscrito anterior a 1600. La mayoría son burlescas, o, peor aún, ~~rimadas~~ obscenas; pero las cuatro primeras son de otro carácter, y muy interesantes:

Río de Sivilla,
quién te pagase,
sin que la mi servilla
se me mojase.

Río de Sivilla,
arenas de oro,
dessa banda tienes
el bien que adoro.

Río de Sivilla
de barcos lleno,
a pagarle el alma
no paga el cuerpo.

Río de Sivilla,

rico de olivas,
dile cómo lloro
lágrimas vivas.

Aun puede citarse alguna otra:

Negra la cara, negro
el corazón,
que como amor es fuego
volvió en carbón.
(Núm. 269)

Lope de Vega, por fin, se adueña del metro y lo impone en el teatro. Comenzó a usarlo desde el siglo XVI, puesto que se halla en varias comedias anteriores a la publicación de El peregrino en su patria (1604): Adonis y Venus, El caballero de Illescas, El mármol de Felisardo. Del primer período son también El caballero de Olmedo, cuyo origen es el cantar viejo, entre seguidillas y endechas en su glosa, que antes se indicó; y Pedro Carbonero,^{mp} donde hay una sambra bailada con letra que se aproxima al tipo:

Riberitas hermosas
de Barro y Genil,
esforzad vuestros aires,
que me abraso aquí.

La seguidilla aparece en dos de los autos comprendidos en El Peregrino, a saber, La maya y Las bodas entre el alma y el amor divino; y en la comedia única ^{de Lope} en prosa, La Dorotea, escrita en su juventud:

Que no quiero favores
para mis penas,
pues no basta la causa
de padecellas.

§ 20. LOS VERSOS DE CADENCIA ANAPÉSTICA.- Los versos de cadencia anapéstica, de diez, once y doce sílabas, unidos a versos breves, particularmente los de seis, como quebrados de los más largos, ya se sabe que penetraron en Castilla con la poesía galaico-portuguesa y que hoy subsisten en los tres idiomas de la Península, relacionados a menudo con los cantos y bailes de gaita gallega.

El ritmo de danza es perceptible en ellos, ^{como en el auto mayor,} según la observación de Mme. Vasconcellos. Durante el siglo XVI se aplicaron a no pocos bailes: la sarabanda, en ocasiones; la españoleta, la Catalineta, el de Tárraga, el

de Marizápalos, el sarao. Antes los hemos visto, tanto en la poesía cortesana, ~~del~~ ^{del} el cossante de Hurtado de Mendoza, - como en la poesía anónima, - "Soy garridilla..." y "Si desta scapo..." del Cancionero Herberay, los trozos que recogen Sebastián de Horozco, Lope de Rueda, Miguel Sánchez, Tárrega, Cervantes.

Como el arte mayor, metro heroico durante más de cien años, no debió de bajar a menudo a las clases populares, tal vez haya que clasificar entre los versos de gaita gallega, o cerca de ellos, cantarcillos como el que la expulsión de los judíos inspiró en 1492:

Ea, judíos, a enfiardelar,
que mandan los reyes que paséis la mar,

conservado, música y letra, por el maestro Salinas.

Otro, de paralelismo simple, citado por Montesino el historiador de Baeza, oscila entre el alejandrino y el arte mayor:

Cantan de Oliveros, cantan de Roldán,
no de Surraquín que fue buen barragán;
cantan de Roldán, cantan de Oliveros,
no de Surraquín que fue buen escudero.

Versos de cadencia anapéstica indudable los trae el Cancionero musical aunque pocos:

Aquella mora garrida,
sus amores dan pena a mi vida...

Figura como estribillo de una composición (núm. 164) en versos octosílabos, con los que alternan octosílabos agudos:

Mi madre por me dar placer
a coger rosas me envía...

El autor de la música es Gabriel; probablemente se llamaba Gabriel ~~man~~ Mena, y era poeta además. El estribillo reaparece citado por Salinas:

Aquella morica garrida,
sus amores dan pena a mi vida.

Luego (núm. 401):

Gritos daban en aquella sierra;
¡ay, madre! quierom'ir a ella.

En aquella sierra erguida

gritos daban a Catalina.
¡Ay, madre! quiero m'ir a ella.

Y otra con música de Escobar (núms. 427 y 428):

Paséisme ahora allá, serrana,
que no muera yo en esta montaña.

Paséisme ahora allende el río,
paséisme ahora allende el río,
que estoy triste mal herido,
que no muera yo en esta montaña.

Abundan más estos versos en las colecciones musicales de mediados del siglo. Así, en Pisador, este cantar de romería (o de vigilia):

Por una vez que mis ojos alcé
dicen que yo le maté;
como al caballero no le di herida,
así vaya, madre, virgo a la vigilia.

En la Recopilación de Juan Vásquez de 1559, este cantar, imitado por Rueda en el Coloquio de Camila:

Caballero, queráisme dejar,
que me dirán mal.
¡Oh qué mañanica, mañana,
cuando la niña y el caballero
ambos se iban a bañar!
Que me dirán mal,
caballero, queráisme dejar.

~~¡cancionero!~~

En el Cancionero de Upsala, de 1557 (núm. 50) y en la Recopilación de Vásquez de 1560:

Dizen a mí que los amores he:
con ellos me vea si tal pensé.

Dizen a mí ~~que los amores he~~ por la villa
que traigo los amores en la cinta;
dizen a mí que los amores he:
con ellos me vea si tal pensé.

En el Cancionero de Upsala (núm. 36) y en la Silva de sirenas de Anríquez de Valderrábano, ~~1547~~ 1547:

¡Teresica hermana, de la fararira!
Hermana Teresa, si a ti te pluguiese...

En los Tonos castellanos del siglo XVI, extractados del manuscrito por Gallardo:

Norabuena vengáis, Abril,
vengáis norabuena, que galán venís.
Abril, que galán venís.

-Al ladrón, al ladrón, señores,
tengan aqueso ladrón,
que me lleva la vida y el alma
y me deja sin corazón.

-Daba el sol en los álamos, madre,
y a su sombra me recosté;
dormí, y cuando desperté
no daba el sol sino el aire.

-Arrullaba a la palomita
su regalado amador,
y deshecha en sabrosos gemidos
le da con el pico ~~wkwkw~~ su corazón.

-Cuando taño y repico al alba,
no repico ni taño al albor,
sino taño y repico
a que salga mi lindo amor.

-Ventecico murmurador
que lo gozas y andas todo,
haz el són con las hojas del olmo,
mientras duerme mi lindo amor.

En el Romancero general ~~antiguo~~:

La mujer que tal sueño sueña,
cozes y palos y golpes en ella.

-Fuego de Dios en el bien querer,
fuego de Dios en el querer bien. (Parte I)

Paxarito que vas a la fuente,
bebe y vente.

-Lo que me quise me quise me tengo,
lo que me quise me tengo yo.

-Zagaleja del ojo rasgado,
vénte a mí que no soy toro bravo.
Vénte a mí, zagaleja, vénte,
que adoro las damas y mato la gente.
Zagaleja del ojo negro,
vénte a mí que te adoro y quiero.
Dejaré que me tomes el cuerno
y me lleves si quieres al prado,
vénte a mí que no soy toro bravo. (Parte II)

#21. LOS VERSOS ENCASILABICOS. - La tercera categoría, los grupos de versos donde el encasílabo, predominando, da carácter al movimiento rítmico, no es menos interesante. A mi juicio, un solo verso de nueve sílabas basta para imprimir aire a un grupo (como en el cantar burlesco de "Allególe y enamoróle" o ~~unase~~ en el de "Madrugábalo el aldeano"), a menos que otro ritmo más vigoroso lo arrolle, como el de la seguidilla, cuando se define ~~expresamente~~ o, con mucho mayor frecuencia, el de la ~~sanfona~~ minheira. En realidad, el encasílabo se relaciona estrechamente con la categoría anterior, los versos de gaita gallega, puesto que viene a ser una variante catalética del decasílabo; ~~los~~ versos de uno y otro tipos andan mezclados, como se observa en ejemplos ~~entre~~ citados ^{antes} ("Ventecido marmurador" y "Arrullaba a la palomita"; ^{compárense luego con} ~~entre otros~~ "Arrojóme las naranjicas", ~~entre~~ y otros más, donde el encasílabo se impone sobre ~~max~~ el verso mayor). Se emplearon a veces en danzas como la chacóna, que gozó de grandísima boga, y el cachupino, y, según parece, también en la Es-pañoleta, en ~~quasi~~ la cual llegaron a imperar los de gaita gallega.

No cabe duda de que los encasílabos se escribían conscientemente; el maestro Alonso López Pinciano los ^{cita} ~~expone~~ en sus Filosofía antigua poética (1596), llamándolos nonisílabos, y da una muestra:

Señores de toda la tierra,
pero indica que sólo se usan en combinación, o en composición, con otros, como ocurre con los decasílabos ~~entre~~ ("Súbite corre el tímido corso..."); Rengifo no los ~~expone~~ ^{cita} en su Arte poética (1592), pero sí el Bachiller Joseph Vicens en las adiciones que hizo al célebre manual en 1703 (capítulos VIII y XII del nuevo arreglo de la obra).

Su origen extranjero, galaico-portugués, no parece claro; la nota de exótico no la ha perdido enteramente en la poesía culta: a pesar de Lope y de Tirso, no se aclimató ^{ver} definitivamente; y hoy mismo, a pesar de Rubén Darío, y de Leopoldo Lugones, y de Juan Ramón Jiménez, y de

Mamuel Machado, y otros poetas ^{de España y de América,} su vitalidad no parece asegurada. Sin embargo, el pueblo, con su agudo sentido rítmico, los conserva en sus cantares y danzas, de donde suelen pasar a ~~las~~ ^{las} canciones vulgares y a las ~~sarsuelas~~ ("Aunque me tañen de grosero..."; "En un vagón de sleeping car..."; "El abanico es gran recurso...").

A las muestras, populares todas, recogidas en Álvarez Gato ("Solía-
des venir, amor..."), en Gil Vicente, en Boscán, en Horozco, en Don Diego
Hurtado de Mendoza el humanista, en Timoneda, en Esteban de Zafra, hay
que agregar ahora no pocas ^{anónimas,} del Cancionero musical:

Mano a mano los dos amores,
mano a mano.

El galán y la galana
ambos vuelven ell agua clara
mano a mano.

(Núm. 53; probablemente incompleta)

El amor que me bien quiere
agora viene.

El amor que me bien quería
una empresa me pedía.
Agora viene.

(Núm. 98; probablemente incompleta; ^{arregalada por} música/~~de~~ Ponce

De Monzón venía el mozo,
mozo venía de Monzón.

La moza guardaba la viña,
el mozo por ahí venía,
mozo venía de ~~Monzón~~ Monzón.

(Núm. 403; probablemente incompleta)

Tristeza, quien a mí vos dio,
no ge lo merecía yo.

~~Tristeza~~ (Estribillo del núm. 12, con música de Al-
fonso; Gil Vicente da otra variante de él en su
tragicomedia Fragua d'amor: "Tristeza, quien a
vos me dio, pues no fue la culpa mía, No ge la
merecí, no.")

Aquí viene la flor, señoras,
aquí viene la flor.

(Núm. 405)

De los Villancicos y canciones ~~de~~ coleccionados por Juan Vázquez,
en 1551:

Abaja los ojos, casada,
no mates a quien te miraba.

Casada, pechos hermosos,
abaja tus ojos graciosos.
No mates a quien te miraba;
abaja los ojos, casada.

-De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el aire.
De los álamos de Sevilla
de ver a mi linda amiga.
De ver cómo los menea el aire,
de los álamos vengo, madre.

En el Libro de ~~risas~~ vihuela de Pisador, 1552 (hay otra versión en el Cancionero de Upsala, num. 31):

Si te vas a bañar, Juanica,
dime a qué baños vas,
Juanica, cuerpo garrido.

En el manuscrito de Tonos castellanos, del siglo XVI, que Gallardo
extractó, aparece este cantar que Lope ^{imitó} ~~tomó~~ luego en El bobo del co-
legio (acto II), y ^{Valdivia en el Romancero espiritual, y luego tod} ~~que se imitó en~~ el teatro hasta después de 1700:

Arrojéme las naranjicas
con las ramas de blanco azahar;
arrojámelas y arrojeselas,
y volviéme a arrojar.

Así se podrían multiplicar ejemplos, tomándolos al Cancionero de Up-
sala y a otras colecciones. Cerraré con este chiste que encuentro en
el cancionero manuscrito del siglo XVI que lleva el número 5593 en la Bi-
blioteca Nacional de Madrid:

Adormiósene mi lindo amor
siendo del sueño vencido,
y quedósene adormecido
debajo de un cardo corredor.

#22. VERSOS LIBRES: ^{los breves.} Bajo este nombre, que en otro tiempo se usó
principalmente para designar los endecasílabos sin ~~winer~~ rima que solían
llamarse igualmente blancos o sueltos (sciolti), y que hoy comienza a em-
plearse para la versificación irregular puesta en moda por los simbolis-
tas franceses, ~~hanigan~~ comprendo ~~hanigan~~ la masa de versificación in-
forme que no obedece a principios rítmicos claramente discernibles, o que

cla ritmos diversos. Así ocurre con muestras, dadas ~~por separado~~ antes, que proceden de Gil Vicente, Castillejo, Horozco, y de otras fuentes, como el cantar anónimo de "Quien amores tiene...", el cual, en la forma recogida por Vázquez, mezcla ritmos cortos y ritmos ~~mayor~~ largos.

Puede esta masa informe, sin embargo, dividirse en dos grandes grupos: los versos breves y los versos largos; la mezcla de ambos no es muy frecuente. Entre los breves, he aquí algunos del Cancionero musical:

En Ávila, mis ojos,
dentro en Ávila,

En Ávila del río
mataron a mi amigo,
dentro en Ávila.

(Núm. 143: Asenjo Barbieri cree que se relaciona con él el que sigue, 144, con solo un verso: "Ojos, mis ojos, tan garriños ojos".)

Allá se me ponga el sol
donde tengo el amor.

Allá se me pudiese
de mis amores viese,
antes que me muriese
con este dolor.

Allá se me aballase
de mi amor topase,
antes que me finase
con este rencor.

(Núm. 259)

Pámpano verde,
racimo albar:
¿quién vido dueñas
a tal hora ~~andar~~ andar?

Encinaeco entre ellas,
entre las dancellas...

(Núm. 399; música de Torre; incompleta)

La muestra más ~~interesante~~ singular de letra para baile cantado es la que lleva el núm. 386; se ve que son indicaciones de movimientos de danza, las cuales llegaron a cantarse, y en medio de ellas cruza un trozo de verdadera canción:

Ora baila tú.

-Mas baila tú.
-Mas tú.
-Ya casaba el colmenero,
casaba su fija.
-Mas baila tú.
-Ora baila tú.

En los Villancicos y canciones de Vázquez:

Amor falso, Amor falso,
pusistem'en cuidado,
y agora fallecísteme.
Amor falso,
falso y portugués,
cuanto me dijiste
todo fue al revés.
Pusistem'en cuidado
y agora fallecísteme.

En su Recopilación de ~~1559~~ 1559, uno que otro verso largo se introduce entre los cortos:

Morenica m'era yo,
dicen que sí, dicen que ~~no~~ no.
Otros que por mí mueren
dicen que no.
Morenica m'era yo;
dicen que sí, dicen que no.

-Que yo, mi madre, yo,
que la flor de la villa m'era yo.
Ibame yo, mi madre,
y todos me decían: ¡garrida!
M'era yo.
Que la flor de la villa m'era yo.

En el Cancionero de Upsala, 1557, se halla este cantar cuyas variantes reaparecen en Lope de Vega, ^{/en Ledesma,} y en Vélez de Guevara:

Ay luna que reluzes,
toda la noche m'alumbres.
Ay luna tan bella,
alumbresme a la sierra;
por do vaya y venga.
Ay luna que reluzes,
toda la noche me alumbres.

#23. VERSOS LIBRES: LOS LARGOS.- Igualmente sería posible multiplicar los ejemplos de la versificación libre, puesto que abunda: más, ponga por caso, que la seguidilla. Pero son menos, aun siendo muchos, los ejemplos de versos largos que los de versos cortos; a no dudarlo, se debe a que los versos largos eran fácilmente atraídos hacia los ritmos de gaita gallega, mientras que los cortos apenas ni encontraba la atracción, todavía débil, de la seguidilla.

Entre todas estas canciones de versificación libre, ninguna ~~fuera~~ gozó de la extraordinaria popularidad que una en versos ~~versos de versificación~~ próximos al alejandrino, recogidas por Antúñez de Valderrábano, Pisador, Fuenllana, Vásquez y el Cancionero de Upsala:

¿Y con qué la lavaré la flor de mi ~~corazón~~ cara,
y con qué la lavaré, que vivo mal penada?
Lavarm'e yo cuitada con ansias y dolores,
lávanse las mozas con agua de limones.

Al alejandrino se acerca también este delicado suspiro, que recoge Pisador:

Aquellas sierras, madre, altas son de subir;
corrían los caños, daban en el toronjil.
Madre, aquellas ~~su~~ sierras llenas son de flores:
encima de ellas tengo mis amores.

Y este otro, que recoge Vásquez en su colección de 1559:

¿Agora que sé de amor me metéis monja?
¡Ay Dios, qué grave cosa!
Agora que sé de Amor de Caballero,
agora me metéis monja en el monasterio.
¡Ay Dios, qué grave cosa!

Si de esos tres podría suponerse que hay derecho a dividirlos en hemistiquios y reducirlos a versos cortos, ~~han~~ quedan otros donde los versos no parecen fácilmente divisibles, como las endechas de Canarias que trae Pisador ~~que~~ ("Para ques, dama, tanto quereros") y el cantar alusivo a la gaita, aunque no lleva su metro favorito, recogido por el manuscrito de Tonos castellanos y luego imitado por Lope en Los pastores de Belén (1612):

Tenga yo salud,
qué comer, quietud,
y dineros que gastar,
y ándese la gaita por el lugar.

O en Vásquez, 1551:

Perdida traigo la color;
todos me dicen que lo he de amor.
Viniendo de la romería
encontré a mi buen amor.
Pidiérame tres besicos,
luego perdí mi color.
Dicen a mí que lo he de amor.
Perdida traigo la color,
todos dicen que lo he de amor.

O en El Cortesano de Luis Milán, el trozo que da como improvisación de una dama:

No le tomara,
sino como a marido le presentara,
y en presentalle como a servidor
le tomo con más amor.

#24. RESUMEN.- Durante el período que se extiende desde el reinado de los Reyes Católicos hasta la ascensión de Felipe III al trono en 1598 la poesía de metros rítmicos o meramente libres alcanzó gran desarrollo permaneciendo anónima. Es sorprendente la fecundidad que ~~tuvo~~ ostentó, cultivada por las manos del pueblo y del vulgo, sin ayuda importante del mundo cortesano.

Entre tanto, los poetas cultos se aproximan a ella, poco a poco, con prudencia, tal vez con desdén aristocrático todavía, salvo en casos como el padre del teatro portugués. Al terminar el siglo XVI, los elementos populares, cuya ascensión hacia las letras cortesanas, desde la época de los Reyes Católicos, había sido gradual pero constante, acaban por penetrar de lleno en el drama, en la poesía lírica, en la novela. Lope es el gran maestro de este movimiento en lo que atañe a la versificación, entre otras cosas. Coetáneos suyos, Cervantes, Góngora, los dramaturgos de Valencia, son quienes mejor contribuyen a la innovación. El carácter renacentista del siglo de Carlos V va cediendo cada vez más ante el reflujo de tendencias nativas que dan su peculiar sabor al siglo XVII en España.

CAPÍTULO IV.

EL APOGEO DE LOS METROS IRREGULARES EN LA POESÍA CULTA.

(1600-1650)

#1.- LAS FUENTES: IMPORTANCIA DE LAS LITERARIAS.-

Si al recorrer el siglo XVI la revisión de los fragmentarios materiales de versificación irregular que guardan los poetas cultos es la mejor introducción hacia el caudal copioso que brinda la poesía anónima, al estudiar el siglo XVII el proceso debe invertirse. La poesía anónima no presenta entonces la espontánea riqueza de la centuria anterior. Hasta donde ~~hay posibilidad~~ me ha sido dable observar, las recopilaciones populares, o más bien vulgares, ^{que son las abundantes,} acogen muchas obras de poetas cortesanos, y ~~van~~ pierden su antiguo carácter: así se advierte en los florilegios impresos, nuevas ediciones del Romancero general, el Laberinto amoroso, 1618, la Primavera y flor de romances, primera y segunda partes, 1621 y 1629, las Maravillas del Parnaso, Barcelona, 1640; posteriormente, otros como Flor de enamorados, 1673, y Lira poética ; así se advierte en las grandes colecciones manuscritas, de poesía y de música, que se custodian en la Biblioteca Nacional de Madrid. De esas, y de otras semejantes, proceden el Cancionero musical y poético del siglo XVII recogido por Claudio de la Sablonara y actualmente en publicación en el Boletín de la Real Academia Española; las Seguidillas antiguas de Foulché-Delbosc, las Poesías de antaño de Antonio Guzmán e Higueros, y extractos diversos de Gallardo. Junto a esas fuentes anónimas, ^{no extraordinariamente prolifi} ~~hay una gran cantidad~~ la poesía culta asombra por la abundancia de versificación rítmica: Lope, Tirso, Valdivielso, Góngora, Quiñones de Benavente ofrecen verdaderos tesoros de poesía vaciada en moldes musicales, fuera de la tiranía silábica.

(A) LOS TIPOS DE VERSIFICACION.

#2.- EL ESPLENDOR DE LA SEGUIDILLA.- Desde 1600, la seguidilla crece prodigiosamente en popularidad, que conserva hasta hoy, tanto entre el pueblo como entre los hombres de letras. Hasta la época de Lope, conti-

núa presentándose con todas sus viejas peculiaridades. Unas veces, la fluctuación dentro de límites muy vagos:

No cantéis, el ruiseñor,
tan de mañana,
que despertaréis a quien duerme
y amores ama.

(Ejemplo citado por el Maestro Correas)

¡Cómo retumban las palas
de los remeros,
en las claras aguas
del sacro Tejo!

(Laberinto amoroso, núm. 23)

¿Qué quiere amor
coronado de flores?
No, no, no las abrase,
ya que las coge.

(Recogida por mí de los manuscritos de
la Biblioteca Nacional de Madrid; *caja 12967,*
nº 6, canción con música de Juan Hidalgo).

Otras veces, el empleo de versos agudos, tratados como equivalentes de los graves con una sílaba menos (ley de Mussafia), resultando de ahí la unificación de los versos y la confusión con la endecha:

A la mal casada
le dé Dios placer,
que la bien casada
no lo ha menester.

(Seguidillas coleccionadas por Foulché-
-Delbosc, núm. 23)

Otras, el empleo de los agudos como propiamente tales, según las reglas de la métrica silábica moderna:

Mal haya la torre
fuera de la cruz,
que me quita la vista
de mi andaluz.

(Seguidillas de Foulché-Delbosc, núm. 1)

Generalmente tiene sólo cuatro versos, y abunda ya el paradigma moderno (7-5-7-5) junto ~~varios/infinitos~~ con la otra forma usual entonces (6-5-7-5):

Manojitos de hinojo
coge la niña,
y sus ojos manojos
de ~~mano~~ flechas tiran.

-Frescos ~~negros~~ airesitos
del prado ameno,
si abrasáis el alma
no eléis el cuerpo.

(Las encontré en el manuscrito 3913 de la Biblioteca Nacional de Madrid, del cual proceden también, en parte, las Seguidillas antiguas de Foulché-Delbosc y las Poesías de antaño de Guzmán e Higueros)

Ya se van haciendo raras las de solos tres versos:

Callad un poco,
que me metan llorando
tan dulces ojos.

(Adaptada por Lope en Los Pastores de Belén)

Tampoco abundan las de siete versos, frequentísimas en nuestros días; el ejemplo más conocido del siglo XVII es el que trae Alarcón en Las paredes oyen (acto II):

Ventade Viveros,
dichoso sitio,
si es cristiano el ventero
y es moro el vino.
Sitio dichoso,
si el ventero es cristiano
y el vino es moro.

Todas reciben el nombre, estrictamente técnico, de seguidillas, de-
terminado por la música y la danza. En el arte coreográfico, el ^{género} ~~ritmo~~
comienza a subdividirse en especies durante la centuria: tales son los
bailes del río, de Juan Redondo, del Caballero ~~grande~~ (a menudo con la
letra de la arcaica seguidilla del Caballero de Olmedo); otros nacen

después; la chamberg, que fue muy popular, debe de ser algo posterior
introducen en las obras dramáticas, especialmente en las incidentales que tenían la forma y el nombre de los to-
a aquellos. Todavía durante los siglos XVIII y XIX, nuevas danzas traidas y en los entremeses.

marán como forma de su letra la seguidilla.
Se la halla, en fin,
aprovechando en arreglos más o menos libres, combinando sus propios ver-

ses en grupos desusados, o uniéndolos a otros tipos métricos:

- Óyeme tu retrato,
niña Isabela:
salvo ser justo,
salvo ser propio,
salvo que hiela.
(Anónima)

- Aves, fieras, fuentes y ríos,
pues de amor conocéis el dominio,
seguidlo volando,
corriendo seguidlo,
y las aguas saltando
rompando los bidros
que aun de amor no se escapa
lo cristalino.

(Labradoras, con música de Juan Hidalgo: Biblioteca Nacional de Madrid, caja ~~12967~~ 12967, manuscrito 8)

~~12967~~

#3. LA SEGUIDILLA REGULAR.- Mientras entre el pueblo la seguidilla conserva sus libertades, en manos de los poetas cultos se va regularizando durante el período que abarca desde 1600 hasta 1650. Todavía, al principio, abundan los versos hexasílabos aun en las más regulares: Lope ^{así} las emplea constantemente en ^{su novela pastoril "a lo divino"} Los pastores de Belén, en Romancero espiritual, ^{en los Rincos sacros,} en los autos y en muchas de las comedias. Después, el tipo adquiere fijeza bajo la norma de eptasílabos y pentasílabos (7-5-7-5). De 1650 en adelante pasará a ser, en la poesía culta, metro regular, salvo casos excepcionales.

#4. LOS VERSOS DE GAITA GALLEGA ^{en los danzas.} Los versos de cadencia ampestica (10, 11, 12 y 6 sílabas) adquieren popularidad ~~temprana~~ grande después que la seguidilla. Continuaba usándose en bailes diversos, y, por lo tanto, en el teatro. Uno de esos bailes, la españolita, que ~~según~~ según Juan de Esquivel Navarro había envejecido hacia

1642 (fecha de sus Discursos sobre el arte del danzado, libro único sobre ~~la~~ coreografía en la España de la época 'aurea'), continúa apareciendo, sin embargo, puesto que se le halla en entremeses, y en Sor Juana Inés de la Cruz, y, a principios del siglo XVIII, en Zamora y Cañizares. Lope la introduce en su auto póstumo De los cantares, con versos anapésticos que sirven de estribillo a coplas octosilábicas:

Madre de Dios, y Virgen entera,
madre de Dios, divina doncella.

Valdivielso ~~introduce~~ introduce el metro con el baile de Tárraga en su auto El peregrino:

¡Tárraga, por aquí van a Málaga!
¡Tárraga, por aquí van allá!

y ^{sigue} ~~se continúa~~ en versos que pueden tomarse como continuación de aquel metro (mediante hiato) o como eneasílabos (según ~~la~~ la versión anterior de Timoneda: "Est'es el camino del cielo"), probando así la cercana relación rítmica entre unos y otros:

Este es el camino del cielo,
este es el camino de allá.

Entre otras curiosas letras de bailes introducidas en el teatro, tales como el sarao, que se conoce ^{al menos} desde la segunda década del siglo XVII, ~~viene~~ la Marizápalos, que se menciona después, es interesante citar alguna como la Catalineta, que figura en la pieza danzada de Pásate acá, compadre, publicada con comedias de Lope en 1617:

Dí que tienes, la Catalineta,
dí que tienes, la Catalineta,
que te vas de aquí para allí,
que te vas de aquí para allí:
Abril y pitín, Abril y pitín...

#5. LOS CANTOS DEL MOLINO.- Los versos de cadencia anapéstica se emplean a veces en indudables muñheiras castellanas, nolineras, cantos del molino, como lo son el estribillo que trae el Romance-ro general (parte primera, 1600):

Parecéis molinero, amor,
y sois moledor.

O el que recoge Tirso en Don Gil de las Calzas Verdes:

-¡Molinico, por qué no muelas?
-Porque me beben el agua los bueyes.

O el precioso de Lope, - original sin duda, - en San Isidro la-
brador (acto I):

Molinito que muelas amores,
pues que mis ojos agua te dan,
no coja desdenes quien siembre favores
que dándome vida matarme podrán.

Molinico que muelas mis celos,
pues agua te dieron mis ojos cansados,
muele favores, no muelas cuidados,
pues que te hicieron tan bello los cielos.

Si mis esperanzas te han dado las flores
y ahora mis ojos el agua te dan,
no coja desdenes quien siembra favores
que dándome vida matarme podrán.

#6. EL METRO ANAPESTICO ~~HEXAMETRO~~ REGULAR. ^{Entre 1600 y} ~~entre 1600 y~~ 1650,
el metro de gaita gallega se maneja con soltura, mezclando libre-
mente sus distintas medidas de verso, y aun otras más, que lo ha-
cían muy variado. ~~Entre 1600 y 1650~~ Hay muchos ejemplos más que po-
drían citarse, como estos de Lope:

Que quien vive sin gustos de Venus
soledades al hielo y al sol,
como bestia pasa la vida,
que no es hombre de razón.
Amor es un dios
de tanto valor,
que no hay cosa más dulce que pida
la humana imaginación.

Que quien vive sin esta gloria
soledades del yermo de Egipto,
la naturaleza ofende,
y su ser pone en olvido.
Amor es un niño
tan tierno y tan lindo,
que las almas heladas enciende
y es de sus penas descanso y alivio.
(El Cardenal de Belán, acto I)

~~Tocan y suenan trompetas y cajas,
en flores el alma convierte los hielos~~

Hacen salva trompetas y cajas
cuando el alma relumbra en los hielos
al sol que ha nacido cubierto de pajas.
El llora a su Madre, y cantan los cielos...

Tocan alegres trompetas y cajas,
retumban y suenan y rompen los hielos
al sol que ha nacido cubierto de pajas;
El llora a su Madre, y cantan los cielos....

Tocan y suenan trompetas y cajas,
en flores el alma convierte los hielos
al Sol que ha nacido cubierto de pajas;
El llora a su Madre, y cantan los cielos.

(Los pastores de Belén, libro tercero)

O la *popula* *Canción del Tribo*, que imitamos, en va-
rios *knodos*, Lope, Tirso y Valdivielso:
¡Tribole, ay Jesús, cómo huele!
¡Tribole, ay Jesús, qué olor!

Per. *hacia* 1650, este metro pierde flexibilidad, y va reduciéndose
a la alternancia de decasílabo y el dodecasílabo, con uno que otro
hexasílabo:

Jilguerillo que al alba saludas
con dulces primores, no debes amar,
que no tiene quien ama de veras
más glorias que penas, más dichas que el mal.

(Letra de una tonada humana con música de Juan
Hidalgo; manuscritos de la Biblioteca Nacional
de Madrid, caja 12967, núm. 38)

~~Acaba~~ Acaba por regularizarse, como la seguidilla, en manos
de los poetas cultos.

7. VERSOS ENEASILÁBICOS: ^{su} ÚLTIMA APARICIÓN. —
El metro rítmico donde predomina
la cadencia exttica del eneasílabo continúa en boga hasta poco
después de 1650. Se emplea en danzas, ^{según antes de él:} a veces en la zarabanda,

Ándalo ~~zarábando~~ la zarabanda,
que el amor te lo manda, manda...;

o en la chacóna, cuyo estribillo usual era:

Vida bona, vida bona,
vida, vámonos a Chacóna...;

o, según la variante castellana, en que ambos versos son eneasilábicos,

Vida, vida, vidita, vida,
vida, vámonos a Castilla.

Lo emplean, durante algún tiempo, varios poetas de mérito, especialmente Lope, Valdivielso, y, quizás mejor que nadie, Tirso de Molina, que introduce ejemplos llenos de encanto musical en Don Gil de las Calzas Verdes (acto I):

Borbullicos hacen las aguas
cuando ven a mi bien pasar;
cantan, brinean, 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...

y en La elección por la virtud (acto III), entre otras comedias suyas.

Hacia 1650, o poco después, el verso eneasilábico, rebelde al proceso de regularización, general entonces en la poesía culta, del cual fueron víctimas los otros dos metros, comienza a sumergirse en la corriente popular, donde ^{perdura} ~~persiste~~ todavía.

8. ABUNDANCIA DE ESQUEMAS LIBRES.- Inútil es decir que las formas irregulares, sin ritmos definidos, o con gran mezcla de ritmos, adquieren boga también; pero, ~~entendida, mantenida~~ como rebeldes a las reglas, corren la misma suerte que el verso eneasílabo, y desaparecen de la poesía culta a fines del siglo XVII.

Entre estos grupos de versificación libre, durante algún tiempo tiende a definirse uno, cuya tendencia es el predominio de los decasílabos bipartitos (5-5), existentes en el metro de gai-

ta gallega como variante ocasional del decasílabo anapéstico. Muestras de este verso se hallan en las endechas de Canaria que trae Pisador en su Libro de vihuela, 1552, y después de 1600 abundan, mezclándose a menudo con el eneasílabo. Así, en la danza del Cachupino ("Vení, criollitas de Portobello..."; "Cachupino, no te detengas", según la mojiganga del Folión); ^{y en la de los Gitanos} ~~en la de los Gitanos~~ ("Canten y bailen las gitanillas"...); pero su duración no es larga.

El apogeo de los esquemas libres se alcanza, más bien que en Lope, - ^{sobre} ~~para~~ quien ^{ejercieron} ~~ejercieron~~ más atracción los ritmos ~~simpliciter~~ claros, - en Luis Quiñones de Benavente, gran maestro de los entremeses:

Quien quisiere gozar del verano,
fresco, apacible y humano,
en vida más regalada,
busque a Madrid con su limonada;
y si se aliña,
con limonada y con garapiña.

Quien quisiere gozar del invierno,
en lo templado y lo tierno,
con más seguros compases,
busque a Madrid con sus hipocrases,
y si lo duda,
San Martín y la Puebla son tragos de ayuda.

(El invierno y el verano)

Hoy tenemos, como dicen en el cielo,
el padre alcalde,
que nos da pan y vino de balde;
porque en este mundo cojo
no le hallamos por un ojo,
y pues hace a los hombres cosquillas,
toquen y tañan las campanillas:

dilín, dilín,
media capa es de San Martín;
dilón, dilón,
y el cochino de San Antón.

Dan, dan, dan,
Y es testigo San Sebastián.

Loro, loro,
trompeticas suenan de oro.
~~Tata~~ Tata, tata,
campanicas repican de plata;
comen los hombres del coeli coelorum
per omnia saecula saeculorum.

(Los gorriones)

(B) EL PAPEL DE LOS POETAS CULTOS.

#9. LOPE DE VEGA.- La incorporación de elementos populares en el teatro artístico, comenzada desde los orígenes del drama español con Juan del Encina y Fernando de Rojas, vino a completarse con la triunfal irrupción de Lope de Vega. Lope fue mucho más adelante que ninguno de sus predecesores: así, fue mucho más lejos que Juan de la Cueva en el empleo del romance tradicional. De hecho, incorporó al teatro toda la poesía del pueblo; y por este y por otros medios hizo llegar su producción dramática a las masas de toda la nación española.

Muchos poetas y escritores han sentido en España la atracción del arte popular; ninguno tan hondamente como Lope. Apenas hay nota del espíritu popular que Lope no sepa tocar: la sencilla solemnidad de sus asambleas, como en Los jueces de Castilla; la resuelta actividad de sus multitudes indignadas, como en Fuenteovejuna; el amor al terruño y a ~~las~~ ^{las prácticas} ~~extensiones~~ tradicionales, como en Peribáñez; la vivacidad y el ímpetu de sus ~~extensiones~~ costumbres y fiestas de ciudad o de campo; las romerías, las vigiliass, las bodas, los banquetes, los bailes, los juegos y deportes. Es evidente que aun le divertían los toscos chistes de los villanos, sirvientes y rústicos; quizás, de no ser así, no habría introducido en sus comedias tal prodigalidad, no siempre grata, de figuras del donaire.

El papel de la poesía popular, ^{ilírica o rítmica,} es muy variado en los dramas de Lope. Puede fundar sobre ella sus dramas; así, Peribáñez se basa en una cuarteta de romance:

Más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla
que al Comendador de Ocaña
con la suya guarnecida.—

El Caballero de Olmedo se basa en una seguidilla ^{sobre asunto histórico}
de la época de los Reyes Católicos:
Que de noche le mataron
al Caballero,

la gala de Medina,
la flor de Olmedo,
en otras semejantes, El galeón de la Heribilla y Al pie del erizo,
Los Comendadores de Córdoba en una endecha glosada en seguidillas; El al-
dehuelo, en un refrán breve asonantado.

Puede emplear la canción, o el romance, como leit-motif, sin hacer-
los núcleo de la obra. Así, la endecha "Yo me iba, madre, A Ciudad Real..."
en el auto La venta de la zarzuela.

Puede emplearlos como reminiscencia, cita, o imitación: tal hace con
el romance de Peribáñez en San Isidro Labrador (acto II), con ~~un romance~~^o
~~del Caballero de Olmedo~~ el de Bellido Dolfos, en el auto La siega. Puede
entretenerlos en la urdimbre de los dramas históricos sobre Fernán González,

Bernardo del Carpio, los Infantes de Lara y Doña Elvira en Toro. Puede
tomar de ellos
~~esta pie~~ para glosas o letrillas, - aunque en tales casos suele preferir
las obras de los poetas cultos, como Garcilaso o Alcázar. Puede, en fin,
adoptar ^{los} o imitarlos ~~para~~ para los episodios de canto y de ~~baile~~^{todos} baile que
existen en muy cerca de la mitad de sus comedias y en ^{los} autos, sólo excep-
ciones raras.

Los cantares pueden estar en metros silábicos, - tales el romance, el
romancillo, la endecha, la redondilla, - o en metros rítmicos: en general, pre-
fiere Lope los que se ajustan a ritmos evidentes, la seguidilla, los versos
de gaita gallega, los eneasílabos; de cuando en cuando se va hacia los es-
quemas libres, y aun a los informes de las rimas infantiles y de los re-
franes.

#10. TIRSO DE MOLINA. - Lope fue precedido o acompañado en su empresa
de popularización, según antes se ha dicho, por Cervantes en el teatro y
en la novela, por los dramaturgos de Valencia en cuanto al cantar ^{y por} rítmico
los de Sevilla ~~en cuanto al romance~~ en cuanto al romance (en lo
cual Juan de la Cueva fue indudable precursor), por Góngora en la poesía
lírica. Cuánto le corresponde como impulsador de la tendencia, es difícil
decidir: a menos que fuera posible ^(y no lo es) establecer ~~las~~ las fechas de toda
la literatura en aquel tiempo, no se podría determinar con exactitud las
precedencias. Lope, en general, fue tan creador como receptivo; y la lí-
nea de demarcación es siempre vaga en cualquiera de sus obras.

Su influencia es innegable, por lo menos, respecto de los dramaturgos que le siguieron, - la mayor parte de la escuela de Valencia en su pleno desarrollo, ponga por caso, o Tirso de Molina, que recoge de él el tipo de la comedia española y lo desarrolla luego con el sabor de su propia personalidad, llegando al fin a refluir sobre su antiguo maestro. Hombre muy diverso de Lope, ^{más} ~~artístico~~ ^{artista} ~~artístico~~ ^{artista} y agudo estudiante de la naturaleza humana, Tirso sólo cede ante él en amor y entendimiento de las cosas del pueblo. Sus cantares rítmicos son de los más deliciosos, por su sabor nativo y por su encanto musical. Con Lope, y con él, se hizo costumbre, no sólo el transcribir o imitar las letras populares, sino el componer cantares rítmicos como parte de las obras dramáticas.

#11. LOS OTROS DRAMATURGOS.- Don Juan Ruiz de Alarcón, con sus tendencias aristocráticas y didácticas, huye de las formas populares, y sólo una ^{rítmica} se halla en todo su teatro: la seguidilla de Las paredes oyen. Pero en esto, como en otras cosas, Alarcón revela cómo su espíritu de mexicano no se compenetró totalmente del español peninsular, lleno del vigor ^{rústico} del terruño castizo.

Los demás dramaturgos sí proceden como Lope y Tirso: Valdivielso en sus autos; los autores de los Villancicos de Navidad que comienzan a multiplicarse ^{y luego los de otras festividades} en las grandes iglesias de toda España; los dramaturgos menores, como el valenciano Gaspar de Aguilar, Andrés de Claramonte, o Antonio Hurtado de Mendoza; los de mayor distinción, como Mira de Mesa, Vélez de Guevara. En años posteriores, Calderón, Rojas, Moreto y toda la segunda fase del teatro de la época áurea.

Cerca de la mitad de las comedias que se escriben tienen cantares ^{rítmicos} transcritos, ^o imitados, ^o ^{originales}. El hecho es mucho más general respecto de los tipos menores de obras dramáticas: los autos, antes y después de su maestro supremo, Calderón; los pasos cómicos, especialmente los que reciben

la designación técnica de bailes y en los entremeses. En ellos, ya se dijo, impera como maestro, por su fecundidad y su verba, Luis Quiñones de Benavente. Quizás nadie llegó a los excesos de descoyuntamiento rítmico, al emplear esquemas libres, ~~quiere~~ con que tropezamos en sus obras cómicas: el efecto cómico de tales esquemas extravagantes es ostensible. Durante muchos años, cuando la poesía rítmica había comenzado a convertirse en regular dentro del teatro, los entremeses conservaron una libertad mucho mayor que la de las comedias.

#12. LA POESÍA RELIGIOSA.- Es fenómeno curioso, ~~para~~ revelador del carácter popular, folk lórico, que adquirieron en España las creencias cristianas, el de que la poesía religiosa hiciera constantemente uso del pueblo como elemento y fuente de arte: tanto introduciendo al pastor y al villano en persona como adaptando ~~representaciones~~ los productos de su musa ingenua. Así se hizo, no solamente en la poesía religiosa que asume forma dramática, - las comedias de santos y de personajes bíblicos, los autos sacramentales y del Nacimiento, los villancicos de Navidad y demás grandes fiestas eclesiásticas, - sino también en la poesía lírica. A principios del siglo XVII, son varios los poetas cuyos versos líricos de asunto religioso ~~mantienen el tono~~ remedan el tono ~~humilde~~ de la poesía humilde, sobre todo si cantan el misterio de la humildad divina en el portal de Belén: Alonso de Ledesma, cuyos Juegos de Noches buenas a lo divino ⁽¹⁶⁰⁵⁾ transportan en sentido religioso las reliquias de canción irregular con que se ejecutaban, y aún se ejecutan, las evoluciones de muchos entretenimientos y representaciones en miniatura, y cuyos Conceptos espirituales, 1602 a 1612, contienen no pocos estribillos de danza y canto; Andrés de Claramonte, Francisco de Ávila, y otros tantos, en sus libros de villancicos y canciones. Sobre todos ellos se levanta Lope, cuya presencia es inevitable en toda manifestación literaria de su tiempo, con la delicada inspiración de su Romancero espiritual, de

sus Rimas sacras, y, más aún, con las ~~mej~~ exquisitas flores de devoción que contienen su novela sacra, Los pastores de Belén.

Hay todavía otro poeta, digno de mención especial, porque en muchas ocasiones llega a competir con Lope en devoción ingenua que sabe ponerse al nivel de la más bienaventurada sencillez: Fray José de Valdivielso, poeta a medias olvidado en nuestros días, y, con todo, singular por la ternura y la unión. Valdivielso se distingue, además, por un exquisito sentido musical, y su empleo de los ritmos rítmicos, combinado con la dulzura de su lenguaje, da a sus canciones sabor único.

#13. GÓNGORA.- En la poesía lírica humana, como se decía entonces, en las prosas profanas, Góngora es en aquellos tiempos la figura de más alto prestigio, que la crítica mesquina de los preceptistas académicos quiso destruir, pero que ~~mej~~ juicios y gustos más amplios han restaurado. Y es inevitable reconocer que, si Góngora hubiera producido sólo la mágica arquitectura plateresca de ~~su~~ sus versos de corte italiano, - los sonetos, el Polifemo, las Soledades, las obras que le dieron su fama y crearon su inmensa y extraña influencia, - podría admirarse como artífice, pero no se le sentiría ~~como~~ como poeta lírico ni se le aprendería de memoria. Góngora también, como Lope y Tirso, acudió a la fuente popular para descifrar el secreto de los ~~sentimientos~~ sentimientos sentires vivos y frescos; y no sólo a la fuente castellana, sino a la gallega y portuguesa, donde el sentimiento se hace todavía más fino, más ~~sentido~~ melancólico. El contacto con la poesía de Galicia y Portugal no se había perdido: desde Gil Vicente, todo el teatro español recurre, de cuando en cuando, a los cantares del occidente; Lope y Tirso lo hacen así. Pero Góngora es quien se acerca, mucho más que los otros, al tono femenino, al tono de ~~hacia~~ suspiro y de misterio que reinaba en la arcaica poesía galaico-portuguesa. ~~proporciona~~

Góngora, al contrario de los poetas a quienes se ha mencionado arriba, no compone él mismo cantares rítmicos, pero los populares que utiliza

, combinados con sus delicadas coplas originales, (y son muchos) producen efecto único, de música penetrante, haunting.

-Dejadme llorar,
a orillas de la mar.

-Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules,
mañana serán miel.

-No son todos ruiseñores,
los que cantan entre flores,
sino campanitas de plata
que tocan al alba,
sino trompeticas de oro
que hacen la salva
a los sonos que adoro.

-Ya no más, ceguezuelo hermano,
ya no más.

-Con el son de las hojas
cantan las aves
y responden las fuentes
al són del aire.

-Déjame en paz, amor tirano,
déjame en paz.

-Sierras venturosas de Guadalupe
¿quién es de mi esperanza, que en vos la puse?

#14.- POETAS Y NOVELISTAS.- La poesía lírica, la que trataba de asuntos humanos, fue, con todo, ~~muchísimo~~ influida por la popular mucho menos que la religiosa. El carácter ~~renacentista~~ renacentista perduró en la lírica cortesana cuando en general ~~renacentista~~ se había borrado de la mayor parte de la literatura española. Con el carácter renacentista perduró la afición a los metros silábicos, y, así, se dan muchos ejemplos de poetas líricos que se sustraen a todo contacto con la musa del pueblo: los Argensolas, Rioja, Valbuena, Jáuregui, Villegas, y señaladamente grupos de artistas esencialmente literarios como la pequeña "escuela de Antequera". En el grupo contrario se hallan muchos poetas menores, en quienes la versificación rítmica suele aparecer con las reminiscencias populares: Juan de Salinas, Antonio Hurtado de Mendoza, - a quien no le falta gracia ni dón musical, - Rodrigo de Reinosa, ^{Pedro de Quirós,} Cosme Gómez Tejada de los Reyes, el Príncipe de Esquilache, Francisco de Trillo y Figueroa, - que sigue muy de cerca a Góngora, y que hace poco resurgió ante el público, ~~muerto~~ inespera-

damente, con la interpretación de su ^{letrilla de la} ~~Molinera~~ ^{en el} teatro de Madrid:

Solía que andaba
el mi nolinó,
solía que andaba
y ahora no.

Pero el mayor nombre de la poesía profana, ~~entre~~ entre los no mencionados aún, Don Francisco de Quevedo, sí aprovechó los elementos populares; generalmente los de sabor cómico:

Dijo a la rana el mosquito
desde una tinaja:
mejor es morir en el vino
que vivir en el agua.

-Este sí que es corredor,
que los otros no.

Como composición original tiene una seguidillas religiosas:

La palabra del Padre te da la hostia:
pase la palabra de boca en boca....

El Conde de Villamediana, aunque, según lo que conozco de sus obras, se atenía a la métrica silábica, empleaba la versificación de gaita gallega, u otra irregular, al componer motes burlescos:

El Duque de Uceda,
esconde la mano y tira la piedra.
Mas, viendo su engaño,
el mal de los otros ha sido su daño.

El Duque de Osuna,
Nápoles llora su buena fortuna.
Mas ya que está preso,
Nápoles se alegra de su mal suceso.

Último desarrollo curioso de la versificación rítmica es su aparición en las novelas a partir de Cervantes. La seguidilla figura en pocas: por ejemplo, las de Doña María de Zayas. Pero, entre todos los novelistas, el que hizo de la versificación rítmica ornamento ~~agradable~~ de sus ^{colecciones de} novelas de corte italiano, fue Alonso del Castillo Solórzano. Sus ^{en composiciones originales,} Noches de placer (1631) ofrecen, agradables muestras de esquemas libres en que predomina el ritmo de gaita gallega sobre la mezcla de varios:

Presuroso y claro arroyuelo
que entre guijas menudas caminas al mar,
tente, tente, tente,

pára tu curso y mira que vas
a perder entre golfos azules
el nombre que alquiere tu claro cristal.

(Noche tercera)

-Pajarillo que en selvas amenas
los campos te escuchan amante y cantor,
bate, bate las alas, suspende la voz,
porque en vano acredita sus penas
quien lisonjas previene al dolor.

(Noche cuarta)

\$15.- RESUMEN.- El apogeo de la versificación rítmica en la lengua castellana coincide con la época de mayor esplendor del teatro, a la vez del profano y ^{del} religioso. La versificación rítmica, y aun la de ritmos imprecisos o mezclados, se adaptaba a los episodios de canto y danza que formaron parte principal del espectáculo cuyo ~~tema~~ núcleo era la comedia y cuyos incidentes y accesorios, a veces excesivos en número, requerían a menudo el empleo de la música.

La versificación rítmica mantiene el contacto con la poesía popular; pero los poetas a veces la escriben libremente, sin reminiscencia alguna de sus orígenes (como ocurre con Castillo Solórzano y luego con Calderón y los ^{dramaturgos} ~~autores~~ de su escuela). La versificación sigue girando dentro de sus círculos originarios: la seguidilla, el metro de muinheira, el eneasilábico; por poco tiempo, trata de definirse otro en que habría predominado el decasílabo bipartito; fuera de ellos, continúan también los esquemas libres, unos con predominio de las medidas largas, otros de las cortas.

Las combinaciones estróficas son de tres tipos: o se limitan al estribillo breve, que no se repite; o se repiten isométricamente, pero solo al número de versos y en cuanto/a las rimas, y no en cuanto a medida ~~isométrica~~; o, en fin, ni el número de versos o siquiera para la distribución de las rimas se guarda la isometría: ejemplos de esa libertad los hay en los mejores poetas, Lope, Tirso, Valdivielso, y sobre todos, porque la lleva a los extremos que le permite su prerrogativa de poeta cómico, Quiñones de Benavente.

Pero, a partir de 1650, toda esta brillante variedad se irá regularizando y reduciendo, y acabará por desaparecer de la poesía culta, volviendo al seno de las masas anónimas de donde había subido hacia las ^{cortes} ~~ciudades~~.

CAPITULO V.

DESAPARICION Y REAPARICION DE LA POESÍA RÍTMICA.

(1650 a 1918)

#1. LA TRANSFORMACION DE LOS METROS RÍTMICOS(1650 a 1725).- Al esplendoroso apogeo que alcanzaron los metros rítmicos entre 1600 y 1650, sucede el ^{gradual} proceso de transformación que les quita sus cualidades mejores: soltura, variedad, flexible adaptación a la música. Desaparecidos los poetas en quienes alentaba con segunda vida el alma popular, los que tenían puesto el atento oído a los rumores del terruño, les suceden hombres de letras que, cualesquiera que fuesen sus méritos, - geniales a veces, como en Calderón, - poseían gustos más artificiales, más retóricos. Entonces, la seguidilla se vuelve, ~~vaya transformada~~ ~~en fijamente~~ para los poetas cultos, en la combinación fija de eptasílabos y pentasílabos graves de que hablan los modernos diccionarios, bien sea con sólo cuatro versos, bien sea con siete. Hasta la acentuación aguda se vuelve rara, y asombra encontrarla, bien entrado el siglo XVIII o a principios del XIX, en poetas como Iglesias y Lista. Son más explicables en el modesto seguidillero Antonio Valladares de Sotomayor:

Antes de que ejecutes
debes bien pensar;
mira que los errores
se corrigen mal.
Si son de un sabio,
se vuelve vituperio
lo que fue aplauso.

Así también se explican las ligeras irregularidades de la seguidilla ~~en los castizos sainetes de Don Ramón de la Cruz:~~ en los castizos sainetes de Don Ramón de la Cruz:

Por mudas de chismosas
en el Lavapiés,
me he mudado a la calle
de Santa Isabel:
que es calle ancha
y allí naide murmura
que éntre ni salga.

(Los panderos)

~~El metro de muinheira~~ El metro de muinheira se transforma en combinación de decasílabos y dodecasílabos. Lucha, sin embargo, mucho más tiempo que la seguidilla, y todavía en los dramaturgos posteriores a 1700 se le encuentra con no poco de su antigua soltura. Pero, en general, la escuela de Calderón lo regulariza. El autor La vida es sueño, y Rojas Zorrilla, y Moreto, y Bances Candamo, y Solís, y finalmente, aun después de 1700, Zamora y Cañizares, perpetúan en el teatro el ritmo de los versos de gaita gallega, pero reducido, ~~generalmente~~ por lo general, ~~se adaptan~~ a los de diez y doce sílabas, con ocasional adición de los de seis, y aun a esta fórmula:

Que el que labra su propio provecho
convierte su afán de llorar en reír.

(Calderón, auto La viña del Señor)

con esta variante:

En la cena que hoy hace la esposa
que hermosa y discreta...

(Id., ibid.)

Calderón es, sin embargo, el que conserva mayor libertad, como aun puede verse en preciosas canciones originales suyas, donde el antiguo metro popular sirve a su estilo culterano:

Ruiseñor que volando vas,
cantando finezas, cantando favores,
¡oh, cuánta pena y envidia me das!
Pero no, que si cantas amores,
tú tendrás celos y tú llorarás.

Es menor la boga del metro entre los líri-
cos. Pero la poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz utiliza diversas

~~variaciones~~ fórmulas ~~derivadas~~ derivadas del tipo de muinheira y adaptadas en ocasiones al baile de la españolita; además, suele inventar combinaciones propias, que repite isométricamente. En estas combinaciones la siguió fielmente su imitador, el español mexicanizado Agustín de Salazar y Torres.

Pero a partir de 1725 hasta las combinaciones fijas (10-12-10-12)

comienzan a desaparecer, y a refugiarse entre los poetas anónimos o en uno que otro artista que busca inspiraciones en el pueblo, como Don Ramón de la Cruz; que inserta este aire de vendimiadoras en el sainete con música de La mesonerilla:

Al pasar por un campo de flores
encontré una zagala de perlas...

En verdad, como lo indica este aire, desde 1725 los dos versos que componían el ya reducido metro se habían separado: el decasílabo y el dodecasílabo. A fines del siglo XVIII y luego en el XIX se usarán separados.

De dos metros rítmicos vivaces se había hecho, pues, dos metros monótonos. Algún poeta ~~vendimiador~~ compara el primero, - la seguidilla, - a un caballo encabritado, y el segundo, reducido a decasílabos y dodecasílabos, a un repetido galope.

Los otros metros desaparecieron poco a poco entre 1650 y 1700, refugiándose de nuevo en la lira del pueblo.

#2.- DEL SIGLO XVIII AL XIX, ^{en la poesía culta.} - La literatura española del siglo XVIII heredó solamente metros silábicos: de los irregulares y rítmicos, unos habían desaparecido, otros se habían regularizado. Lo que sobrevive, después que la invasión de las doctrinas académicas de origen francés llena los círculos literarios, queda solamente en la parte ^{comico} menor ~~villanciquico~~ aristocrática de la poesía: el teatro de Don Ramón de la Cruz; los villancicos de las Catedrales en España y en América. Durante el siglo XIX, los metros rítmicos vuelven a subir lentamente a través del teatro con música: la zarzuela.

Entre tanto, uno que otro poeta ensaya metros nuevos (eneasílabo, endecasílabo anapéstico, y otros más): así hacen Iriarte durante el siglo XVIII; Leandro de Moratín en torno a 1800; Espronceda, la Avellaneda, Bello, durante el período romántico. Pero todos estos ensayos son dentro de moldes estrictamente silábicos; o, tal cual vez, intentos de resucitar la cantidad clásica (Juan Gualberto González).

#3.- LA POESÍA POPULAR, DEL SIGLO XVIII AL XX.- En la poesía popular, los versos rítmicos, y aun los meramente irregulares, han subsistido con todas sus libertades antiguas; pero no en la misma abundancia que antes: el metro silábico ha ido ganando terreno día tras día, y hoy ocupa la mayor parte del campo.

La persistencia de la versificación rítmica en boca del pueblo se comprueba en toda la Península: Portugal y Galicia, León y Asturias, Cataluña y Valencia, Castilla y Andalucía. Pero no es igual en todos los idiomas ni en todas las regiones: la región catalana parece ser la más apegada al isosilabismo; le sigue la región andaluza. El centro, el occidente y el norte conservan mayor variedad que el sur y el este.

A juzgar por ~~los Cuentos y poesías populares andaluces~~ ^{los Cuentos y poesías populares andaluces} ~~recogidos por la Fernán Caballero (1859), el Cancionero popular recogido por Emilio Lafuente Alcántara (1865), los Cantos populares españoles de D. Francisco Rodríguez Marín~~ ^{los Cuentos y poesías populares andaluces recogidos por la Fernán Caballero (1859), el Cancionero popular recogido por Emilio Lafuente Alcántara (1865), los Cantos populares españoles de D. Francisco Rodríguez Marín} ^{que} contienen una mayoría (en el caso del libro segundo, la totalidad) de versos octosílabos o de seguidilla, el proceso de regularización parece hallarse muy avanzado en Andalucía, fuente principal de aquellas y de otras colecciones. Se exceptúan de la regla las porciones consagradas a rimas infantiles, adivinanzas y demás fórmulas irregulares, que sólo parcialmente pertenecen ya a la poesía, puesto que el paso del tiempo ha ido destruyéndolas. Hay combinaciones, como la seguidilla flamenca o gitana, que presentan ligeras irregularidades: cuatro versos hexasílabos interrumpidos a la mitad de la copla por un pentasílabo; bajo otro nombre, ~~en~~ la vidalita, se la encuentra también en la América del Sur (Argentina y Uruguay). En la seguidilla propiamente dicha, que sirve de letra para innumerables bailes, - polos, tiranas, sevillanas, oles, rondeñas, malagueñas, boleros, - apenas se halla otra diferencia, respecto de la culta, que la acentuación aguda:

Estando en la ventana
me dijo un galán:
águila real hermosa
¿cuándo volarás?
Yo le respondí:

cuando tú, vida mía,
me saques de aquí.

(Copla 2304 de Rodríguez Marín)

Aunque Castilla es también fuente de las colecciones antes mencio-
nadas, es ~~visible~~ visible que en ella/no ha sido ~~tan exten-~~ tan exten-
so como en Andalucía: no lo revelan sólo las ^{cantares} ~~que com-~~ que com-
pone el pueblo, - cada vez menos creador, - sino también las zarzuelas y
los cuplés y danciones que para él se fabrican comercialmente en las
ciudades. En el verano de 1917, toda España cantaba este/~~este~~ ^{producto comercial de Madrid,} ~~falta de~~ ^{gracia,} pero puramente rítmico en la versificación;

No te ocupes de mí,
no he de ser para tí;
no te canses, déjame ya.
Agua que no has de beber,
déjala correr,
dejálá, dejálá.

Y luego se puso en moda este otro, producto de la misma fábrica:

Serranillo, serranillo,
no me mates, gitamillo.
¡Qué mala entraña ~~tiene~~
tienes pa mí!
¿Cómo pue ser así?

Asturias conserva gran riqueza de versificación. Junto a la segui-
dilla, en que produce cosas tan delicadas como este lamentable suspiro de
las novias de los soldados (acompañado de música poignante):

Dicen que está llorando
la molinera,
porque los sus amores
van a la guerra.
Yo también, madre mía,
suspiro y lloro,
porque a la guerra llevan
al bien que adoro...

guarda los versos de gaita gallega, como en las versiones de "Tanto bailé
con el ama del cura..." y en "Ay pobre Juana de cuerpo garrido..."; y las
seguidillas invertidas:

No le daba el sol
que le daba la luna,
no le daba el sol
de la media fortuna... ;

y los versos eneasilábicos:

No se va la paloma, no,
no se va que la traigo yo.

La provincia de Salamanca guarda sus cantos de ~~moliner~~ molino, ya en seguidillas como las asturianas, ya en coplas de esquemas desusados ("He visto la molinera ¡y ole! Solo por estar con ella, que vengo de moler"), ya en versos eneasílabos

Yo no soy molinera, no,
yo no soy cadena de amor.

Guarda también, como Asturias, los cantares del trébol, de arcaico abolengo.

En cuanto a metros, además de los citados, tiene el de gaita gallega, con evidentes reminiscencias del cantar paralelístico de Asturias:

Muerta la dejan aquellos villanos,
muerta ~~la~~ la dejan entre aquellos llanos.

~~Realmente~~ o aquel antiguo en que predomina el decasílabo bipartito:

Tomasa que no esté en casa,
que no esté en casa, dónde estará?
Se ha ido con los llaneros
y pimenteros a Portugal.

#4. LA POESÍA POPULAR EN AMÉRICA.- Ni en España ni en América se han recogido/los cantos y danzas del pueblo, excepto, en parte, los romances tradicionales. En América, pues, la mayor parte de los cantares rítmicos están por coleccionar: apenas si ~~se~~ se ha comenzado en Chile y -caso curioso - en ~~la~~ la región sudoeste de los Estados Unidos, donde realiza sus trabajos folk-lóricos Espinosa.

En Chile existe la seguidilla con rimas agudas:

Sólo por ella late
mi corazón,

y ser correspondido
es mi ilusión.

Cuba y

En Santo Domingo se conservan cantares en metro mezclado de oncasílabos y decasílabos, como este juego cuyos antecedentes pueden hallarse en los de Noches buenas de Ledesma:

Estaba la pájara pinta
sentada en su verde limón;
con el pico recoge la rama,
y ~~empasa~~ la rama recoge la flor.
¡Ay, ay! ¡Cuándo veré a mi amor!

En Cuba toman formas ~~may~~ irregulares las absurdas letras de los danzones:

- ¡Caimán, caimán!
¡Caimán en el guayabal!

- En Matanzas me han dado un recado
y me han dicho que a ti te lo dé;
te lo doy, te lo doy, te lo doy.
Si quieres el pescado, te lo doy.

En general, ~~México y~~ las tres Antillas ~~unpertenecientes~~ de lengua española, Cuba,

Santo Domingo y Puerto Rico, conservan todos los metros irregulares de España, y acaso presenten combinaciones propias. Ya desde 1600 se ~~hace~~ atribuya origen americano a algunos bailes; la atribución es discutible, pero hace suponer, por lo menos, que en América, desde muy temprano, se formaban danzas con versos semejantes a los empleados en las de España. Entre aquellas danzas se menciona el Cachupino (que, si es de América, debe proceder de México) y, lo que es más singular, la chacana (mexicana también, en tal caso, puesto que una de sus letras dice: "Vámonos, vida, a Tampico...").

Qué metros conserve la América del Sur, no podría precisarlo. Según quedó indicado antes, Chile ~~ya~~ posee la seguidilla; la Argentina también, en su forma típica, y en la llamada gitana, que allí recibe el nombre de vidalita. La seguidilla, reducida casi siempre a metro regular, es de suponer que exista, como el romance y como la redondilla, donde quiera que se habla el castellano.

#5.- LA POESIA CULEA DURANTE LOS ULTIMOS TREINTA AÑOS.- El romanticismo no trajo gran renovación a la métrica española: puso en boga algunos metros arrinconados, como el alejandrino, pero no tocó al principio de la exacta medida silábica, y hasta demostró preferencia por la acentuación rígida. En cambio, reveló muy poca afición a la isometría de las estrofas, y puso en moda la sucesión de metros distintos dentro de una sola composici'ón.

De 1885 en adelante apunta otra renovación, contraria a la herencia romántica y a la tradición académica: el movimiento, como es bien sabido, partió de América, inspirándose en ideas de Francia y en elementos recogidos de todas partes, inclusive de la España mediceval y clásica, y llegó a España hacia 1900, para producir allí otro sacudimiento no menor que el ocurrido en el Nuevo Mundo.

Al ^{comenzar,} ~~principio~~ este movimiento, ^{comúnmente} ~~llamado~~ modernista, no introdujo en la métrica otras novedades que el empleo de todos los versos silábicos conocidos, - ^{coexistentes} variedad de formas / no igualada en ninguna época anterior, - y el cambio de las antiguas acentuaciones fijas, variándolas ad libitum: así en el alejandrino. Hasta ahí llegaron Casal (+1893), Martí (+1895), Gutiérrez Nájera (+1895). Sobrevivió Rubén Darío, ⁽⁺¹⁹¹⁶⁾ y llevó a su término el movimiento apenas iniciado. En su ardor de innovación, y con el deseo de tocar todas las cuerdas de la lira castellana, ^{hubo} ~~se le~~ no ^{hubo} metro alguno que no empleara: los manejó con perfección sorprendente, que le da el primer lugar, desde el punto de vista técnica de la versificación, entre todos los poetas de ^{nuestro idioma.} Entre esos metros, que manejó como ^{- y, junto con él, muchos otros poetas, -} silábicos, hay varios que proceden de la antigua tradición rítmica: el eneasílabo (Canción de otoño en primavera); el decasílabo anapéstico (Blasón); el endecasílabo de gaita gallega (Pórtico en honor de Salvador Rueda, y soneto Gaita galaica); el dodecasílabo (Era un aire suave); la seguidilla, que escribió dividida en sus dos versos fundamentales, largo y corto (Abrojos), o como verso doble (Elogio de la seguidilla).

Luego, Rubén Darío restauró la acentuación del endecasílabo ~~XXXXX~~ en sus bases italianas, volviendo a usar la de la cuarta sílaba:

Era la hora de la melodía...,

y aun atreviéndose a mezclar el anapéstico con los de ritmo yámbico:

Del bandolín, y un amor florentino...

Abandonando los metros silábicos, ~~XXXXXX~~ atacó otra vez el problema de los cuantitativos a la manera clásica, y dejó brillantes muestras de su concepción del exámetro (difícil de comprender, es verdad) en la Salutación del optimista y en la Salutación al águila. No logró imponerlo, pero de su influencia quedarán ~~XXXXX~~ muestras también: los rotundos ^{pentámetros} ~~XXXXXX~~ a las ciudades de Colombia, de Guillermo Valencia, y acaso uno o dos ensayos más de otros poetas.

A medio camino ya hacia los metros rítmicos se hallan otros ensayos, como la Marcha triunfal, donde el pie trisílabo, anfibráquico, se multiplica de diversos modos:

¡Ya viene el cortejo!
¡Ya viene el cortejo! ¡Ya se oyen los claros clarines!
La espada se anuncia con vivo reflejo;
ya viene, oro y hierro, el cortejo de los ~~XX~~ paladines....

Los claros clarines de pronto levantan sus sonos,
su canto sonoro,
su cálido coro,
que envuelve en un trueno de oro
la augusta soberbia de los pabellones...

A esta, en verdad, le había precedido el ensayo de José Asunción Silva ~~XX~~ (+1896) en su incomparable Nocturno, donde la base es tetrasílaba, con ocasionales disminuciones hacia la disílaba:

Una noche,
una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de músicas de alas,
una noche
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas..

Otros ensayos interesantes, a medio camino como los anteriores, hizo

Ricardo Jaimes Freyre en su Castalia bárbara:

Canta ~~XXXX~~ Lok en la oscura región desolada
y hay vapores de sangre en el canto de Lok...

Más tarde, Chocano ha repetido, con éxito, la aplicación de este principio.

Por fin, Darío ~~wwwwww~~ y otros poetas se lanzaron a la versificación libre que poco antes se había puesto en moda en Francia: es decir, la versificación amétrica. Tal como la aplican ~~muchos~~ muchos, resulta singularmente parecida a la antigua versificación ~~wwwwww~~ fluctuante de la Edad Media castellana, porque tiende siempre hacia un paradigma. ~~www~~ Así, en las Odas nuevas de Balbino Dévalos/^{domina} ~~www~~ siempre el paradigma del endecasílabo ~~www~~ yámbico:

...Pueda también adivinarse, como
una evocación, en su perfume,
la delicada emanación que exhala
esa divina flor que vive dentro
del corazón...

...Puedan también adivinarse, como
una evocación, las agitadas
mareas del espíritu, las hondas
agitaciones del deseo...

Quien ha llevado más lejos la ~~www~~ anarquía amétrica es el enfant terrible del modernismo, el jefe de la extrema izquierda, Leopoldo Lugones, en todo su ^{libro} Lunario sentimental:

Con la extática elevación de un alma,
la luna, en lo más alto de un cielo tibio y leve,
forma la cima de la calma
y eterniza el casto silencio de su nieve.
Sobre el páramo de los techos ~~www~~
se eriza una gata oscura;
el blor de los helechos
tiene una farmacéutica dulzura.

Junto a una inmóvil canoa
que al lago del parque cuenta íntimas vejeces,
una rana croa
como un isócrono cascanueces.
Y una guitarra yace olvidada en la proa.

Desde el punto de vista de la estrofa, también son absolutamente libres estas poesías: no sólo no se repiten isométricamente, sino que ni siquiera se intenta escribir estrofas.

A veces, se ensaya también la prosa rítmica, cuyos límites serían bien difíciles de precisar. Entre estos intentos ocasionales, el más conocido es El país del sol de Darío, en Prosas profanas.

Pero, si por un lado la nueva poesía se lanza al verso amétrico, por el

otro ensaya también el verso rítmico. Si el primero goza de mayor popularidad entre los hispano-americanos, el segundo parece ser el preferido de los españoles peninsulares: Eduardo Marquina, los Machado, Juan Ramón Jiménez. El último poeta, que recientemente ha ensayado por igual la versificación amétrica y la rítmica, es quien mejores muestras ha dado de la última:

Vámonos a coger romero, vámonós, vámonós
por romero y por amor...

El humo del romero quemado nubla, blanco y redondo, el sol.
¡Qué olor, qué olor, qué olor!

¡Cómo suena el violín por la viña,
por la viña amarilla,...

Otro poeta, que se levanta con gran sentido rítmico, José Moreno Villa, recuerda también los cantares del campo. A veces trata de sugerirlos el maestro Don Miguel de Unamuno, pero su musa grave, seca, se acoge más a los versos silábicos o amétricos.

Esta nueva poesía rítmica, al encontrar silabizados ya los viejos versos acentuales, se halla un tanto incierta en cuanto a los moldes; pero no cabe duda de que los encontrará. Probablemente, entre las dos tendencias (o si se quiere tres, contando la cuantitativa) que hoy se yerguen frente al principio de la exacta medida silábica, la rítmica ser'a, como siempre, la que más dure. Es la que cuenta con el apoyo del pueblo; es la que cuenta con la vivificadora colaboración de la música.

Deben imprimirse, en letra más pequeña, al pie de la página, y no separadamente como aquí se hallan.

(NOTAS AL CAPITULO I)

(1) Los orígenes primeros de la versificación española, quiero decir, sus antecedentes latinos en la Edad Media, no los estudiaré: no sólo porque son oscuros, y requieren estudio aparte, sino porque no son indispensables para determinar el carácter de ninguno de nuestros tipos métricos. La versificación de las lenguas romances se enlaza con los metros silábicos latinos, ya populares, ya eclesiásticos; pero, a mi juicio, este origen no encadena el verso español al isosilabismo: al pasar a una lengua más ruda, el verso pudo fácilmente perder la regularidad silábica y apoyarse en la rima como elemento primordial, como ocurre en los refranes, y en las adivinanzas infantiles ^{del} castellano. Cabe mencionar, a este propósito, el proceso de descomposición que ocurre en la poesía francesa, esencialmente silábica, cuando los normandos la trasplantan a Inglaterra: según unos (Gaston Paris, Visling, Paul Meyer) se trata sólo de irregularidades producidas por cambios de pronunciación y tal vez mala inteligencia de la métrica; según otros, la irregularidad va más hondo, y se debe a la influencia del verso rítmico de los ingleses (Atkinson, Suchier, Förster). Tobler resume así la cuestión: aun las obras más imperfectas dejan adivinar más o menos la especie de verso francés que les ha servido de modelo; pero hay que reconocer asimismo que aun las mejores no pudieron llegar a una imitación perfecta." (Le vers français ancien et moderne, traducción francesa de Breul y Sudre, París, 1895: página 11)

Por otra parte, debe recordarse que el latín de la Edad Media tuvo prosa rimada, que hasta servía para el canto: su popularidad durante los siglos IX a XII explicaría su posible influencia sobre el verso español.

(2) ^{Aun que} ~~valga lo que valiere~~ la distinción entre poesía culta y poesía popular en la Edad Media, ^{no equivalga a la distinción moderna entre estos términos,} recordemos que no es invención de nuestro tiempo

pos, sino que la hemos heredado de aquellos; y ciertamente, para la verificación, y para todas las cuestiones de orden técnico, importa tomarla en cuenta.

(3) Creo innecesario repetir la discusión de los diversos puntos que toco, puesto que es fácil encontrarla, de acuerdo con las indicaciones bibliográficas, en los autores a cuya opinión me adhiero. Indico además, cuando las juzgo importantes, las opiniones contrarias a las que yo acojo.

La cuestión fundamental sobre los orígenes del verso español, a saber, la teoría del verso amétrico, tiene su principal defensor en D. Ramón Menéndez Pidal. Véase, especialmente, lo que dice en sus notas a Elena y María (Revista de Filología Española, ^{Madrid,} año 1914, páginas 93 a 96), donde opone el verso irregular de España al isosilábico francés; en el artículo bibliográfico sobre el trabajo de Mr. Henry R. Lang, profesor de la Universidad de Yale, que se indicará más adelante (Revista de Filología Española, año 1916, páginas 338 a 344: especialmente 341-342); y en el estudio sobre Roncesvalles (en la misma revista, ~~varias veces~~ cuyo título abreviaré en los adelante con la fórmula R F E; año 1917, especialmente pág. 123). La opinión favorable a la tesis del verso amétrico puede encontrarse en España, no sólo sugerida por ^{D. Manuel} ~~Wila~~ y Fontanals ~~en su obra~~ (De la poesía heroico-popular en España, libro de 1874; ahora forma el tomo VIII de sus Obras completas, ocho vols., Barcelona, 1888-1896), sino en Pedro José Pidal (prólogo al Cancionero de ~~Ramón~~ Juan Alfonso de Baena, Madrid, 1851) y en Antonio García Gutiérrez, Discurso de entrada en la Real Academia Española (1862).

~~En~~ El Dr. Gottfried Baist se acerca a esta opinión, en su Spanische Litteratur (en el Grundriss der romanische Philologie de Gröber, segunda parte, volumen II, páginas 389-390). V., además, las ideas posteriores que ha expresado en el Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie, ^{Erlangen,} (VI, 1, p. 381), transcritas luego por ~~el Dr. Baist~~

Hanssen en su artículo sobre El arte mayor de Juan de Mená (v. infra).

El Dr. Friedrich Hanssen, ^{cateático de la Universidad de Chile, suizo} ~~alemán~~ al principio oponía reparos a la idea ^{que}

de la versificación amétrica en España, ahora va cediendo, por lo menos respecto del Mío Vid, después de los estudios de Menéndez Pidal: v. su artículo sobre el Cid publicado en la Revue de Dialectologie Romane, 1909, y en los Anales de la Universidad de Chile, 1911. Los ^{trabajos} ~~estudios~~ de Hanssen sobre métrica son tantos, y figuran en publicaciones tan diversas, que resulta difícil conocerlos todos. Los estudios hispanísticos recibirían singular beneficio si Hanssen coordinara sus investigaciones en un libro de conjunto comparable a su Gramática histórica de la lengua castellana. Indicaré los principales trabajos suyos que conozco: Sobre el hiato en la antigua versificación castellana

Miscelánea de versificación castellana (Anales de la Universidad de Chile, 1897); Un Himno de Juan Ruiz (Anales, 1899); Sobre las coplas 1656-1661 del Arcipreste (Anales, 1900); ~~zur~~ Zur spanischen und portugiesischen Metrik (publicaciones de la ~~Wissenschaftliche~~ Deutsche Wissenschaftliche Verein de Chile, Valparaíso, 1900); Zur lateinische und romanischen Metrik (publicaciones de la misma sociedad alemana, Valparaíso, 1901); Los versos de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X y las Notas a la versificación de Juan Manuel (Anales, 1901); Los metros de los cantares de Juan Ruiz (Anales, 1902); Metrische Studien zu Alfonso und Berceo (publicados por la sociedad alemana, Valparaíso, 1903); El metro del Poema de Fernán González (Anales, 1904); El arte mayor de Juan de Mená (Anales, 1906); La seguidilla (Anales, 1909); Notas del Poema del Cid (Anales, 1911: v. ^{Burdeos} ~~supra~~); Los endecasílabos de Alfonso X (Bulletin Hispanique, 1913); ~~Wien~~ Los alejandrinos de Alfonso X (Anales, 1913); Die jambischen Metra Alfons des X (Modern Language Notes, Baltimore, 1914); La elisión y la sinalefa en el Libro de Alejandro (Revista de Filología Española, 1916).

Edmund Stengel, en su tratado sobre la versificación de las lenguas ro-

mances (Romanische Verslehre, en el Grundriss de Gröber, segunda parte, vol. I: v. particularmente las págs. 5 a 10), menciona, como principio fundamental de ella, el isosilabismo: no habla de tipos amétricos, y sólo acepta los rítmicos o acentuales encerrándolos dentro de la uniformidad silábica. En todo lo que atañe a Castilla y Portugal, el trabajo de Stengel está muy anticuado y pobre o inexacto en noticias.

Lang niega que el verso del Cantar de Mio Cid sea amétrico, y, en general, no se inclina a aceptar el principio amétrico en castellano; sí acepta, tanto para Castilla como para Portugal, el principio rítmico, pero parece que se inclina a limitarlo dentro de moldes silábicos, tolerando pocas licencias. V. sus diversos trabajos sobre la poesía galaico-portuguesa, que se indicarán en el capítulo siguiente, y el muy extenso, en curso de publicación todavía, intitulado Notes on the metre of the Poem of the Cid (Romantic Review, Nueva York, 1914, 1917, 1918): hay en él gran caudal de observaciones importantes, pero es lamentable que aparezcan desordenadas, por la forma ~~extra~~ polémica del trabajo.

Mme. Carolina Michaëlis de Vasconcellos ha formulado opiniones muy interesantes sobre la versificación rítmica: las citaré en el siguiente capítulo.

Los problemas de hiato, ~~xxxxxxxxx~~ sinalefa y elisión no los tocaré aquí. Fundaré mis conclusiones, siempre que sea posible, sobre los versos que no ofrezcan tales dificultades, como es lo prudente.

(4) Creo que la teoría de Milá y Fontanals, que considera verso irregular el del Cantar de ~~Mío~~ Mio Cid, acabará por imponerse, gracias los análisis y razonamientos de Menéndez Pidal, que la ha hecho suya renovándola en muchos sentidos: v. su edición crítica del poema (Cantar de Mio Cid, texto, gramática y vocabulario, tres volúmenes con paginación corrida, Madrid, 1908-1911: consúltense, sobre todas, las páginas 76 a 103 y 1174). Lang se opone a esta teoría, para sostener, con Cornu, la del doble octo-

sílabo, ensus ya mencionadas Notas. A la parte de esas Notas publicada en 1914 ha contestado, en parte, Menéndez Pidal (R F E, 1916, páginas 241-244 y 338-344: las últimas se refieren a la métrica). Estimo que hay derecho a repetir las palabras recientes de Pio Rajna (en su artículo Osservazioni e dubbi concernenti la storia delle romanze spagnuole, publicado en la Romanic Review, 1915): "A parer mio, piu non è da dubitare".

Dentro del desorden métrico del Cantar, luchan tres elementos: el alejandrino, que predomina; el verso de diez y seis sílabas, que le sigue de cerca; y - caso curioso - el endecasílabo, semejante al de la epopeya francesa, con cesura después del ^{acento de} la cuarta sílaba.

En su edición crítica, Menéndez Pidal expone la historia de las opiniones sobre el metro del Cid: las más importantes son las de Diez, Wolf, Bello, Damas Hinard, Restori, Sarróhandy, Cornu, Milá, Baist y Lidforss.

(5) Roncesvalles, un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII, de solos cien versos, texto, / con estudio de Menéndez Pidal (R F E, 1917: para la métrica, págs. 123-138). La fórmula de la irregularidad es la misma que en el Cantar de Mio Cid, aunque el Roncesvalles es posterior: todavía predomina el alejandrino, y le sigue el doble octosílabo. El endecasílabo asoma a ~~unos~~ ratos. V. también el breve comentario del Dr. Aurelio M. Espinosa, profesor de la Universidad de Stanford, en la revista Hispania de los Estados Unidos, 1917 (págs. 37 a 39).

(6) Sobre las prosificaciones, v. Menéndez Pidal, La leyenda de los Infantes de Lara (Madrid, 1896) y su disertación reciente sobre La Crónica General de España (recepción en la Academia de la Historia, Madrid, 1916), así como las indicaciones contenidas en el estudio sobre Roncesvalles, donde modifica parcialmente, en cuanto a la métrica, los resultados de su primera obra. En la gesta de los Infantes y en el Cantar de Rodrigo predomina ya el verso de diez y seis sílabas: "se desquicia

el eje, pero no aumenta la regularidad." V., también, Julio Puyol y Alonso, Cantar de gesta de Don Sancho II de Castilla (Madrid, 1911): adopta la teoría de Milá sobre el verso irregular (página 14).

No posible que en las Crónicas existiera, junto con la evidente costumbre de prosificar las narraciones épicas, advertida ~~ya~~ ^(prologo citado) desde antes de Milá por eruditos como Pedro José Fidal y Amador de los Ríos (Historia de la literatura española, inconclusa, en siete volúmenes, Madrid, 1861-1865), la tendencia a poner en prosa rítmica, con versos intercalados, algunos pasajes que tuvieran calor poético, pero que originariamente estaban en prosa. Véase este fragmento de la Primera Crónica General (p. 310 de la edición de Menéndez Pidal, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1906): "Maldita sea la sanna / del traydor Julian, ca mucho fue persegurada; / maldita sea la su yra, ca mucho fue dura et mala, / ca sandio fue él con su rania... / matador de su sennor, enemigo de su ~~unay~~ casa.... / ~~unay~~ amargo es el su nombre en la boca de quil nombra; / duelo et pesar faze la su remembrance"

Y sin embargo, el original es la prosa latina de D. Rodrigo, el arzobispo toledano, en su De rebus Hispaniae (libro III, cap. XX): "Maledictus furor impius Iuliani quia pertinax, et indignatio quia dura, vesanus furia... homicida in dominum, ~~versatorem in imperatorem~~ hostis in domesticos... memoria eius in omni ore amarescet..."

(7) Lieder des Juan Rodriguez del Padron, publicados por Mr. Hugo A. Rennert, profesor de la Universidad de Pensilvania, según el manuscrito del Museo Británico, en el ~~sein~~ ^{Halle,} Zeitschrift für romanische Philologie, año 1893.- El romance citado, sin embargo, no es probable que sea original del poeta gallego, sino que meramente haya sido copiado junto con poesías suyas.

(8) La cuestión del origen de los romances, - y, ~~just~~ por lo tanto, de su métrica, - vuelve a estar sobre el tapete. Lang, en sus Notas sobre el Cid, niega el abolengo épico que se les atribuye ~~según~~ desde

Milá, y que aun había sido ~~propuesta~~ ^{propuesta} antes por Damas Hinard. M. Raymond Foulché-Delbosc, mucho menos ~~extremado~~ ^{extremado} categórico, lo ponía en duda poco antes en su Essai sur les origines du romancero. La tesis de Milá y de D. Marcelino Menéndez y Pelayo (Antología de poetas líricos castellanos: v., en particular, vol. XI, páginas 82 a 127) la sostiene hoy Menéndez Pidal: además de las obras suyas arriba indicadas, consúltense L'épopée castillana à travers la littérature espagnole (traducción francesa de Henri Morinéo, París, 1910); El romancero español (Nueva York, publicaciones de la Sociedad Hispánica, 1910), y sus recientes estudios Poesía popular y romancero (R F E, años 1914, 1915, 1916: ~~véase~~ ^{en} sobre todo, los artículos del tercer año, las págs. 239 y siguientes). Menéndez Pidal concede ahora, especialmente en el discurso sobre La Crónica General (págs. 42 a 45), la probabilidad de que existieran desde el siglo XIII narraciones poéticas breves parecidas a los romances.

V., por último el artículo ya citado de Pio Rajna; el interesantísimo de Mr. S. Griswold ~~Moore~~ ^{Morley}, profesor de la Universidad de California, Are the Spanish romances written in quatrains? (Romanic Review, 1916), que apoya a Menéndez Pidal y prueba que los romances se escribieron en series indefinidas, como laissez o tirades, y no en cuartetos, hasta muy entrado el siglo XVI.

(9) Cito la segunda estrofa de la Vida de Santo Domingo de Silos según la edición ^{crítica de} ~~de~~ Mr. John D. Fitz-Gerald, profesor de la Universidad de Illinois (París, 1904: para las emiendas y los versos imperfectos, v. las páginas XXXI a XXXIX). Sólo de esta obra y del Sacrificio de la misa (cf. edición ^{crítica} de D. Antonio G. Solalinde, Madrid, 1913) ~~subsisten~~ ^{subsisten} los manuscritos: los de las demás obras auténticas de Berceo se perdieron.

(10) Para la cuaderna vía en conjunto y para Berceo, v. los trabajos de carácter general, ya mencionados, de Hansen, ~~y~~ ^{así} como sus Metrische Studien zu Alfonso und Berceo (1903); el libro de Fitz-Gerald,

relativo al Santo Domingo, Versification of the Cuaderna Via (Nueva York, publicaciones de la Universidad de Columbia, 1905); el de D. Rufino Lanchetas, Gramática y vocabulario ... ~~Wörterbuch~~ de Berceo (Madrid, 1900; págs. 1023 a 1042: sus ideas sobre los orígenes del alejandrino son discutibles); y Menéndez y Pelayo, Antología de poetas líricos castellanos (vol. II, págs. XXXI a XXXVIII, y vol. IV, págs. XXXVI y XXXVII).

(11) Mr. ~~Jeremi~~ D. M. ~~Max~~ Ford, profesor de la Universidad de Harvard, en sus Old Spanish Readings (Boston, 1906; nueva edición, 1911), reimprime el Misterio y la Disputa y da indicaciones sobre su métrica (igual cosa hace respecto del Cid, de Berceo, del Fernán González, de Hita, y de la Banza de la muerte). Agréguese las Notes on the Versification of El Misterio de los Reyes Magos, de Aurelio M. Espinosa (Romanic Review, 1915).

(12) No hay estudio definitivo sobre la métrica del Alexandre, pero pueden consultarse ^{las indicaciones} ~~Wörterbuch~~ de M. Alfred Morel-Fatio (en Romania, París, año 1875: págs. 53 a 57)

y las de Lang en sus Notas sobre el Cid (año 1914: págs. 24 y 25).

(13) V. la edición crítica del Poema de ~~de~~ Fernán González hecha por Mr. Charles Carroll Marden, ~~profesor de la Universidad de Johns Hopkins~~ profesor de la Universidad de Princeton y antes de la de Johns Hopkins (Baltimore, ~~1904~~ publicaciones de la Universidad de Johns Hopkins, 1904: consúltense las págs. 1-iiii) y el estudio de Hansen, El metro del Poema de Fernán González (1904).

(14) V. los pasajes en verso extractados de la traducción mixta por D. Antonio Paz y Melia y publicados en la Revue Hispanique, 1899, y el estudio de Solalinde, Las versiones españolas del Roman de Troie (R F E, año 1916: cf. pág. 155).

(15) Sobre la métrica de Juan Ruiz, en su conjunto, el libro de ^{D.} Julio Puyol y Alonso, El Arcipreste de Hita (Madrid, 1906; capítulos VIII y IX) tiene valor meramente enumerativo y descriptivo.

CXCVII; vol. XIII, págs. 199 a 211); ^{los trabajos de} todos los trabajos generales de Hanssen, y los intitulados Notas a la versificación de Juan Manuel (1901), Sobre las coplas 1656-1661 del Arcimreste de Hita (1900); adviértase que la numeración de las coplas es allí la de Janer en la antigua Biblioteca de Autores Españoles, vol. 57: las que Hanssen analiza llevan los números 1684 a 1689 en las ediciones de Ducamin, Cejador y Reyes), y El arte mayor de Juan de Mena (1906); ^{allí indica que las licencias deben provenir del canto} El trabajo de John Schmitt Sul verso de arte mayor (Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Roma, 1905) propone hipótesis sobre cuestiones de origen; yerra a veces en el análisis de los hemistiquios acentuados en la 4.^a sílaba.

(17) V. los versos de ~~Sancho~~ Sánchez de Jahen en el Cancionero de Baena (núm.^s 123, 125 y 127).

(18) Coples 171 y ~~125~~ 185 del Laberinto de Fortuna, de Juan de Nena.

(19) Invocación del Marqués en la Comedieta de Ponza.

(20) M. Menéndez y Pelayo, Antología, vol. II, página XXIX: contiene una ^{inexactitud,} ~~figura versuística~~ la de que el Misterio ofrece versos de diez y seis sílabas. - Aurelio M. Espinosa, trabajo mencionado antes, muy útil, aunque una que otra vez su modo de medir pareceo discutible: véase, sin embargo, su artículo posterior Synalepha in Old Spanish Poetry (Romanic Review, 1917).

(21) V. las notas de Menéndez Pidal a Elena y María y a Roncesvalles. Hanssen, en la Miscelánea y en el trabajo sobre Mana, trata de reconstruir, sobre moldes silábicos, la cántica de Berceo.

(22) Sobre la cataloxia, y sobre la ley de Mussafia, se hablará
Sobre los metros del Libro de buen amor, y los de
en el capítulo siguiente. -/ ~~Antología, v. M. Menéndez y Pelayo, Antología,~~
~~vol. III, págs. C y CXVI; Puyol, El Arcipreste de Hita; Haasssen, Notas a la~~
~~versificación de Juan Manuel (1901) y Los metros de los cantares de Juan~~
~~Ruiz (1902).~~ Debe advertirse que el/~~manuscrito~~ no empleó el endecasílabo
~~simple~~ puro, sino como combinación de versos menores, según lo prueba la
rima; y probablemente lo más exacto es alterar ~~hexámetros~~ (como lo hace
Haasssen) la escritura de sus conocidos versos

M. Milá y Fontanels, Vida y
Obras del Infante... (Obras,
1849 y 1851).

cantar de tus loores;
non me partir
de te servir,
mejor de las mejores.

Creo, como Hanssen, que los versos de Don Juan Manuel ~~son~~ aspiran a ser isosilábicos; no que sean amétricos, como quiere Baist (Grundriss, II, 11, p. 390).

Cf.
(23) M. Menéndez y Pelayo, Antología, vol. III, p. XLIII.

(24) Hay unas cuantas irregularidades en los octosílabos del Cancionero de Lope de Stúñiga (edición de Madrid, 1872: v. Págs. 144 a 150, 180, 186, 190, 203).

Cf.
(25) M. Menéndez y Pelayo, Antología, vol. III, p. CXXIV.

(26) V. los artículos de Hanssen sobre ~~San Juan~~ el Arcipreste.

(27) Juan Alfonso de Baena ("Muy alto rey digno..." y "Muy alto benigno..."); Alfonso Álvarez de Villasendino ("Vysso-enamorado"... y "Señor Juan Ffurtado..."); Frey Diego de Valencia ("Todos tus donseles..."); Garcí Ferrándes de Jerena ~~ix~~ ("Convenne vivir..." y "Virgen, flor d'espina..."); Juan de Mena ("Desque vos miré..."); Álvaro Ruiz de Toro ("Señor, el estornino... : poesía cuyo metro fluctúa).

(28) Cf. M. Menéndez y Pelayo, Antología, vol. III, p. CXXVII;
Hanssen, estudios sobre Juan Ruiz.

(29) Jorge Manrique, coplas del Cestillo d'amor.

NOTAS AL CAPITULO II.

- (1) V. Morley, Are the Spanish romances written in quatrains?
 - (2) Mme. Vasconcellos, Cancionero de Ajuda, vol. II (pp. 73, 822, 873, 929).
 - (3) V. Stengel, Romanische Verslehre, caps. XIII a XV.
 - (4) En su prólogo, el Arcipreste dice que quiere dar "lección y muestra de metrificar y ~~xxx~~ rimar y trobar".
 - (5) V. Milá, Trovadores, pp. 532, 533.
 - (6) Cancioneiro da Vaticana, edición de Theophilo Braga, Lisboa, ~~1887~~ 1878; Cancioneiro Colocci-Brancuti, edición de Enrico Molteni, Halle, 1880; Cancioneiro da Ajuda, edición crítica de Mme. Vasconcellos, Halle, 1904; Cantigas de Santa Maria, del Rey Alfonso el Sabio, edición del Marqués de Valmar, Madrid, 1889. Estos cuatro libros resumen la antigua poesía galaico-portuguesa. Del primero ha extraído Lang el Liederbuch des Königs Denis von Portugal, Halle, 1894.
 - (7) Lang ha formado otra colección de poesía gallega, perteneciente al segundo período: Cancioneiro gallego-castelhano, Nueva York, 1902.
 - (8) Milá, Obras completas, vol. III (Resenya...) y vol. II, Trovadores.
 - (9) Cancionero de Resende, 1516. Dos ediciones modernas: Stuttgart, 1846-1852, y Nueva York, 1904.
 - (10) Geschichte der portugiesischen Litteratur, de Braga y Mme. Vasconcellos, en el Grundriss de Gröber; Menéndez y Pelayo, Antología, vol. III, pp. v a lli.
- Sobre la versificación: Mme. Vasconcellos, Cancioneiro da Ajuda, vol. II; Lang, Cancionero del Rey Don ~~Alonso~~ Dionís; Mussafia, Sull'antica metrica portoghese, en los Sitzungsberichte ... der Kaiserliche Akademie der Wissenschaften, Viena, 1896; Hansen, trabajos citados antes. - Ya son antiguos los de Wolf, Diez y Milá, pero deben consultarse siempre.
- (11) Sigo la clasificación de Lang, Dionís, pp. CIX a CXX.
 - (12) Versos de esta medida se hallan entre los castellanos que dejó Judá Levi. V. Menéndez y Pelayo, Crítica literaria, vol. II.

- (13) Stengel, Romanische Verslehre, #14.
- (14) Mme. Vasconcellos, Ajuda, vol. II, p. 93.
- (15) Milá, Obras completas, vol. V, Poesía popular gallega y Del decasílabo y endecasílabo anapésticos.
- (16) Cancionero popular gallego, de Pérez Ballesteros, prólogo de Braga. Madrid, 1885. Págs. 136 a 141, y antes XIII a XXXIII.
- (17) Sobre el descort, C. Appel, Vom Descort, en el Zeitschrift f.rom. Phil., 1888; Lang, The Descort, en los Beitrage zur rom. Phil., 1899.
- (18) Mme. Vasconcellos, Ajuda, II, 924-27. Lang, Dionís, P.CXXXVIII ss. Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France, p. 324 nota, 415, 424.
- (19) V. en el Cancionero de Baena los encabezados de gran número de poesías y el contenido de no pocas de Villasandino y otros poetas (núms. 90, 96, 106, 124, 139, 190, 209, etc.). Cf. Alfonso Reyes, La guerra literaria, en Cuba Contemporánea, 1917, y Lang, Notas sobre el Cid, 1914, pp. 315 a 320.
- (20) Menéndez y Pelayo, Antología, vol. XIII, p. 210.
- (21) Id., id., p. 211. Algo inexacto.
- (22) Id. id. id. p. 200: error.
- (23) v. mi estudio el verso endecasílabo, en Horas de estudio.
- (24) Mme. Vasconcellos, Ajuda, reconstruye el cantar (vol. II, p. 929)
- (25) Milá, Del decasílabo.
- (26) Menéndez y Pel., Antología, X, 9-18, 79-83.
- (27) Lang, Cabcioneiro gallego-castelhamo, núm/ 70.
- (28) Lang, id., p. 223.
- (29) Gallardo, Ensayo de una biblioteca, IV, 926.
- (30) Rengifo define la ensalada en su Arte poética, 1592. La primera se halla en el Cancionero musical, núm. 438.
- (31) Hanssen, La seguidilla.
- (32) Cancionero que perteneció a Harberay des Essarts. V. Gallardo, Ensayo, I, 451-567.
- (33) Menéndez Pelayo, prólogo a Obras de Lope de Vega, vol. XI.
- (34) Cf. Cancionero musical, núm. 158
- (35) Sbarbi, Refranero general español, 10 vols., Madrid, 1874-78.

Notas al Cap. III.

(1) Hanssen, La seguidilla, cita el testimonio de Mateo Alemán en el Guzmán de Alfarache, primera parte, libro III, cap. VII.

(2) V. la descripción de estos libros de música en el Ensayo de Gallardo. Hay ^{nuevas} ediciones del Cancionero de Upsala por Rafael Mitjana Opsala, 1909, y del Cortesano de Luis Milán, Madrid, 1872.

(3) He hecho extractos de varias colecciones existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid. Son materiales de los siglos XVI y XVII.

(4) Autos sacramentales, vol. 58 de la Biblioteca Rivadeneyra; Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI, de M. Leo Rouanet, Barcelona y Madrid, 1901; Teatro español del siglo XVI, edición de Urban Cronan, Madrid, 1913.

(5) Sobre Salinas, v. índice del Cancionero musical de los siglos XV y XVI.

(6) He hecho extractos de los manuscritos musicales de la Biblioteca Nacional de Madrid. El Boletín de la Real Academia publica el Cancionero del siglo XVII, recogido por Sablonara.

(7) Inician esta serie el Cancionero de Constantina, antes de 1511, y el General de Castillo, Valencia, 1511. Hacia 1550 comienzan los romances. Interesa el General, primera parte 1600, segunda, 1605.

(8) V. también num 53 del Upsala.

(9) V. Gallardo, Ensayo, III, 764, 880, y Cancionero musical, num. 442.

(10) Cancionero de Montesino, Bibl. Rivadeneyra, vol. 35; Gallardo, Ensayo, III, 871, 881.

(11) Gallardo, Ensayo, III, 878.

(12) Braga, Historia da literatura portuguesa, vol. VIII.-Mme. Vasconcellos, Ajuda, II, índice.- Menéndez y Pelayo, Antología, VII, cap. III

(13) Braga, prólogo al Cancionero popular de Pérez Ballesteros.

(14) Cancionero musical, núm. 227

- (15) Cancionero musical, nums. 58 y 59.
- (16) Luis Milán, Cortesano, jornada IV.
- (17) V. cap. II, párrafo sobre el Villancico de Santillana.
- (18) El metro de seguidilla o el de minheira se insinúan a veces.
- (19) Otra forma: Saudade minha...
- (20) Poesías de Sa de Miranda, edición de Mme. Vasconcellos, Halle, 1885.
- (21) V. Cancionero musical, núms. 420, 421, y Gallardo, Ensayo, IV, 1413, 1415, 1417.
- (22) Recuérdese Montesino: "Todos vienen de la cena"
- (23) Bibl. Rivadeneyra, vo. 32, p. 90.
- (24) Id. id., vol. 32, p. 129.- Gallardo, Ensayo, II, p. 288.
- (25) Cancionero de Horozco, Madrid, 1874.
- (26) Cf. Clara Leclerc Nicolay, The life and works of Cristobal de Castillejo, Filadelfia, 1910.
- (27) Cancionero de Najera, 1554, reproducido por Morel-Fatio en L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle, Heilbronn, 1878.
- (28) Cancionero de Horozco.
- (29) Tragedia Policiara, en los Orígenes de la novela, Nueva Biblioteca de Autores Españoles.
- (30) Cancionero musical, num. 236, también trae la canción.
- (31) V. Cervantes, El viejo celoso; Calderón, La niña de Gómez Arias.
- (32) Alcázar, Obras, Madrid, 1908.
- (33) Braga, prólogo al Cancionero popular de Pérez Ballesteros.
- (34) Salazar: por la letra S, en Gallardo, Ensayo.
- (35) Camoens: Obras, vol. IV, Lisboa, 1863.
- (36) Cf. Juan Vázquez, por la V, en Gallardo, Ensayo.
- (37) Cf. el capítulo anterior, -sobre la seguidilla en el siglo XV.
- (38) Lope de Rueda, Obras, Madrid, 1908.

- (39) Cancionero musical, num. 510.
 (40) Recopilación / ^{on metro} de Diego Sánchez de Badajoz, 1552; reimp. Madrid 1882-86.
- (41) Teatro español del siglo XVI, de Cronan.
- (42) V. el auto El peregrino de Valdivielso (vol. 58 de Rivadeneira)
- (43) Colección de Rouanet.
- (44) Bibl. Rivadeneira, vol. 58, pp. 78, 87, 88.- Timoneda, Obras completas, Valencia, 1911.
- (45) Publicada por Miss Bourland en Modern Philology 1904.
- (46) Bibl. Rivadeneira, vol. 43, pp. 98-99.- Mlrd, Del decasílabo...
- (47) Lope, auto La maya.
- (48) Cf. Gil Vicente, párrafo de este mismo capítulo.
- (49) Bibl. Rivadeneira, vol. 43, p. 2.
- (50) Don Quijote: V/ nota en la edición de Cortejón.
- (51) V. Rodríguez Marín, La copla; Hanssen, La seguidilla.
- (52) Correas, Arte grande..., reimp. Madrid, 1903
- (53) Versos anapésticos.
- (54) Edición de la Biblioteca Clásica, Teatro de Cervantes.
- (55) Lope también cita esta canción.
- (56) Impresos también en el Teatro de Cervantes, v. supra.
- (57) Sobre la canción de los Ojos morenos, se hablará en la segunda parte de este capítulo.
- (58) Cf. Cancionero de Upsala.
- (59) Rivadeneira (Bibl.) vol. 35, v. Zafra (índice).
- Gallardo, Ensayo, IV, 1093.

Cap. IV

Notas.

Pág. 1 - V. el Romancero general, en la Biblioteca Rivadeneyra; la Revue Hispanique, 1901, para las Seguidillas de Foulché, y 1914, para las poesías de Guzmán e Higueros.

Pag. 2 - V. Hanssen, La seguidilla.

Pag. 3 - V. el prólogo de Cotarelo a los Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles.

P. 4- Sobre el baile, y sobre Esquivel Navarro, v. Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas ~~xxx~~ estéticas en España.

P. 8 - Cotarelo, prólogo a Entremeses.

P. 12 - V. Las comedias de los autores citados en la Bibl. Rivadeneyra. En todas se señalan los cantares en letra cursiva.

P. 13. Para Ledesma y demás poetas religiosos, v. el tomo 35 de la Bibl. Rivadeneyra.- También Gallardo, Ensayo, según los nombres.

P. 16. Para Villamediana, v. Gallardo, letra V.

Cap. V.

Notas.

P. 1.- Las seguidillas de Valladares figuran en el Refranero de Gbarbi.

P. 2.- V. las obras de estos dramaturgos en la Biblioteca Rivadeneyra. Las de Ramón de la Cruz: v. bibliografía de Fitzmaurice-Kelly en su Literatura española.

P. 3.- Sobre los villancicos, v. la nota del cap. 3.

Sobre los de Sor Juana Inés de la Cruz, en México, v. mi estudio, Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz, en la Revue Hispanique, 1917.

P. 4. A las colecciones citadas en el texto, se pueden agregar los Cantares populares de Ramón Caballero (Biblioteca Universal) y otras menos importantes.- V. además H. Schuchardt, Die Cantes Flamencos, en el Zeitschrift f. rom. Phil., 1881.

P. 5. Los cantares citados como vulgares en Madrid los oí cantar yo mismo, en los teatros y en las calles. Igual sucede con el de "Dícen que está llorando..."

P. 6. Los cantares asturianos los recogí de una colección musical impresa, Alma asturiana. - Los de Salamanca, del Cancionero Salmantino de D. Dámaso Dádesma, Madrid, 1907.- Para Castilla, v. también: Cancionero popular de Burgos, de D. Federico Olmeda, Sevilla, 1903.

P. 6. Contribuciones de Aurelio M. Espinosa al American Journal of Folk Lore y a la Revue Hispanique.- Ciro Bayo, Revue Hispanique.- Otros datos son recogidos por mí sobre el terreno.

P. 8. Darío explicó sus teorías en los artículos intitulados Dilucidaciones, que se han reproducido en muchas revistas hispano-americanas.

P. 9. La bibliografía de los poetas modernos es bien conocida, y creo innecesario darla en detalle por ahora.