

Entre el romance y la letrilla

Margit Frenk

Una de las cosas sorprendentes en el Romancero nuevo es, desde sus inicios, la experimentación con las formas tradicionales. En el periodo inmediatamente anterior la poesía cantada se dividía en dos tipos distintos y separados: por un lado, los villancicos canónicos, con su estribillo y sus estrofas compuestas de una redondilla y una vuelta y que terminaban con la repetición parcial del estribillo; por otro, los romances a la manera antigua. Son éstas las dos especies poéticas que todavía dominan en la *Flor* publicada en Zaragoza en 1578, o sea, en vísperas del gran cambio.

A partir de 1580 encontramos a Góngora y otros poetas jugando con nuevas posibilidades formales. Hay que ver lo que significan, como creación gozosamente innovadora, la consagración de la asonancia, la división del sentido en cuartetos, el uso alternativo del hexasílabo y el del estribillo, en sus muchas modalidades. Los romances de Góngora que el manuscrito Chacón fecha en 1580-1582 o los textos anónimos del *Cancionero de Pedro de Rojas*, manuscrito de 1582, ya nos están mostrando en toda su amplitud ese juego creativo, que, entre otras cosas, experimenta con diversas combinaciones de los dos géneros cantables. Veamos por lo pronto los romances con estribillo.

Entre 1580 y 1582 nos topamos con estribillos de varios tipos, situados en lugares distintos del romance. Puede repetirse, por ejemplo, el último verso de cada cuarteta¹, como si se tratara de la glosa de un mote. O puede intercalarse tras cada cuarteta un verso corto², frecuentemente exclamativo, como ocurría en ciertas versiones del romance viejo «Paseábase el rey moro». O bien se intercalan en ese mismo sitio dos versos, cortos o largos, como lo hizo Góngora en «Los rayos le cuenta al sol»³, repitiendo tras cada cuatro

¹ El verso «que biue desesperado», en el romance «De la Alambra sale Muza», *Cancionero de Pedro de Rojas*, n. 9, o, n. 158, «El corazón, vida y alma», en el romance «De negro toda vestida». Este cancionero es el ms. 3924 de la B.N.M. Ver ahora la edición de JOSÉ J. LABRADOR HERRAIZ, RALPH A. DIFRANCO y MARÍA TERESA CACHO (Cleveland, 1988).

² *Ibid.*, n. 14, «¡Traidor tirano!», en el romance «Subida en una alta roca», o, en el n. 83, las palabras «para reír», en el romance «Si me salí una mañana».

³ LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, ed. ANTONIO CARREÑO (Madrid: Cátedra, 1982), n. 2. Remitiré también a las *Obras poéticas*, ed. FOULCHÉ-DELBOSC, ed. facs. (New York, 1970).

versos «en la verde orilla / del Guadalquivir», o el anónimo autor del romance sobre Leandro, «El sin ventura mancebo»⁴, que repite, tras cada cuarteta, «más penado y más perdido / y menos arrepentido».

Ya aparecen también entre 1580 y 1582 romances que tras cada seis versos, o sea, como final de dos cuartetas, repiten un pareado popularizante⁵, y, desde luego, asoma ya la modalidad que después, y hasta 1595, será con mucho la más frecuente: el estribillo de dos versos incorporado tras cada ocho; lo encontramos en dos romances tempranos de Góngora: «Ciego que apuntas y atinas» y «En el caudaloso río» (Carreño n. 1 y 5). A todo ello hay que sumar la invención netamente gongorina de romancillos hexasílabos, sin estribillo, —«Hermana Marica», «Érase una vieja» (Carreño, 4 y 7)—, o con él —«La más bella niña»—, caso sobre el cual tenemos que volver.

Si el primer Góngora sólo parece haber compuesto dos romances sin estribillo, en el *Cancionero de Pedro de Rojas* los hay en abundancia. Este cancionero ya ofrece, esencialmente, el panorama que luego vemos en la *Flor* que Moncayo publicó en Huesca o en el *Cancionero classence*, ambos de 1589, y, poco después, en las *Flores* y los *Ramalletes* que se suceden desde 1591 y que van a nutrir el *Romancero general*⁶.

Escribió José Montesinos que

aunque los romances simples superabunden, [...] lo que es cifra y exponente del espíritu de la nueva poesía es *lo otro*, el romance que cada vez acentúa más su carácter lírico, que pone todo su énfasis en unos estribillos más o menos complejos⁷.

Montesinos insistió en la gran importancia de la música y la documentó con dos pasajes reveladores, del *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso Carvallo (1602):

Porque la principal gracia del romance está en la tonada [...] Otros romances tienen por el medio ciertas fugas o exclamaciones (estribillos) de uno o dos o de tres en tres quartillas (o sea, tras 4, 8 o 12 versos), sin que [...] aya limitación ni regla, porque es subordinado a la música, y assí como mejor en ella cayere se deve hazer⁸.

Cita Carvallo un ejemplo donde el estribillo se repite indistintamente cada dos o cada cuatro cuartetas.

El papel fundamental que en la letra y la música de los romances nuevos tienen los estribillos, antes patrimonio de los villancicos, no es sino uno de los varios aspectos el

⁴ *Cancionero de Pedro de rojas*, n. 77.

⁵ *Ibid.*, n. 10 y 11, dos romances sobre Venus y Cupido, que comienzan, respectivamente, «Ya que en faldas de la aurora» y «Ya que entre Cupido y Venus».

⁶ Resumen ese panorama. No prosperó después de 1589 el estribillo usado como último verso de cada cuarteta o como último(s) de cada dos cuartetas, y sí, pero poco, el repetido después de cada cuatro versos. Todo el tiempo se usó, en cambio, el estribillo tras cada ocho versos, aunque su auge se sitúa entre los años de 1592 y 1595. Después, y hasta 1605 por lo menos, se prefiere la repetición cada tres cuartetas. Muy de vez en cuando los estribillos se escriben después de cuatro, cinco o incluso seis cuartetas, y no faltan en el *Romancero general* los romances cuyo estribillo aparece insertado irregularmente, cosa que correspondía a una práctica del canto, según veremos.

⁷ Introducción a su admirable edición de la *Primavera y flor de los mejores romances*, por P. ARIAS PÉREZ (Madrid, 1621) (Valencia: Castalia, 1954), LXVI.

⁸ Ed. A. PORQUERAS MAYO (Madrid: 1958), t. 1, 213-216.

acercamiento que se va produciendo entre ambos géneros. Veamos, por ejemplo, el caso de ciertos romances amorosos. Se recordará que suelen contener una cita poética, dicha o cantada por el o la protagonista, y que esa cita puede abarcar casi todo el texto, dejando un espacio mínimo a la narración. Así ocurre en el famoso romance de Lope «Sentada en la seca yerba» (*Flor* 1589, fs. 125v-125v; *Flor* primera parte, fs. 42v-43v; *Romancero general*, n. 32): la narración, si así puede llamarse, se limita a los primeros versos, donde oímos que:

quexándose de su Filis,
Belardo estaua diziendo:
Filis me ha muerto,
que fue muy blanda en el primer concierto.

Este estribillo es el comienzo de la larga confesión de Belardo, que abarca toda composición, salvo sus últimos versos.

Otro conocido romance lopesco, «Olvidada del suceso/ del engañado Narciso...» (*Flor* Primera parte, f. 59rv; RG 50) cuenta en 24 versos las desdichas de Filis y termina con una canción de 21 versos —«Turbias van las aguas, madre...»— que ella, sollozando, les dice a las aguas. Estas dos modalidades del lirismo —la cita como parte del romance o como letrilla-villancico al final de él— presidirán, con muchas variaciones, una importante sección del nuevo *Romancero*.

En un romance de Liñan, «Pedaços de yelo y nieve», publicado en la Cuarta parte de la *Flor* (f. 68rv. RG265), tras 20 versos narrativo —descriptivos en a-a, «assi se quexa» el pastorcillo en otros 22 versos: «¡Hay de mis cabras, / hay de la perdición de mi esperanza!»; siguen las quejas, en cuatro cuartetos de romance, con la misma asonancia en a-a, rematadas cada una por el estribillo («Ay de mis cabras...!»), y ahí termina la composición. Las quejas de Riselo son como las de Filis, con la única diferencia de que no tienen la forma clásica del villancico, sino que, continuando la rima del romance, adoptan también su forma. Podríamos decir que este romance termina, igual que el otro, en una letrilla, pero de estrofas romanceadas.

El romance de Liñan se sitúa en cierto modo entre los dos de Lope. También en el primero que citamos, «Sentado en la seca yerba», la confesión lírica adopta la forma de cuartetos romanceados precedidos y rematados por un estribillo («Filis me ha muerto...») que lleva la misma rima del romance. Es como si de los 42 versos de esta composición sobre Belardo y Filis 26 constituyeran una letrilla romanceada, a la manera de la de Liñan. No pretendo afirmar que en estos casos se trata, en efecto, de una letrilla; sólo me importa mostrar hasta qué punto se han acercado en ciertos momentos los romances y las letrillas. Es una cercanía que explica las no raras confusiones terminológicas y gráficas que incurrirían los recopiladores e impresores de la época.

Un ejemplo muy claro de este último fenómeno es el del famosísimo «La más bella nina» gongorino, fechado por el manuscrito Chacón en 1580 (ed. Foulché-Delbosc, n. 4; Carreño, 3). Evidentemente, la forma misma del romancillo, su estribillo y su estilo todo provocaron un desconcierto respecto del género al cual pertenecía. La primera vez que se imprime es en la *Flor* de Huesca, 1589. Ahí se llama *canción*, comienza con el estribillo, «Dexame llorar, / orillas de la mar», y se divide en tres «estrofas» de ocho versos, separadas por un blanco; aunque no se repite el estribillo, parece presuponersele tras cada es-

trofa. En la Segunda parte de la *Flor*, f. 104v, sigue llamándose *canción*; el estribillo no aparece al comienzo, sino tras los primeros ocho versos y luego al final del texto. Entre los manuscritos contemporáneos, el 3168 de la B.N.M.⁹ lo sitúa después de una «letra» y lo llama *Otra*; escribe el estribillo, no al principio, pero sí tras cada ocho versos. Lo mismo hace el *Cancionero musical* de Módena, que también lo llama canción, el *Romancero de la Biblioteca Brancacciana*, donde el curioso título reza *romance contrahecho*¹⁰, y el manuscrito de Chacón, que carece de títulos.

Los estudiosos de hoy consideran este hermosísimo poema como un romance con estribillo; generalmente, no mencionan siquiera el título de «canción», desechándolo, supongo, como un simple error de copistas y cajistas. Es verdad que la terminología de la época suele ser caótica y que a veces se llama *letra* a un romance, unas décimas, unas estancias incluso. Sin embargo, algo estaban diciendo los contemporáneos de Góngora al presentar, reiteradamente, su poema como una letrilla, y eso, a pesar de la extrañeza que debía causarles una «glosa» consistente en un solo romancillo dividido en estrofas.

Nuevamente, no se trata aquí de decir a cuál de los dos géneros pertenecía, sino de mostrar que, desde el principio de la nueva poesía, sus dos grandes ramas se aproximaron tanto, que, comprensiblemente, solían cruzarse y confundirse en la conciencia de muchos contemporáneos. Otro ejemplo parecido, también de Góngora, aunque de 1582 y en octosílabos, es «Que se nos va la Pascua, mozas» (ed. Foulché-Delbosc, n. 29; Carreño, 10). Adolfo de Castro llamó al poema «mezcla de romance y letrilla», pero hoy también es incluido siempre entre los romances, jamás entre las letrillas. Sin embargo, la segunda *Flor* (f. 112v) y el *Romancero general* (n. 90) lo intitularon canción y pusieron el estribillo al comienzo, repitiéndolo luego tras cada ocho versos; y así, exactamente, lo escribió Chacón por el año de 1628, como si él o Góngora, o ambos, hubieran optado en ese momento por la alternativa «no romance, sino letrilla con glosa romanceada».

Las formas híbridas —que eso podríamos decir que son, por lo menos, los poemas de Góngora recién citados— siguen apareciendo durante las dos últimas décadas del siglo XVI, y un poco más allá, con los consiguientes desconciertos en la manera de llamar y de escribir las composiciones¹¹. En la sexta *Flor* (f. 29v-30r; RG 371), por ejemplo, hay una *letra* que constituye un romancillo dividido en nueve estrofas de ocho versos (o de diez y doce), terminadas en «Rabía le dé, madre, / rabía que le mate», estribillo que no consta al principio. Sí aparece escrito el estrillo, en cambio, al principio de dos composiciones de la novena parte del *Romancero general*, divididas respectivamente, en cinco y tres estrofas romanceadas de ocho octosílabos; una —«Yo soy Duero, / que todas las aguas beuo» (RG 762)— se llama *letrilla* y la otra, más breve —«Vete, amor, y vete» (801)—, *romance*. De tres estrofas octosílabas, en 1597, la *letra* que comienza «Quien tiene el tejado de vi-

⁹ Cf. *Cancionero del bachiller Jhoan Lopez*, ed. ROSALIND J. GABIN (Madrid: 1980), n. 173.

¹⁰ Cf., respectivamente, BHi, 52 (1950), 357, y RHi, 65 (1925), 363.

¹¹ La música debe de haber contribuido no poco a tal entremezclamiento genérico. Es posible —pero todo esto está por estudiar— que muchas composiciones constaran de dos partes musicales independientes, una para el estribillo, otra para las cuartetitas del romance o romancillo, sin importar si se trataba de un romance o de una letrilla. Por cierto que varios cancioneros musicales del siglo XVII copian la música del estribillo a continuación de la música para la primera cuartetita, con sus respectivas letras, lo cual suele confundir a los editores, llevándolos a pensar que el estribillo se repetía cada cuatro versos.

drio...» en un cuadernillo valenciano conservado en Munich¹², etc. En todos estos poemas la rima es la misma en el estribillo y el romance.

A partir de 1595 las «estrofas» serán más bien de doce versos en las «letras», «letrillas» o «canciones» que comienzan con estribillo. Llama la atención la tenacidad con que las *Flores* y luego el *Romancero* llaman «letrillas» a estas composiciones y las escriben como tales, cuando por esos años hay bastantes composiciones con estribillo cada versos intitulados «romances» y que comienzan como romances (cf. nota 6). Evidentemente se sentía una diferencia, que tendría que ver con el contenido y el tono de las composiciones —aspecto que aquí no toco— y quizá con la música¹³.

Sea como fuere, muy a finales del siglo XVI y primeros años del XVII va cuajando un nuevo tipo de letrilla o letra, cuya forma más frecuentemente es como sigue: comienza con una seguidilla, la cual se desarrolla en un romancillo con la misma asonancia, dividido en tres estrofas de seis versos que rematan, cada una, con los versos 3-4 de la seguidilla inicial. Una de las más divulgadas era

Galeritas de España,
parad los remos,
para que descanse
mi amado preso.

Galeritas nuevas,
que en el mar soberuio
leuantáys las olas
de mis pensamientos,
pues el viento os sopla,
nauegad sin remos,
para que descanse
mi amado preso, etc.¹⁴

En *La Dorotea* (III, 4) leemos: «...qué espectáculo, qué música, qué vino como ella misma, para que descanse mi amado preso, como dize la letrilla que agora cantan». Nadie dudaba, ni duda hoy, que se trataba, en efecto, de letrillas, pese a que su «glosa» era un romancillo. Con idénticas características, estas nuevas letrillas proliferaron, más o menos, entre los años 1605 y 1620, ya solas, ya incorporadas a romances; aparecen en comedias que Lope compuso en ese periodo, en *Los Pastores de Belén*, de 1612¹⁵, en el *Cancionero musical de Sablonara*, que debe de ser de por esos años.

¹² ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑO, *Las series valencianas del Romancero nuevo y los cancionerillos de Munich* (1589-1602) (Madrid, 1963), n. 78.

¹³ Doy el n.º del RG: «Madrugasteis, vecina mía» (613), «Lo que me quise, me quise, me tengo» (729); (921). Además «Una niña hermosa» (536), cuyo estribillo, «La niña se duerme», no está al comienzo, y «Rogáselo, madre» (607), llamado *romance*.

¹⁴ *Cancionerillos de Munich*, op. cit., n. 59 (de 1601). Para otras fuentes, cf. mi *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (Madrid, 1987), n. 2294.

¹⁵ Por ejemplo, de las *Poesías líricas* publicadas por JOSÉ MONTESINOS en 1925, «Cuando ríen las fuentes», t. 1, 152-153; «Hoy al hielo nace» y «Pues andáis en las palmas», t. 2, 172-173, 176-177.

El esquema fue variando. Para el estribillo se usaron otras formas y para las estrofas, versos heptasílabos y octosílabos; se aumentó el n. de versos a ocho, e incluso a doce y a catorce y dieciséis¹⁶. En 1608, según el manuscrito Chacón, escribió Góngora «Las flores del romero, / niña Isabel...» (ed. Foulché-Delbosc, n. 193; Carreño, n. 58), con sus dos estrofas heptasílabas de doce versos, seguidas por el final del estribillo. Desde Vicuña en adelante, este poema se ha venido considerando como un romance; pienso que, dada su fecha, podemos llamarlo *letrilla*, con toda tranquilidad de conciencia¹⁷.

Después de muchos años de experimentación, de mezclas y de titubeos, parece que se ha llegado a una definición: existen romances con estribillo y existen, por otra parte, letrillas romanceadas (y, claro, romances que incorporan letrillas romanceadas). Resumiendo, podría decirse que a partir de 1580 los entonces llamados *villancicos* relegaron a los romances su estribillo y propiciaron su forma estrófica, y que el nuevo Romancero correspondió al obsequio regalando a la nueva letrilla una glosa hecha a su imagen y semejanza: generosamente, los géneros han intercambiado sus propiedades.

En tiempos modernos no ha faltado quien, como Tomás Navarro, reconociera la existencia de lo que ahora he bautizado como *letrilla romanceada*¹⁸.

Pero todavía hay que otorgarle una acogida definitiva en el repertorio de las formas cantables del Siglo de Oro.

¹⁶ Por ejemplo, en el *Laberinto amoroso de Juan de Chen* (1618), «Como retumban las palas / de los remeros...», con estrofas de ocho versos; en la *Primavera y flor*, ed. cit., n. 70, letrilla incorporada a un romance, con estrofas de 10 y de 14 versos; n. 60, estrofas de doce versos; Juan Arniés, *Libro segundo de tonos y villancicos... con la zifra de la guitarra...* (Roma, 1624), n. 9, de 12; n. 11, de 16.

¹⁷ Hubo otras variaciones; por ejemplo, se usaba una rima para el estribillo y otra para la glosa, añadiéndoles a las estrofas una «vuelta», y/o la rima asonante iba cambiando de estrofa en estrofa... O sea, que la nueva letrilla se acercó a veces a la vieja que, por cierto, seguía bien viva.

¹⁸ *Métrica española*, Syracuse, 1956, 530. Define así la letrilla: «Composición octosílabo o hexasílabo [...] en forma de villancico o de romance con estribillo». Esta definición no ha convencido a Robert Jammes, quien en su admirable edición crítica de las *Letrillas* de Góngora (París, 1963), II, considera incluso «dangereux de confondre la letrilla e le romance à refrain». Ya me he permitido disentir de él en mi artículo intitulado «Los romances-villancico» (*De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez... Homenaje a Gustav Siebenmann* (Madrid, 1984), 141-156, donde, por cierto, pensaba yo en la existencia de unos «romances-letrilla», más o menos herederos de aquel otro género mixto, de origen medieval. Pienso ahora que la forma es nueva y que se trata, ante todo, de una letrilla.