

HOMENAJE A HANS FLASCHE

Festschrift zum 80. Geburtstag
am 25. November 1991

Herausgegeben von
Karl-Hermann Körner
und
Günther Zimmermann



Franz Steiner Verlag Stuttgart
1991

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme
Homenaje a Hans Flasche : Festschrift zum 80. Geburtstag am
25. November 1991 / hrsg. von Karl-Hermann Körner und
Günther Zimmermann. – Stuttgart : Steiner, 1991

ISBN 3-515-05732-3

NE: Körner, Karl-Hermann [Hrsg.]; Flasche, Hans: Festschrift

Jede Verwertung des Werkes außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung, Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare Verfahren sowie für die Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen. Gedruckt mit Unterstützung der Forschungsgemeinschaft aus Sondermitteln des Bundesministeriums für Forschung und Technologie. © 1991 by Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Sitz Stuttgart. Druck: Druckerei Peter Proff, Eurasburg.
Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

Tabula gratulatoria.....	9
Rafael LAPESA MELGAR: <i>Palabras introductorias al III Homenaje tributado a Hans Flasche</i>	11
Vorwort der Herausgeber.....	13
Schriftenverzeichnis Hans Flasche.....	14

I. CALDERONIANA

Ignacio ELIZALDE: <i>San Ignacio y otros santos jesuitas en Calderón de la Barca</i>	35
Angel M. GARCIA GOMEZ: <i>El águila: un símbolo polivalente en "La vida es sueño" de Calderón</i>	60
E. Michael GERLI: <i>Amor, honor e imprudencia: apuntes sobre la caracterización de "A secreto agravio, secreta venganza"</i>	72
Susana HERNANDEZ ARAICO: <i>Política imperial en "Los tres mayores prodigios"</i>	83
A. Robert LAUER: <i>Semiotic Intrusions in the Symbolic Order: The Recovery of the Repressed in Calderón's Honor Plays</i>	95
Maria Luisa LOBATO: <i>Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto</i>	113
Thomas Austin O'CONNOR: <i>La gramática y retórica del honor calderoniano: Las finezas como principio substancial</i>	155
Germán ORDUNA: <i>Algo más sobre la función dramática de los sonetos de "El príncipe constante"</i>	162
José ROMERA CASTILLO: <i>"El alcalde de Zalamea" de Calderón y Francisco Brines (Dos signos en una serie semiósica)</i>	174
Alan SOONS: <i>La agudeza revelada y la callada en "El secreto a voces" de Calderón</i>	187
Angel VALBUENA-BRIONES <i>Figuras retóricas, estrategias y tópicos en "La vida es sueño"</i>	196

II. LITTERAE HISPANAE

Ignacio ARELLANO y Miguel ZUGASTI:	
<i>La loa sacramental del "Primer duelo del mundo". Materiales para el estudio del género en Bances Candamo</i>	205
Gisela BEUTLER:	
<i>Text und Bild: Volksdichtung zur "Semana Santa" in Kolumbien</i> ...	225
Dietrich BRIESEMEISTER:	
<i>Ehre als Lebensform. Jerónimo Osórios Traktat "De Gloria" (1549)</i>	241
Rodolfo CARDONA:	
<i>"Leoncitos a mí" (Quijote II, 17)</i>	251
Charles F. FRAKER:	
<i>A Hermetic Theme in the "General estoria"</i>	257
Ottmar HEGYI:	
<i>La anécdota del "maestro del elefante": sus antecedentes y su desarrollo en tres obras de teatro del Siglo de Oro</i>	269
Maxim P.A.M. KERKHOF:	
<i>Noticia de un poema desconocido de Tirso de Molina, dedicado a Don Martín Artal de Aragón, Conde de Sástago</i>	284
Joseph L. LAURENTI y A. PORQUERAS MAYO:	
<i>La colección de Manuel Faria e Sousa (1590-1649): Ediciones del siglo XVII en la Biblioteca de la Universidad de Illinois</i>	292
Kurt L. LEVY:	
<i>Gregorio Gutiérrez González y Epifanio Mejía. Pioneros de una tradición</i>	304
Dolly M. LUCERO ONTIVEROS:	
<i>Comienzos y finales en la segunda parte del "Arcipreste de Talavera"</i>	311
Ann L. MACKENZIE:	
<i>Some Observations on Petrarchism in Spanish Poetry</i>	320
Hans MATTAUCH:	
<i>"El Tenorio muerto por Zorrilla"? Über Fakten und Fiktionen der Rezeption von "Don Juan Tenorio"</i>	335
Walter PABST:	
<i>Zur Góngora-Rezeption durch Übersetzungen</i>	348
Jack H. PARKER:	
<i>Releyendo "El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón" de Lope de Vega: Para el quinto centenario de América</i>	357
Margarita PEÑA:	
<i>Las relaciones literarias de Belmonte Bermúdez y Ruiz de Alarcón a la luz de una comedia de tema épico</i>	364
Joseph PEREZ:	
<i>La Pastorale</i>	371

Christoph STROSETZKI:	
<i>Der Quijotismo im Lateinamerika des 19. Jahrhunderts</i>	379
J.E. VAREY and Charles DAVIS:	
<i>The "Paso de las mujeres" of the Corral del Príncipe, Madrid</i>	392
Roger WRIGHT:	
<i>El dramatismo del romancero "novelesco"</i>	409

III. LA LENGUA LITERARIA

Manuel ALVAR:	
<i>Carlos V y la lengua española</i>	417
Spurgeon BALDWIN:	
<i>La virgen María: la poesía de las "Cantigas" y el lenguaje de las leyes</i>	436
Juventino CAMINERO:	
<i>El simbolismo numérico en la obra de Fray Luis de León</i>	446
Maxime CHEVALIER:	
<i>Una declinación equívoca</i>	460
Bruno M. DAMIANI:	
<i>El Nuevo Mundo en la novela picaresca española: Lengua e historia</i>	465
Alan DEYERMOND:	
<i>From "gran nau" to "aspra costa": imagery, semantics and argument in Ausias March's poem 2</i>	485
Rolf EBERENZ:	
<i>Futuro analítico y futuro sintético en tres obras con rasgos coloquiales: el "Corbacho", "La Celestina" y "La lozana andaluza"</i>	499
Miguel A. GARRIDO GALLARDO:	
<i>Literatura sin tecnocracias: Condiciones para una semiótica (verdaderamente) literaria</i>	509
Monroe Z. HAFTER:	
<i>"Dulzura y armonía poética" in Samaniego's Fables</i>	521
Juan M. LOPE BLANCH:	
<i>Un canarismo sintáctico en Galdós</i>	535
Daniel ROGERS:	
<i>Sobre el verso 33 de "La más bella niña" de Góngora</i>	550
Dorothy SHERMAN SEVERIN:	
<i>Language and Imagery in Mayor Arias' poem "Ay mar braba esquivá" to her husband Clavijo</i>	553
Luis VAZQUEZ:	
<i>Los tres símbolos sanjuanistas de la noche oscura, la llama y el sol</i>	561

IV. WORT UND BEGRIFF IN DER ROMANIA

Hans Helmut CHRISTMANN:	
<i>Philologie oder Sprachwissenschaft? Zum altfranzösischen Wörterbuch (Tobler-Lommatzsch)</i>	572
Lucienne DOMERGUE:	
<i>Divina libertad. Les Lumières ou l'invention de la liberté</i>	585
Udo L. FIGGE:	
<i>Die Bedeutungen von "concevoir". Eine kognitiv-semantische Analyse</i>	598
Alberto GIL:	
<i>Allgemein-mystische und personal-religiöse Begriffe in Quentals Sonetten</i>	620
Henri GUITER:	
<i>L'épithète "pur-a" dans la poésie de J.S. Pons</i>	633
Heinz KRÖLL:	
<i>Der Wortausgang -ório im Portugiesischen</i>	639
Kurt REICHENBERGER:	
<i>Papiertiger und Salonlöwe. Zum semantischen und soziokulturellen Hintergrund</i>	650
Christian SCHMITT:	
<i>Religion und Sprache: Zum Gebrauch christlicher Metaphorik und religiös markierten Wortschatzes in der französischen Pressesprache</i>	654
Alfonso de TORO:	
<i>Die Ehrbegriffe "Honor/Honra" im Spanien des 16. und 17. Jahrhunderts</i>	674

TABULA GRATULATORIA

Manuel Alvar, Madrid
Ignacio Arellano, Pamplona
Arnold Arens, Paderborn
Charles Aubrun, St. Germain en Laye
Wolfgang Babilas, Münster
Antoni M. Badia i Margarit, Barcelona
Kurt Baldinger, Heidelberg
Spurgeon Baldwin, Tuscaloosa, AL
Ana María Barrenechea, Buenos Aires
Miquel Batllori, S.J., Rom
Theodor Berchem, Würzburg
Walter Berschin, Heidelberg
Gisela Beutler, Berlin
Heinrich Bihler, Göttingen
Klaus Bochmann, Leipzig
Winfried Boeder, Oldenburg
Manuel de Paiva Boléo, Coimbra
M. Fátima Brauer-Figueiredo, Hamburg
Dietrich Briesemeister, Berlin
August Buck, Marburg
Juventino Caminero, Deusto
Jesús Cañedo, Pamplona
Rodolfo Cardona, Boston, MA
Angeles Cardona Castro, Barcelona
Antonio Carreño, Providence, RI
Manuel Carrión Gútiéz, Madrid
Aníbal Pinto de Castro, Coimbra
Maxime Chevalier, Bordeaux
Hans Helmut Christmann, Tübingen
Bruno Damiani, Washington, DC
Charles Davis, London
Karl Heinz Delille, Coimbra
Alan Deyermond, London
Lucienne Domergue, Toulouse
Rolf Eberenz, Lausanne
Aurora Egido, Zaragoza
Ignacio Elizalde, Bilbao
W. Theodor Elwert, Mainz
Manfred Engelbert, Göttingen
Odilo Engels, Köln
Udo Figge, Bochum
Winfried Floeck, Gießen
Charles F. Fraker, Ann Arbor, MI
Angel M. García Gómez, London
Victor García Ruiz, Pamplona
Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid
Hans-Martin Gauger, Freiburg i.Br.
Regina af Geijerstam, Uppsala
Dietrich Gerhardt, Hamburg
Michael Gerli, Washington, DC
Alberto Gil, Köln
Hans Goebel, Salzburg
Fernando González Ollé, Pamplona
Artur Greive, Köln
Dorothee Grokenberger, Icking
Henri Guiter, Montpellier
Rafael Gutiérrez Girardot, Bonn
Monroe Z. Hafter, Ann Arbor, MI
Teodoro Hampe Martínez, Lima
Gunther Hartmann, Köln
Ottmar Hegyi, Mississauga, Ont.
Klaus Heitmann, Heidelberg
Horst Jürgen Helle, München
Susana Hernández Araico, Pomona, CA
Rainer Hess, Freiburg i.Br.
Everett W. Hesse, San Diego, CA
Emilio Hidalgo Serna, Wolfenbüttel
Karl Hölz, Trier
Priska-Monika Hottenroth, Hamburg
Hinrich Hudde, Erlangen
Gustav Ineichen, Göttingen
Siegfried Jüttner, Duisburg
Sonja Petra Karsen, Saratoga Springs, NY
Lloyd A. Kasten, Madison, WI
Maxim P.A.M. Kerkhof, Nimwegen
Johannes Kleinstück, Hamburg
Ursula Klöne, Garmisch
Karl Kohut, Eichstätt
Reinhold Kontzi, Tübingen
Johannes Kramer, Siegen
Fritz Krappe, Kassel
Winfried Kreutzer, Würzburg
Heinz Kröll, Mainz
John W. Kronik, Ithaca, NY
Margot Kruse, Hamburg
Hugo Laitenberger, Würzburg
Rafael Lapesa, Madrid
A. Robert Lauer, Milwaukee, WI
Joseph L. Laurenti, Normal, IL
Kurt L. Levy, Toronto, Ont.
Joseph Listl, Augsburg
María Luisa Lobato, Burgos
Hartwig Lohse, Bonn
Hans-Joachim Lope, Marburg
Juan M. Lope Blanch, México
Marília P. L. dos Santos Lopes, Lisboa
Juan López Morillas, Austin, TX
Dolly M. Lucero Ontiveros, Mendoza
Ann L. Mackenzie, Liverpool
Adrienne Schizzano Mandel, Northridge, IN
Terry A. Mason, Newcastle upon Tyne
Hans Mattauch, Braunschweig
Wolfgang Matzat, Erlangen
Karl Maurer, Bochum

Antonia u. Hans-Dieter Merl, Bonn	José Romera-Castillo, Madrid
Walter Mettmann, Münster	Oskar Roth, Berlin
Klaus Meyer-Minnemann, Hamburg	Heribert Rück, Landau
Ulrich Mölk, Göttingen	Klaus Rühl, Hamburg
Félix Monge, Zaragoza	Francisco Ruiz Ramón, Nashville, TN
Ciriaco Morón-Arroyo, Ithaca, NY	Angel San Miguel, Kassel
Margherita Morreale, Padova	Roland Schäpers, Ottobrunn
Bodo Müller, Heidelberg	Hans Siegfried Scherer, Köln
Karl-Ludwig Müller, Braunschweig	Jürgen Schmidt-Radefeldt, Kiel
Rolf Nagel, Düsseldorf	Christoph Schmitt, Bonn
Carlos Orlando Nallim, Mendoza	Ludwig Schrader, Düsseldorf
Walter Naumann, Darmstadt	Gerd Schrammen, Göttingen
Hans-Jörg Neuschäfer, Saarbrücken	Heinz Schulte-Herbrüggen, Berlin
Franz Niedermeyer, Garmisch	Karl-Ludwig Selig, New York, NY
Ilse Nolting-Hauff, München	Dorothy Sherman Severin, Liverpool
Thomas Austin O'Connor, Binghamton, NY	Martin Sicherl, Münster
A. H. de Oliveira-Marques, Lisboa	Gustav Siebenmann, St. Gallen
Germán Orduna, Buenos Aires	Vincent Sieveking, Stuttgart
Henk Th. Oostendorp, Groningen	Jaime Siles, St. Gallen
Walter Pabst, Berlin	Alan Soons, Buffalo, NY
Bernhard Paetz, Bonn	Tilbert Dídac Stegmann, Frankfurt/Main
John H. Parker, Toronto, Ont.	Christoph Strosetzki, Düsseldorf
Hans-Dieter Paufler, Berlin	Henry W. Sullivan, Columbia, SC
Margarita Peña, Mexico	Robert Brian Tate, Nottingham
Joseph Pérez, Madrid	B. N. Teensma, Leiden
Matthias Perl, Leipzig	Manfred Tietz, Bochum
Frank Pierce, Sheffield	Alfonso de Toro, Kiel
M. C. Plückebaum-da Fonseca, Göttingen	Pere Joan i Tous, Paderborn
Leo Pollmann, Regensburg	Angel Valbuena-Briones, Newark, DE
Alberto Porcheras Mayo, Urbana, IL	John E. Varey, London
Bernard Pottier, Paris	Luis Vázquez, Madrid
Robert Pring-Mill, Oxford	Mario Wandruszka, Salzburg
Roderich Ptak, Bammental	Bruce W. Wardropper, Durham, NC
Kurt Reichenberger, Kassel	Harald Weinrich, München
Hans-Jürgen Rein, München	Dieter Woll, Marburg
Geoffrey Ribbans, Providence, RI	Gerd Wotjak, Leipzig
Elias L. Rivers, Stony Brook, NY	Roger Wright, Liverpool
Daniel Rogers, Durham	Alonso Zamora Vicente, Madrid
Rupprecht Rohr, Mutterstadt	Miguel Zugasti, Pamplona

Institut für Romanische Philologie der F.U. Berlin
 Romanisches Seminar der Universität Bochum
 Romanisches Seminar der Universität Bonn
 Romanisches Seminar der T.U. Braunschweig
 Universitätsbibliothek Düsseldorf
 Seminar für Romanische Philologie der Universität Göttingen
 Romanisches Seminar der Universität Hamburg
 Instituto de Filología, CSIC, Madrid
 Casa de Velázquez, Madrid
 Centro de Lingüística Hispánica, México
 Institut für Romanistik der Universität Salzburg
 Universitätsbibliothek Trier
 Romanisches Seminar der Universität Tübingen
 The Catholic University of America, Washington, DC
 Institut für Romanistik der Universität Wien

Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto

MARIA LUISA LOBATO

Burgos

En un trabajo anterior dedicado a estudiar la versificación del teatro breve de Agustín Moreto, manifestamos como uno de sus propósitos: "preparar el material para un estudio que relacionase las formas métricas utilizadas por Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto, con el fin de investigar la existencia de constantes y divergencias del uso de la métrica en un autor concreto y en el teatro breve del Siglo de Oro español"¹.

El motivo de la elección de estos tres autores no es arbitrario, sino que está condicionado por la existencia de ediciones críticas de sus obras dramáticas cortas² y de estudios de conjunto sobre la versificación de su teatro breve, que constituyen la base del trabajo que ahora emprendemos³. En la actualidad, miembros del S.I.T.B.E. (Seminario Internacional de Teatro breve español) preparan la edición de nuevos textos de esos géneros, que ampliarán de forma muy importante las posibilidades de estudios posteriores.

Reproducimos en anexo los cuadros esquemáticos que reflejan la versificación de cada pieza. Incluimos en ellos únicamente las obras de atribución segura, lo que no implica un menosprecio hacia otras atribui-

- 1 M. L. Lobato, "Versificación del teatro cómico breve de Agustín Moreto", *Homenaje a Alberto Navarro González. Teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 347-365.
- 2 E. Cotarelo y Mori, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del s. XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911, t. 18; utilizo mi edición de *Pedro Calderón de la Barca: Teatro cómico breve*, Kassel, Reichenberger, 1989, y no la de E. Rodríguez y A. Tordera, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1983, porque la primera citada distingue entre obras de atribución segura y otras obras atribuidas, indicando en la medida de lo posible los motivos de atribución de las piezas que presentan dificultades, y M. L. Lobato, ed., *Agustín Moreto: Teatro breve*, Barcelona, PPU (En prensa).
- 3 H. E. Bergman en su capítulo "Métrica" de *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, pp. 189-260; M. L. Lobato, "Métrica del teatro cómico breve de Calderón", *Canente*, 3, 1988, pp. 68-92 y edición indicada en nota 1.

das con suficientes garantías por parte de la crítica, sino un deseo de establecer un campo muy concreto de estudio. En pocas ocasiones, sin embargo, ejemplificamos a partir de obras atribuidas, cuando el hacerlo contribuye a clarificar un uso métrico concreto. El orden en que aparecen las obras es el cronológico, del modo más aproximado posible, y siempre teniendo en cuenta que las fechas que se ofrecen son en algunas ocasiones las de composición, pero en la mayoría de los casos son fechas de representación. Como sabe el interesado en este teatro, ambas dataciones no varían sustancialmente, ya que la pieza se componía para una representación que solía ser cercana en el tiempo al momento en que el dramaturgo escribió la obra.

Observemos pues, en una primera mirada de conjunto, la distribución de estrofas por pieza en sus porcentajes respecto al número total de versos de cada obra. Importa también señalar que bajo el título de "clase" se escribe: L (loa), E (entremés), M (mojiganga), J (jácara) y B (baile), lo que será significativo, pues como veremos no todos los subgéneros dramáticos utilizan el mismo sistema métrico. Dejamos al margen de nuestro estudio las loas de Calderón, por ser de tipo muy diferente al de las compuestas por el resto de dramaturgos. Por su tendencia a la alegoría, marcan una forma distinta de hacer dentro del teatro y escapan de la comicidad que es patrimonio del resto de las piezas aquí estudiadas. De Quiñones de Benavente no se conservan mojigangas y de Moreto no nos ha llegado ninguna jácara ni mojiganga. Así pues, el único autor que cultivó todos los géneros breves – con la peculiaridad de sus loas – fue Calderón.

En una primera apreciación global, podemos afirmar que los tipos poemáticos principales de este teatro son el romance, la silva y la seguidilla – el orden no es arbitrario – y afirmamos, según indicó ya Bergman, que los entremeses anteriores a los años 1620 tenían como formas poemáticas preferidas las redondillas, el romancillo, los versos sueltos, los endecasílabos y el romance – éste último se mantiene –. Estas formas métricas seguirán existiendo durante el siglo XVII, pero ya en un segundo plano⁴. Esta afirmación de Bergman se basa en un número bajo de obras examinadas, que le parece suficiente para esa primera visión general. Sin duda, la presencia en escena de piezas de Quiñones de Benavente durante los años veinte va a marcar nuevas costumbres en el modo de versificar el teatro breve.

Excusamos hacer aquí un análisis detallado de la versificación de cada uno de los autores, que el interesado puede encontrar en los trabajos citados en la nota tres. La investigación que proponemos se dirige a dos puntos concretos que se tratarán progresivamente a lo largo de este trabajo: En primer lugar, a analizar la producción de cada uno de los tres autores elegidos, para observar cuál ha sido el uso de la métrica

4 H. E. Bergman, p. 258.

en su teatro y si se ha dado una evolución en el modo personal de versificar. En segundo lugar, la investigación se propone observar si, a partir del análisis anterior, pueden señalarse comparaciones y divergencias entre los tres autores y extraerse de este análisis reglas que nos indiquen una posible evolución en las formas métricas del teatro breve del siglo XVII, en concreto en los decenios en los que escriben los tres autores elegidos: desde los años veinte hasta los años setenta.

En cuanto al primer punto, analizaremos cada tipo de versificación. En primer lugar, las obras de Luis Quiñones de Benavente – que tiene este teatro como única producción, lo que no le resta mérito –, para, en un segundo momento, fijarnos en Pedro Calderón de la Barca, pues si bien Agustín Moreto empezó a representar piezas breves antes que él, sin embargo el magisterio calderoniano fue definitivo y marcó la evolución del teatro breve de Moreto, en quien nos detendremos en un tercer momento.

Las primeras obras breves de Quiñones de Benavente tienen como fecha *ab quo* 1621, pero no es fácil aclarar si alguna de sus obras se representó en el decenio anterior, como indica Bergman⁵. La mayoría de su teatro se llevó a escena en los años treinta, con una diferenciación importante: las obras anteriores a fines de los años veinte son siempre entremeses, pero a partir de esa fecha se amplía el repertorio a loas, jácaras y bailes. Durante los años treinta solo tenemos noticia de que haya compuesto el entremés *Los muertos vivos*. Quiñones de Benavente es el único entre los tres dramaturgos estudiados que se ocupó de la publicación de sus piezas cortas. Las recopiló D. Manuel Antonio de Vargas en Madrid el año 1645 y se imprimieron en la imprenta de Francisco García con el título *Jocoseria. Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*. Calderón compuso cerca ya del comienzo de los años cuarenta y su producción de teatro breve llega hasta la década de los setenta con pocas interrupciones, que solo conocemos de modo parcial debido a la peculiar transmisión de estas obras, reunidas en colecciones con piezas de otros autores. Calderón incorpora a su repertorio progresivamente mojigangas, jácaras y bailes a partir de los años cincuenta, pero no dejará nunca de componer entremeses. Moreto inició su teatro breve en los años treinta con entremeses y en los años cincuenta comienza a componer loas y bailes, pero no será esta una afición duradera y de los años sesenta solo conservamos un baile, lo demás son entremeses. Esto nos lleva a apreciar que el entremés es la pieza teatral breve más permanente, escrita por los tres autores aquí analizados desde el principio hasta el final de su vida literaria.

Estos entremeses representados utilizan con frecuencia la *silva* de endecasílabos y heptasílabos mezclados sin ningún orden determinado y rimados normalmente en pareados, según el tipo segundo que describen

5 H. E. Bergman, capítulo "Cronología", especialmente pp. 159–170.

Morley y Bruerton⁶ y suelen iniciar los entremeses. En el caso de Quiñones de Benavente, los entremeses de los años veinte y el único conservado de los años treinta incluyen silva de endecasílabos y heptasílabos pareados en todos los casos excepto en *El murmurador*, en el que el pareado es solo de endecasílabos, silva considerada de tercera categoría por Morley y Bruerton, y *La capeadora*, 2ª parte en la que la ausencia de silvas, con predominio de otras formas métricas más breves, da lugar a pensar que al tratarse de una 2ª parte se representó en la fiesta teatral en un segundo intermedio, posterior a *La capeadora*, 1ª parte; por ello, incorpora formas breves más fáciles de adaptarse al canto y baile, frecuentes una vez avanzada la representación, aunque Quiñones de Benavente siga llamándolo "entremés". En cuestiones de subgéneros teatrales no era muy clara la nomenclatura⁷. Las silvas abarcan en las piezas de Quiñones de Benavente desde un 86.2% hasta un 17.2% del número total de versos. La tirada más larga es de 238 versos y la más corta, de 52. El porcentaje de rima es alto, desde un 100% hasta un 84.3%, mientras que el porcentaje de heptasílabos es más bien bajo, del 10.3% al 27.1%, excepto en una pieza en que es del 43.3%. Cuando años más tarde, Quiñones de Benavente escriba el entremés *Los muertos vivos* (1636?) volverá a incorporar la silva después de casi un decenio sin utilizarla, con unos porcentajes que permiten integrarlo en el modo de versificar entremeses en los años treinta. Esta reaparición de la silva permite afirmar que no era o dejaba de ser una preferencia de este autor, sino que se consideraba imperativa en el entremés e innecesaria en las loas, jácaras y bailes, en los que no aparece nunca. También Calderón acostumbra comenzar los entremeses por silva de endecasílabos y heptasílabos, pero tiende más a la rima de los pareados que Quiñones de Benavente, lo que indica una técnica más depurada. Tiene también un caso, *La Casa Holgona*, en la que los pareados son solo de endecasílabos. Aparecen en un porcentaje desde el 89.5% al 9.1% del total de versos. La tirada más larga es notablemente inferior a las acostumbradas en su antecesor; en Calderón serán 176 versos, así como también es inferior la más corta con 22 versos en Calderón. El porcentaje de rima es alto, del 100% al 89.6%, con la única excepción de *Don Pegote*, que rima en el 52.7% de los casos. La oscilación en el número de endecasílabos y el de heptasílabos es mayor que en Quiñones de Benavente, pues en Calderón hay heptasílabos entre un 32.8% y un 1.1% del total de versos de la silva. Aparecen silvas también, aunque en menor medida, en dos de las seis mojigangas de atribución segura, con el 26.7% y el 14.9% del total de los versos, y un uso de heptasílabos entre el 23.5% al

6 S. G. Morley y C. Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, 1940. Cit. por H. E. Bergman.

7 Cf. E. Rodríguez y A. Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis, 1983.

17.3%, respectivamente, lo que mantiene también a estas piezas en un nivel bajo de verso corto. Como en el caso de Quiñones de Benavente, no construye jácaras ni bailes con silvas, porque por ser piezas en buena parte musicadas, escoge versos más cortos. Moreto utiliza la silva de pareados de endecasílabos y heptasílabos como pasaje inicial de dieciséis de sus veinticinco entremeses. Otros tres contienen únicamente pareados de endecasílabos. El uso de la silva, por tanto, disminuye notablemente respecto al empleo que hicieron de ella Quiñones de Benavente y Calderón, y – lo que es más curioso – disminuye en torno a 1660, mientras vuelve a aparecer en piezas de años muy poco posteriores – Quiñones ya no vive en esas fechas –, sin que podamos de momento encontrar una explicación satisfactoria. Disminuye también la frecuencia de aparición respecto al total de versos, que en Moreto es desde el 77% al 11.8%. La tirada más larga es también menor que las de sus antecesores: aquí son 141 versos frente a 33 versos en silvas en la pieza que menos tiene. El porcentaje de rima es muy alto, del 100% al 90% en todos los casos, excepto en dos ocasiones, si bien esto podría deberse al proceso de elaboración de la edición crítica de sus piezas, en la que nos basamos, pues en algunas ocasiones tomamos variantes que mejoraban la rima del texto base, señalándolo siempre en el aparato crítico. El número de versos heptasílabos sufre una nueva reducción, pues en Moreto hay un 23% como máximo y solo un 1% como mínimo. Aparecen silvas también en la *Loa para la compañía del Pupilo* que, a pesar de su nombre, formaría parte del modo propio de construir el entremés, y su número de versos –366– la aleja de la brevedad normal de las loas. En las demás loas y bailes no hay tampoco silvas, según lo que debió ser una ley tácita entre los dramaturgos de estos géneros teatrales.

Son escasas las formas métricas italianas en el teatro breve si dejamos aparte la silva ya vista. Entre ellas, cabe destacar el peculiar uso que se hace del *soneto*, empleado en pocas ocasiones pero no por ello menos significativas. Quiñones de Benavente no incluye ninguno en la *Jocoseria*, y solo tres en piezas de otras colecciones. Interesa destacar su carácter grotesco, común también al de los dos sonetos que conocemos incluidos en el teatro breve de Calderón. Moreto no los incluye nunca en los géneros breves. El soneto que transcribimos de Quiñones de Benavente se encuentra en el entremés *La socarrona Olalla* (pp. 733–734), fechado *ad quem* en 1643:

Ya conoces mi brío y altivez,
 Olalla, la más bella fregatriz,
 que sin engaños bien puede el matiz
 de tu rostro, afrentar la hermosa tez.
 Mi corazón está como una pez
 de sufrirte desdenes un cahíz;

no me despidas, zape; dime, miz,
 así no falte mano a tu almirez.
 Si te enternece mi angustiada voz,
 en el templo de amor, triunfo de paz,
 colgaré mis deseos y haré choz.
 Y si no, arañen gatos esta faz,
 y una res de vacuno me dé coz,
 para que acabe en ez, en oz y en az.

Calderón tiene un poema de factura semejante en *El sacristán mujer*, que creo posterior al de Quiñones de Benavente, pues según noticias que se desprenden del estudio de la actividad teatral de la época, debió de escribirse en los años 1644–1650, en los que María López –en cuya boca se pone el soneto– actuaba en la compañía de su padre. Existe la posibilidad de hacer una mayor aproximación, pues el ms. 15.197 de la Biblioteca Nacional de Madrid que contiene la pieza, es de letra y firma de Matías de Castro, autor que nació en 1629 (*Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*, ed. de N. D. Shergold y J. E. Varey, London, Tamesis, 1985, I, p. 420). La copia sería de los últimos años del periodo citado. María López muere en 1651 (H. A. Rennert, "Spanish actors and actresses between 1560 and 1680", *Revue Hispanique*, XVI, 1907, p. 424). Las rimas del soneto de Quiñones de Benavente pudieron ser un exponente más de una moda burlesca de este periodo y, posiblemente, influyeron en Calderón. En éste, el soneto se encuadra en un certamen poético por parte de diversos sacristanes, con plena conciencia de su quehacer artístico, pues antes de iniciar el poema la actriz dice: "Esto ha sido por vustedes / que agora va mi soneto" (vv. 169–184):

Boca más sazónada que el arroz,
 y más recta que un juez, blanca nariz,
 manos más blancas que la regaliz,
 y ojos más segadores que una hoz,
 manos que, como patas, pegan coz,
 ojos que echan (de) rayos un cahíz,
 boca que está de zape y dice miz,
 y nariz que le sirve de albornoz.
 Nariz con el catarro pertinaz,
 ojos que miran sesgo cualquier vez,
 y boca que repudia el alcuzcuz.
 Si las manos me dais en sana paz
 como a una mona de Tetuán o Fez,
 las morderé un poquito y haré el buz.

Calderón incluirá otro soneto de parecida factura, con rimas "en az, en ez, en iz, en oz, en uz" (v. 16) en el entremés *Los dos Juan Ranas* (vv. 1-15), que pertenece a las obras atribuidas. El soneto se situaría cronológicamente en las mismas fechas, pues hace alusión a la prohibición de bailar, que tuvo lugar en 1644 y 1646. Por su relación con los dos anteriores y como nuevo ejemplo de un rasgo epocal lo incluimos aquí, puesto en boca de Juan Rana:

Diz que es amor un pícaro soez
 que a ninguno dejó vivir en paz,
 mas contra esta opinión tan pertinaz
 yo me he de declarar alguna vez,
 y digo que es amor un Aranjuez
 de flores, si le miran a buez haz,
 puesto que él es de todos el solaz
 bien que a alguno ha dejado pez con pez.
 Dígalo yo que entré de hoz y de coz
 en su gremio y en él vivo feliz
 adorando de un sol la hermosa luz,
 y al encanto rendido de su voz
 tal vez suelo pringarme en su barniz
 si me llego muy cerca a hacerle el buz.

Podemos, pues, sugerir que en torno a 1640 el soneto se convierte en arma chocarrera y burlona para hablar del amor y para parodiar la imagen de la mujer, que tan poéticamente habían retratado Garcilaso y Herrera, y continuaba haciéndolo Góngora en torno al tópico "carpe diem". Este rebajamiento de su uso no se da en las obras largas junto a las que se representaba el teatro corto, pero es común a otros géneros, como es el caso de la poesía satírico burlesca de Quevedo⁸.

El *romance* es la composición poemática más característica de la producción de Quiñones de Benavente. Aparece a lo largo de toda su carrera teatral, ya sean las piezas: loas, entremeses, jácaras o bailes, con la única excepción de *El murmurador*, y en seis casos es la única composición métrica utilizada en la obra, que alcanza hasta 244 versos en la *Loa para Figueroa, 2ª parte*. Quiñones de Benavente es el único entre los tres autores aquí estudiados que compone piezas completas tomando solo como base el romance. En todos los casos se trata de loas y de jácaras, que conseguirán la riqueza expresiva a través de otros elementos, renunciando al cambio métrico, lo que supone una indudable maestría. A notable distancia, cinco entremeses, veintiún bailes y tres loas tendrán entre un 74% y un 25% de sus versos en romance. No es importante el

8 I. Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984. *Vid.*, por ejemplo, el soneto 583.

número de asonancias por pieza, que es una sola en veintidós obras, mientras otras tres tienen cinco asonancias diferentes, la cifra más alta en Quiñones de Benavente, que no será rebasada por sus sucesores. Predominan las asonancias en e-o en diecisiete piezas, seguidas de -á en trece obras y e-a en diez. Las más raras, como es el caso de o-a, o-o y u-a sólo se presentan en una pieza de la *Jocoseria*. Varía mucho el tanto por ciento de romance en el total de versos; desde las seis obras que, como dijimos, son 100% romance, hasta *Los cuatro galanes*, que tendrá en romance el 10.9% de sus versos. No se puede deducir qué géneros teatrales tienen más versos en romance, pues no parece haber una regla general predeterminada. Calderón también manifiesta una clara preferencia por el romance, que solo falta en *Don Pegote*, y tampoco hace distinción entre su uso en entremés, mojiganga, jácara o baile. Sin embargo, frente a Quiñones de Benavente, no hay piezas que tengan el romance como única forma métrica. La rima es entre un 74% y un 25%, como se ve en diez de sus entremeses, dos mojigangas y una jácara. Es pobre en cuanto al número de asonancias por pieza: una sola asonancia en quince obras y dos asonancias en seis más, siendo ésta la cifra más alta que combina, a notable distancia de las cinco asonancias con las que jugaba Quiñones de Benavente. Cambian en Calderón las vocales elegidas con mayor frecuencia para establecer la asonancia, siendo la más frecuente a-a en nueve casos, seguida a cierta distancia por e-o en seis casos y ya, muy alejada, hay asonancia en a-o en tres casos. Las demás posibilidades estarán representadas aún en menos piezas. Es curioso observar que en ningún caso de los que aparecen con mayor frecuencia coinciden las vocales utilizadas por Calderón con las que Quiñones de Benavente había utilizado. Tampoco podemos decir en qué subgéneros teatrales utiliza Calderón más el romance, pues no parece haber reglas fijas. Moreto, como los dos dramaturgos anteriores, tiene el romance como forma poética más usada en su producción breve. Tampoco él, frente a Quiñones de Benavente, hará obras completas en tiradas de romance. Sin embargo, el resultado de la edición crítica de sus piezas, permite establecer que la presencia de romance en el conjunto de la versificación es mayor que en Calderón. Moreto tiene en catorce obras entre un 99% y un 75% de romance, en las que despuntan claramente los entremeses. También en el grupo siguiente de porcentajes de romance - 74% a 50% - los ocho entremeses que existen son una cifra importante. Varía las asonancias con más frecuencia que Calderón. Veintiún piezas tienen una sola asonancia, pero - como Quiñones de Benavente - usa hasta cinco distintas en una pieza, además de una serie de estados intermedios con distintos juegos de rima. Como en Calderón, a-a es la asonancia preferida en catorce piezas, seguida a distancia por e-a en ocho obras - usada esta última por Quiñones de Benavente - y emplea también otras vocales que no son significativas por su escasa

frecuencia y por estar muy repartidas en distintas obras. Los tres autores buscan siempre la mayor sonoridad vocálica posible, prefiriendo las vocales centrales o medias a las posteriores.

La *redondilla*, estrofa básica de la comedia del Siglo de Oro, ocupa un segundo plano en los géneros teatrales breves y suele ir acompañada de música. Quiñones de Benavente la utiliza en diecisiete piezas de las cuarenta y ocho obras incluidas en *Jocoseria*. Una primera impresión puede percibir que hay una cierta frecuencia de uso de redondillas, pero cuando pasamos a observar los porcentajes de esta estrofa en relación con las demás formas métricas, aparece con claridad su uso limitado. El baile *Los planetas* las tiene en un 52.6%, otras siete piezas entre un 34% y un 11.2%, y las restantes nueve obras en cantidades menores al 10% del total. Quiñones de Benavente las utiliza para obras acompañadas de música. Prueba de ello es que solo hay un entremés que las emplee y lo hace en una única estrofa, *El talego-niño*. Las demás redondillas están sobre todo en bailes, en loas y en una jácara. Donde hay porcentajes de redondillas relativamente más altos, suele haber tiradas de una o dos redondillas alternando con pasajes igualmente cortos de seguidillas o romances, como en el caso de las loas escritas para Fernández y para Rueda. En esta última, el verso final de cada redondilla es el título de una comedia, según un procedimiento que no era exclusivo de Quiñones de Benavente (p. 577):

Pues si ven mi rostro hermoso,
ayer raso y felpa hoy,
pensarán todos que soy
El Mágico prodigioso.
Yo me he de andar desbarbado;
no condenen mi opinión,
porque en semejante acción
seré *El primer condenado*.

En la *Loa con que comenzó Fernández en la Corte*, los dos versos finales citan o parodian algún romance, una letrilla popular o un refrán, según una moda literaria en la que también participaron Calderón y Moreto (p. 559):

– ¿Dónde al autor hallarán?
Compañía, ¿dónde queda?
Cantan
en la mucha polvareda
perdimos a don Beltrán.
Representado
– Busquémosle en su posada,

que su presencia conviene.

Cantan

– *¡Helo, helo por do viene
el moro por la calzada!*

La rima de la redondilla contribuye a enlazar fuertemente los versos propios con los heredados. De hecho, el baile *Los planetas* que es el que tiene mayor número de versos en redondillas – 60 versos – incluye entre ellos fragmentos de romances. Calderón utiliza aún menos la redondilla en el teatro breve, quizá por estar más alejado en el tiempo que Quiñones de Benavente de los hábitos métricos del teatro corto anterior a 1620. Lo cierto es que esta estrofa solo aparece en tres obras del total de veintidós. En dos casos el porcentaje es menor al 5% del total de los versos. De modo aislado incluye dos estrofas en redondilla seguidas de un verso que cierra la rima en *La premática, 1ª parte*, y las dedica a narrar un cuento. En *El sacristán mujer* representan una forma métrica más de las varias composiciones recitadas en el certamen poético entre sacristanes. Solo se usan en número importante en *El Mellado* – un 66.6% – que se combina con el 33.3% restante en romance. Emplea el romance para las jácaras cantadas y las redondillas en el resto de versos, según un esquema bien trazado: a cada pasaje del romance jacaresco le corresponde una glosa en redondilla (vv. 29–40):

- *Para estar en un tablero
son famosos él y ella,
que es la Chaves linda dama,
y el Mellado, linda pieza.*
- No llores, que el llanto fragua
en mí dolor más crecido.
- Toda mi vida he tenido
el ser tierna como el agua.
Deja que a puro llorar
me ahogue en mi propio amor.
- En otra parte peor
me tengo yo de ahogar.

Moreto utiliza la redondilla únicamente en cuatro bailes del total de treinta y seis obras breves. Se hallan siempre acompañados de música. El porcentaje de esta estrofa no es alto en dos de ellos – menor de un 10% respecto al total de versos –, pero es llamativo en los otros tres bailes de asunto histórico: *Lucrecia y Tarquino*, *Don Rodrigo y la Cava* y *El Conde Claros*, que tienen una proporción de versos en redondilla del 87.3%, 83.3% y 69.5%, combinados en el primer y tercer caso con romances y en el segundo con seguidillas. No sabemos si corresponden a

un momento concreto de la evolución literaria de Moreto, pues solo *Don Rodrigo y la Cava* se puede fechar *ad quem* en 1655, año en que se publicó en la colección *Autos Sacramentales*, fols. 92r-93r. Moreto, como ya lo hiciera Quiñones de Benavente, construye la redondilla con los dos últimos versos provenientes de un texto conocido (vv. 61-68):

- Ya te gocé.
- Estoy mortal.
- ¿Tú has hecho tal cosa? Dila.
- *A la gaita bailó Gila*
 que tocaba Antón Pascual.
- Ya de ella cansado estoy,
 quitadla luego de ahí.
- *Aprended, flores, de mí,*
 lo que va de ayer a hoy.

Podemos afirmar que la redondilla en el teatro breve sufre un proceso de evolución en el que se utiliza cada vez con más frecuencia para la narración cantada de temas tradicionales, ya pertenezcan estos al mundo jacaresco o, con más frecuencia, al histórico fabulado de los romances, a los que en ocasiones glosa y otras los tiene como serie que completa la versificación de la pieza, en muchos casos acompañada de música y/o cantada.

La *quintilla* es muy poco frecuente en el teatro corto de los tres autores. Bergman indica, refiriéndose a Quiñones de Benavente que "un alto porcentaje de la estrofa en una pieza dudosa casi basta para rechazar su atribución a nuestro poeta" (p. 217). La utiliza en la *Jocoseria* en seis obras, siempre en proporción menor al 5% del total de versos. En la *Loa con que comenzó Fernández en la Corte* alterna con pasajes breves de redondillas, romances y seguidillas. También en este caso, como en el uso de la redondilla que vimos, los dos últimos versos de la quintilla pueden pertenecer a la tradición del romancero. Así, por ejemplo, Quiñones de Benavente escribe en la loa citada (p. 559):

- Senado, mis esperanzas
 fundo en vos, que en las mudanzas
 de la comedia que sigo ...
 Cantan
- *No hay amigo para amigo;*
 las cañas se vuelven lanzas.

En las demás obras, la única quintilla existente suele ser la canción con que se cierra la pieza, como en el caso del entremés *El retablo de las maravillas* (p. 572):

- Escuche aquesta canción
que compuse a sus ojuelos:
"Esos ojos criminales,
si se miran con enfado,
son trompetas y atabales
que dicen a los mortales:
Suban, suban al terrado."

La riqueza métrica de Quiñones de Benavente le lleva a combinar los versos de la quintilla empleando seis de las siete combinaciones de rimas posibles (falta ababb, según indicación de Bergman, p. 218). También aquí, como en los diferentes tipos de seguidillas que veremos más adelante, deja patente su facilidad para versificar. Calderón las utiliza solo en el entremés *El sacristán mujer*, escrito entre 1644-1650, donde constituyen un alarde poético de uno de los sacristanes participantes en el certamen. Son grotescas y se sitúan en la misma línea del soneto incluido en este entremés, al que ya nos referimos. Veamos un ejemplo (vv. 152-156):

Nariz de blanco perfil
que hace afrenta al marfil,
hoy en tu limpieza toco
que eres exenta de moco
como moco de candil.

Las quintillas son el 8.3% de la cifra total de versos y dentro de la variedad de formas poéticas usadas son una más, nunca condicionada por la estructura de la pieza a ocupar un lugar concreto. Calderón ensaya en ellas dos tipos de combinaciones de rimas distintas, predominando aabba en cuatro quintillas de las cinco que tiene esa pieza. Moreto tampoco las utiliza con más frecuencia. Aparecen en dos de sus piezas compuestas en los años 1661-1662, en un porcentaje entre un 8.7% y un 5.5% del total de versos. En el entremés *El vestuario*, uno de los personajes parece referirse a ellas utilizando el nombre de "romance" (vv. 135-143):

- Señor apuntador, por Dios que no se enfríe.
Apúnteme el *romance* que ya sabe,
que he estudiado la enmienda desde anoche.
- Vaya usted y no me hable a troche y moche.
- Esta es Granada, ¿qué quieres,
hacer aquí dos veranos?
Que hoy en ella ver esperes
que los hombres son los granos
y cáscaras las mujeres.

Precisamente en este entremés utiliza la quintilla entre pareados de endecasílabos. Pero Moreto sigue las costumbres de Quiñones de Benavente en el entremés *El cerco de las hembras*, donde esta estrofa es una más entre versos y esquemas de arte menor.

La *décima* es muy rara en el teatro breve. Calderón y Moreto no la incluyen nunca en sus piezas. Solo Quiñones de Benavente tiene dos décimas en sendos bailes, con la particularidad de que la incluida en *El soldado* presenta el quinto verso quebrado. Como es habitual en esta estrofa, el tema lo plantea en los cuatro primeros versos y después de la pausa del cuarto verso, se completa lo planteado en los restantes (p. 585):

- Que a este simple figuréis
todo género de estado,
hasta que el suyo olvidado
entre los demás halléis.
- Bien podéis;
que el que puesto en alta esfera
olvidó lo que antes era,
bien merece tal revés,
que burlando de lo que es,
todos le digan lo que era.

El teatro breve constituye un buen testimonio de juegos métricos. Ninguno de los tres autores estudiados se contenta con las formas métricas estables en la tradición, sino que ensayan nuevas combinaciones, que en numerosos casos entrarían a formar parte de lo que podemos considerar versificación irregular. El octosílabo, verso español por excelencia, se adapta a nuevas combinaciones. Una de las más utilizadas es el *pareado octosílabo*; en ocasiones es solo un dístico o está encerrado en un pasaje de versos irregulares o al principio de una tirada de octosílabos en otra forma estrófica, como escribe Bergman (p. 219) transcribiendo unos versos del baile *La Verdad*, en el momento en que este personaje sale a escena "en paños menores" (pp. 572-573):

- ¿Tan desnuda? Pongo duda.
- Siempre es la Verdad desnuda.
- No es muy dulce con tal carga.
- Siempre la Verdad amarga.
- Flaca está y de mala traza.
- La Verdad siempre adelgaza.
- Luego quebrará la hebra.
- Adelgaza, mas no quiebra.

Esta forma de pareados octosílabos se da diez veces en piezas de la *Jocoseria*. También Calderón lo utiliza, aunque de forma más restringida y a modo de sentencia lapidaria en *El sacristán mujer*, sin que haya encontrado series de pareados, como los antes vistos en Quiñones de Benavente ni tampoco el uso flexible que les dará Moreto (vv. 227–228):

- El marido y la mujer
una misma cosa es.

Moreto prefiere los pareados formados con versos de arte mayor, que están en diez de las treinta y seis piezas breves que se conservan. Aparecen repartidos a lo largo de su producción durante tres décadas. En cuanto a los pareados de octosílabos sigue a Quiñones de Benavente y construye, por ejemplo, en *Los galanes* (vv. 168–173):

- Oh, qué bien habéis quedado
el mi velado, velado.
- Mejor quedáis vos, mujer,
que habéis tenido placer,
y a mí me han apaleado
y la testa me han mojado.

Quiñones de Benavente combinaba octosílabos rimados en varios esquemas que alternaban con sus quebrados, que no siempre son tetrasílabos, por ejemplo en *El tiempo* (p. 508):

- Por las señas que habéis dado
viejo honrado,
el tiempo sois diligente.
- Has acertado.
- ¿Sois este tiempo presente?
- No, sino el tiempo pasado.

Hay otros ejemplos en *El doctor*, *Las dueñas* y *El Martinillo*, 2ª parte. En ocasiones, Quiñones de Benavente los intercala en pasajes de versos irregulares como en *El licenciado* y *el bachiller*. Calderón utiliza también esta estructura en la mojiganga *Juan Rana en la Zarzuela*, pero con el segundo verso del pareado a menudo pentasílabo. Transcribimos solo el comienzo del pasaje (vv. 159–166):

- Yo, que fui en el mundo tía,
era una harpía.
- Yo, que me asombro y me arrobo,
cogí un lobo.

- Yo, serpiente verdinegra,
era una suegra.
- Yo, que fui un grande lebrón,
me hice león.

Moreto escribe como juego fonético en el entremés *Los órganos y el reloj* (vv. 98-105):

- Gil, ¿quién viene por allí?
- Ut, re, mi.
- Pascual, ¿quién va por allá?
- Fa, sol, la.
- Un borriquito se ve.
- Sol, mi, re.
- Cargadito de arrebol.
- Ut, mi, sol.

Este autor interrumpe en ocasiones los pareados con un nuevo elemento muy ilustrativo de movimientos en escena, como por ejemplo en *El retrato vivo* (vv. 148-161):

- De nariz no está cumplido,
por eso se la estiro.
- ¡Ay!
- Pues la boca abierta tiene,
un pellizco se la cierre.
- ¡Ay!
- Del semblante a dos tirones
yo sacaré los colores.
- ¡Ay!
- Yo a las cejas arremeto
por sacarles más el pelo.
- ¡Ay!
- Yo saco sus ojos lindos
que los tiene muy hundidos.
- ¡Ay!
- El correo a la guedeja
parte a tirar de carrera.
- ¡Ay!
- Yo hallo corto aqueste brazo,
y así le pongo la mano.
- ¡Ay!

También en esta ocasión será Quiñones de Benavente quien ofrezca más variaciones al juego con el octosílabo. Por ejemplo, cuando lo escribe en terceto con el primer verso blanco, en *El mago* (p. 581):

- De las fieras del Retiro
¿cuáles más hermosas son?
- Los leones de salón.

Aparecen también estrofas como ésta en *La paga del mundo* y *La melindrosa*.

Tres octosílabos monorrimos seguidos por uno blanco aparecen en *El Martinillo*, 2ª parte, antecediendo a una seguidilla con la que se unen a través de la rima del verso final del terceto (p. 555):

- Con perdón, yo soy cuñado,
subsidio, mas no excusado,
un pariente tan sobrado
que aun dado no hay quien le quiera.
- ¡Martinillo!
- ¡Mi amo!
- Echale fuera.
- Salga y desenruine
la parentela.

En ocasiones, por parte de los tres autores, octosílabos sueltos pueden servir de puente entre una estrofa y otra.

En cuanto a los metros cortos, el *romancillo hexasilábico* es poco frecuente en los entremeses y se utiliza para canciones breves que interrumpen un pasaje escrito en algún otro metro. Los utiliza Quiñones de Benavente, por ejemplo, en la *Loa con que empezó Rueda y Ascanio*, de la que transcribimos un fragmento (p. 578):

- Venid siempre y muchos,
porque vuestro cebo
al gran don Orosio
sirva de alimentos;
pues toda la vida
come y bebe de ellos,
aún decir pudiera,
todos lo bebemos.
- Que si este favor ...
- Que si este consuelo
los dos recibimos,
hoy os ofrecemos

- en nombre de todos ...
 - Almas ...
 - Vidas ...
 - Pechos.

Calderón lo utiliza más a menudo y siempre acompañándolo de música. Antecedido por la acotación "Cantan", aparece en el entremés *La Casa Holgona*, en la que las mujeres, con un ritmo muy marcado para atraer al cliente, cantan (vv. 70-77):

- ¿Qué quiere, qué busca
 en este lugar?
 ¿Por qué se retira
 pudiéndose entrar?
 Entre si quiere
 y se podrá holgar.
 ¡Ay, qué elevado
 y suspenso está!

Y casi al final de esa misma pieza, se pone en boca de los músicos, precedido también por "Cantan" (vv. 167-174):

En la Casa Holgona
 un capigorrón
 hasta los vestidos
 por despojos dio.
 El se ve rendido
 de un ciego dios
 que con cada una
 le tiró un arpón.

Sigue este uso en *Don Pegote*, antecedido por la acotación "Tañen los músicos y bailan" y continuado por seguidillas que se anuncian ya en el romancillo hexasilábico (vv. 155-166):

En un tono alegre
 vuelven las mudanzas
 que esto de lo grave
 con poquito enfada.
 Vaya de lo alegre,
 de lo fino vaya,
 y lo bullicioso
 a los puestos salga.
 Vaya en seguidillas,

pues que son sus gracias
las que dan el punto
a la miel colada.

Se emplea también en cuarteta (abcb) el hexasílabo, precedido por la marca escénica "Toca el arpa"; se encuentra en el entremés *El sacristán mujer* (vv. 125-128):

¿Quién este donaire,
galán, inventó?
Aunque otros lo hacen,
quizá me era yo.

Sirve como estribillo en el baile *Los zagales*, repitiéndose, siempre con música, en diversos momentos (vv. 9-12):

Como tan valida
la mudanza está,
lugar la firmeza
no halla en el lugar.

Moreto lo usa solo en tres ocasiones, pero en ellas tiene un índice de frecuencias elevado. Construye versos según ese esquema en el baile *El Mellado*, para alabar la presencia de los reyes que asisten al espectáculo. Únicamente transcribimos el primer pasaje (vv. 179-182):

Acábase el baile
y empiece la fiesta,
y viva mil años
nuestra hermosa Reina.

También en el entremés *Las brujas*, se cantan los siguientes versos en varias ocasiones (vv. 234-237):

Toca la gaitilla,
suene el añafil,
para que bailando,
volemos ansí.

La tirada más larga de hexasílabos combinados se encuentra en el baile *Los oficios*, con veintiocho versos seguidos en romancillo de seis sílabas, que representan el 19.1% del total de versos. Alterna el pasaje representado con el cantado, aunque predomine este último. Ofrecemos un ejemplo (vv. 119-132):

- De sus trenzas rubias
no sientas la falta,
pues ven que te sobren
más de mil castañas.

Canta

- ¡Hala, hala, hala,
vuelen tus cabellos,
pues les damos alas!

Representan

Canta

- En las cerraduras
nos muestras, bizarra,
cómo es la herrerilla
valiente de chapa.

Canta

- ¡Hala, hala, hala,
con hablar tan tosco,
es mujer limada!

Otros tipos de romancillos serán mucho más esporádicos, como es el caso del heptasilábico, que aparece una vez en Quiñones de Benavente y ninguna en Calderón ni en Moreto.

Existen pasajes de *hexasílabos pareados* en *El talego, 2ª parte*, de Quiñones de Benavente, donde adapta un juego infantil (p. 523):

- Anda, niño, anda,
que amor te lo manda.
- Tu dueño tacaño ...
- Que andes en un año.
- El vil interés ...
- Que andes en un mes.
- La mucha porfía ...
- Que andes en un día.

Calderón utilizará el mismo estribillo en el entremés *El pésame de la viuda*, antes de que salga a escena el autor vestido de "Niño de la Rollona" (vv. 276-278):

- Anda, niño, anda,
que Dios te lo manda.
- Mama, coco, coco.

Los pareados son frecuentes en Moreto, pero prefiere construirlos con versos de arte mayor.

Quiñones de Benavente tiene también pasajes en rima diversa de hexasílabos en *La Verdad* y de heptasílabos en *El Martinillo*, 2ª parte. Utiliza asonancias diversas de hexasílabos en *El mago* y de heptasílabos en *El tiempo*. La tirada más extensa –la señala Bergman– es la letrilla final de *Pistraco* – no incluido en *Jocoseria*– (p. 694):

A un amante firme,
 que en su red está,
 dale que le das.
 Cupidillo travieso, (*sic*)
 dulce ceguezuelo,
 ya le tienes preso:
 dale que le das.
 Por unos ojuelos,
 dale que le das;
 calor y desvelos,
 dale que le das.
 Tú con no sentir,
 yo con porfiar,
 ya le tienes preso:
 dale que le das.

Son frecuentes en este teatro los *versos fluctuantes*, que responden a las facilidades que la música requiere en los textos. Bergman, siguiendo a Henríquez Ureña (p. 224), indica cuatro categorías o patrones rítmicos: 1. la seguidilla, "metro fluctuante en sus orígenes, pero que a partir de 1150 se vuelve regular en la poesía culta." 2. "los versos a estilo de gaita gallega, en que alternan los decasílabos, endecasílabos y dodecasílabos con hexasílabos, mezclándose con otros más"; 3. "las combinaciones en que predomina el eneasílabo" y 4. "los esquemas libres". Habrá un apartado más para versos que no se someten a ningún patrón rítmico bien definido. Tratamos todos ellos, excepto el 3, que no nos parece que tenga relevancia en este teatro por su escasísima aparición.

La *seguidilla* es la estrofa rítmica más utilizada por Quiñones de Benavente. Pedro Henríquez Ureña se refiere en su libro *La versificación irregular en la poesía castellana* en numerosas ocasiones a este autor, del que dice que "sería inútil pretender formar lista de las seguidillas que hay en los entremeses y demás obrillas de Quiñones de Benavente: las hay en casi todos"⁹. Se usa en treinta y dos de las cuarenta y ocho piezas de la *Jocoseria*. En los entremeses el porcentaje de seguidillas suele ser menor del 6%, pero en las loas, jácaras y bailes llega hasta el 40.6%, como en *El Martinillo*, 1ª parte. Las seguidillas de Quiñones de

9 P. Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, Revista de Filología Española, 1933, 2ª ed., corr. y aum., p. 203, nota.

Benavente se distinguen aún más que por su cantidad, por su variedad. Pero la seguidilla en estas fechas no se caracterizaba por el número de sílabas en sus versos sino por la alternancia de dos versos desiguales. Henríquez Ureña manifiesta que su esencia es la alternancia de dos versos breves, más largo el primero, de seis a ocho sílabas, y aun nueve; más corto el segundo, de cuatro a seis. El máximo de desigualdad entre los dos versos fundamentales (8-4) la aproxima a la copla de pie quebrado, aunque es rara esta forma en Quiñones de Benavente; en el extremo contrario, sus dos versos resultan iguales (6-6) y se confunden con los de la endecha coetánea. La combinación más frecuente es la alternancia de heptasílabos y pentasílabos (7-5), aunque a menudo el heptasílabo esperable se ve sustituido por un hexasílabo¹⁰. En las seguidillas de Quiñones de Benavente, Bergman diferencia cinco grupos, caracterizados por el número de versos en la estrofa.

A. La seguidilla de cuatro versos es la forma más común (7-5-7-5), con asonancia en el segundo y en el cuarto. Por ejemplo, escribe en *Turrada* (p. 537):

- Celos me anda pidiendo
siempre mi amante.
- Dale lo que te pide,
pues es tan fácil.

En algunos manuscritos e impresiones, estos versos aparecen distribuidos en dos largos, como en *La puente segoviana, 1ª parte*, p. 533):

No es moneda que corre Manzanarillos,
pues que solo de noche pasa por río.

La fluctuación silábica descrita por Henríquez Ureña se documenta bien en Quiñones de Benavente y nos parece que debe mantenerse en sucesivas ediciones, pues *Jocoseria* fue publicada en vida de su autor, quien tuvo la posibilidad de elegir la irregularidad o la regularidad, optando, en ocasiones, por la primera. Somos partidarios de respetar el deseo de irregularidad métrica de nuestros clásicos y no queremos encorsetarlos en moldes fijos. La presencia de fluctuaciones métricas no afecta a la calidad de una obra dramática, siempre que estas alteraciones no sean producto de corrupciones. Veamos una irregularidad querida en *El soldado* (p. 585):

- Que es esportillero
dice su talle.

10 *Ib.*, pp. 78-79.

– Miente, que no llevo
lo ajeno a nadie.

Quiñones de Benavente varía el esquema prototipo introduciendo diversos ecos en el interior de la seguidilla, como en este caso de *La capeadora*, 1ª parte (p. 551):

Como somos muchachas
somos traviesas,
y por eso nos guardan (¡ardan!)
todas las viejas.

B. La seguidilla de tres versos es una seguidilla del tipo anterior, pero truncada al faltarle el primer verso. El verso segundo es entonces el verso largo y los otros dos son cortos y en asonancia. Tenemos un ejemplo en *La paga del mundo* (p. 503):

– ¿Qué paga es ésta?
– Esta es paga del mundo:
tenga paciencia.

C. Se da el caso de la existencia de seguidillas de cinco versos, en los que el segundo y el quinto son cortos y riman en asonancia, como en *La puente segoviana*, 1ª parte (p. 534):

El decir que se mezclan
el vino y el agua
por chanza se canta;
mas ¡pluguiera a Cristo
que fuera chanza!

D. La seguidilla compuesta, de siete versos asonantada –a–a; b–b es rara en Quiñones de Benavente, pero se encuentra, por ejemplo en *El guardainfante*, 2ª parte (p. 530):

Porque esperan del malo
que será bueno
para cuando las ranas
tengamos pelo.
Y ya se ha cumplido,
pues soy Rana, y con pelo
todos me han visto.

E. Hay series de seguidillas de dos versos en *La dueña* (p. 543):

- Viejo y dadivoso,
mejor que mozo.
- Mozo y sin dineros,
peor que viejo.
- Dueña con antojos,
peor que todos.

En Quiñones de Benavente, como en los dos autores que veremos posteriormente, la seguidilla del tipo A es la más frecuente, pero una misma pieza puede incluir tres tipos diferentes de seguidillas, como es el caso de *La puente segoviana*, 2ª parte, que las tiene de los tipos A, B y É, o *Manos y cuajares* en la que se incluyen los tipos A, C y B, etc. Nos parece acertada la opinión de Bergman que considera, frente a otros críticos, los cinco tipos indicados como variantes posibles de la seguidilla. Calderón y Moreto no combinarán formas tan variadas. Calderón utiliza seguidillas en trece de las veintidós obras que ahora nos interesan, lo que supone un empleo importante de esta estrofa. El análisis de los porcentajes permite observar que el empleo más alto es de un 37.5% del total de versos en *Los sitios de recreación del Rey*, pero en los demás casos el promedio es menor del 7.6%. Aparecen en posición final en todos los casos, excepto en *El Dragoncillo* y *La premática*, 2ª parte, en que están intercaladas entre silvas y romances. Emplea principalmente seguidillas del tipo A, a menudo precedidas por la acotación "Cantan", como en *La Casa Holgona* (vv. 187-190):

- ¿Cuáles son los holgones
más propiamente?
- Los que están sin cuidado
de lo que deben.

Introduce en algunos casos estribillos que las dividen, aunque puede apreciarse fácilmente la estructura de la seguidilla. Tenemos un caso en el entremés *La Plazuela de Santa Cruz* (vv. 206-211):

Una tonada nueva,
niña, te traigo,
corriendo, volando por el aire
¡Ay, que si caigo con ella,
la descalabro,
corriendo, volandito, volando!

En muy pocos casos encontramos seguidillas de los restantes tipos de los que habla Bergman. Del grupo A, hay una seguidilla asonantada de siete versos en Calderón, con alguno de ellos hexasílabo, variación

habitual del siglo, de la que ya hablamos. Se encuentra en *Los degollados* (vv. 268–274):

Cuando ve que importa
quien disparata,
disparates adrede
también son gala;
mas si no agradan
disparates adrede
serán desgracia.

La conciencia de estar utilizando una forma métrica determinada y la noticia de que solían acompañarse de música, que ya conocíamos a través de las obras de Quiñones de Benavente y Calderón, se declara en Moreto de forma explícita en *Las fiestas de Palacio* (vv. 149–159):

Cantar podéis aquestas seguidillas.
(...)
Salen los músicos
A su príncipe ofrecen
varios festejos
las naciones y todos
los elementos.

Moreto incluye seguidillas en posición final de la obra, como era frecuente, en veintitrés de sus treinta y seis obras breves. Sigue así en la línea de Quiñones de Benavente y Calderón en cuanto al alto porcentaje de obras en las que aparecen. El empleo más alto es del 37.7% del total de versos de la pieza y el promedio en las distintas piezas supera al de Calderón, situándose en Moreto en un 10% del total de versos. Sus seguidillas se incluyen en el tipo A con asonancia en el segundo y cuarto verso. Transcribimos una de las de carácter jocoso incluida en *La loa de Juan Rana* (vv. 168–171):

Ya en Olmedo, señores,
Rana se ha vuelto,
el galán de la loa,
la flor de Olmedo.

Moreto no utiliza los demás tipos posibles, pero sí deja fluctuar el número de sílabas por verso, incluyendo hexasílabos, por ejemplo en *Alcolea o Entremés para la noche de San Juan* (vv. 240–243):

Díganos si riñe
mucho su bravo.
Tanto, que a las pendencias
no se da manos.

O alargando el verso hasta hacerlo octosílabo en *Los gatillos* (vv. 279–282):

Con los doblones, señores,
cuidado todos,
porque no es este tiempo,
tiempo de bobos.

El ritmo dactílico, denominado de *gaita gallega*, alterna decasílabos y endecasílabos con dodecasílabos y a veces con hexasílabos. Quiñones de Benavente lo utiliza con gran flexibilidad y frecuencia. Aparece en veintiún piezas de la *Jocoseria*, diecisiete de ellas cantadas o insertas en loas. El porcentaje, en general, no es alto: un 15% en cuatro obras, pero en piezas como *La dueña* llega a ser el 25.6% del total de versos. Siguiendo a Henríquez Ureña, se pueden distinguir cinco ritmos principales de gaita gallega:

A. Combinaciones de versos de cuatro acentos con otros de tres. Se ve en *Los cuatro galanes*, en los que alternan decasílabos y dodecasílabos, si bien parece que los versos primero y tercero han perdido su primera sílaba – acentuada – y que el segundo y el cuarto han añadido una sílaba – sin acentuar – al principio (p. 522):

– Mancebito, remedia mis males;
que hay sobra de amores y falta de reales.
– Muchachita, por qué no me dejas,
que más quiero un cuarto que a todas las hembras.

El mismo esquema rítmico puede disponerse en cuartetos con otro tipo de paralelismo, como es el caso de *La dueña* (p. 543):

En la calle de Atocha, ¡litón!
¡litoque, vitoque, que vive mi dama!
yo me llamo Bartolo, ¡litón!
¡litoque, vitoque, y ella Catalna!

Sin embargo, el ritmo que Quiñones de Benavente utiliza más a menudo, así como sus continuadores, es la gaita gallega dispuesta en dísticos o en cuartetos. Un ejemplo lo tenemos en *El doctor* (p. 587):

- Dolorcito de mala ventura,
¿a quién hierra más, a la mula o la cura?
- Bachillera en Madrid graduada,
si yerro las curas, acierto las pagas.

En la *Loa para Hurtado* los versos cortos son el primero y el cuarto, y la rima es trenzada (p. 501):

El perdón me concede, callando,
Madrid generoso, que oyéndome está.
Curtí, pirilí, garañí, tiritando
zurululá, que la vida me da.

Cinco versos, cortos el primero y el tercero, van precedidos en *El guardainfante, 1ª parte*, por uno largo de cinco acentos, unido a los que le siguen por la asonancia (p. 529):

- Guárdelos, vístalos, póngalos, majaderote.
- Esas sean las galas y naguas
que den a las hembras los señores hombres.
- ¡Quedito, pasito! Porque si le oyen,
no habrá diablos que puedan sacalles
más joya ni gala que aquestos jubones.

Quiñones de Benavente parodia una canción que Calderón incluye en *El alcalde de Zalamea, 1ª jornada*:

- Vaya y venga la tabla al horno,
y a mí no me falte el pan.
- Huéspededa, máteme una gallina;
que el carnero me hace mal.

En *La visita de la cárcel* (p. 513), se lee así:

Mas vaya y venga la tabla al horno,
que se ahitan del manjar;
vaya y venga con el pan.
Huéspededa, máteme una gallina.
Coma yo, y no diga mal,
y ándese la gaita por el lugar.

La parodia también en *Los muertos vivos* (p. 591) con menos vacilación rítmica:

Y vaya y venga la cuñadería,
 mas en casa no tiene de entrar.
 Que, huéspedea, máteme ese cuñado,
 que hasta el nombre me hace mal.

Otra parodia, que también señala Bergman, la acerca más al ritmo trocaico en *El mago* (p. 581):

- Que vaya y venga al Retiro el baile ...
- Y entre tanta variedad ...
- Huélguese con él si es bueno ...
- Disimulen si no es tal ...
- Porque diga quien le hizo,
 buscando más novedad ...
- Que vaya y venga al Retiro el baile.

Calderón es mucho más parco en construcciones de este tipo, pero también incluye algunos pasajes en su teatro breve con versos combinados de cuatro y tres acentos. Un personaje de *El sacristán mujer* toca el arpa mientras recita los vv. 121-124, decasílabos y dodecasílabos con rima en los pares:

Si los sones que hacéis en el arpa
 queréis que se luzcan haciendo labor,
 procurad con las manos tocarlos
 escarapelados, pues son en arpón.

No tenemos testimonios de este uso en Moreto.

B. Versos de cuatro acentos con ritmo dactílico pueden escribirse en dísticos o en cuartetas. Quiñones de Benavente da ejemplo de ambos en piezas conservadas fuera de la *Jocoseria*, como por ejemplo en *El poeta de bailes*, 2ª parte (p. 835):

- Que tome la caperucita y vara
 y cante la rana en su mismo lugar.
- Que más quiero estar en romance envarado
 que no que me haga el latín desvarar.

Calderón incluye una estrofa de este tipo en *El sacristán mujer* (vv. 105-108):

El Santo Cristóbal estaba a la puerta
 de la ribera del mar caudaloso,

para pasar cierto Niño gracioso,
con su bastón y capilla cubierta ...

No encontramos ejemplos en la producción breve de Moreto.

C. De versos de tres acentos solo señala Bergman un ejemplo en Quiñones de Benavente, incluido en el entremés *Los órganos* (p. 653):

No tenéis vos licor de lo caro;
no tenéis vos licor como yo.

Calderón incluye como estribillo en *Las Carnestolendas* los siguientes versos (vv. 278–279):

¡Hucho–ho! que le corren las damas,
¡hucho–ho! que va corrido.

Moreto tiene también un caso en *El cerco de las hembras* (vv. 38–39):

– En los hombres que todo lo niegan.
– En las hembras que todo lo estafan.

D. La alternancia regular de versos largos y sus quebrados se encuentra en Quiñones de Benavente; por ejemplo, en *El talego*, 1ª parte, alterna el verso decasílabo de tres acentos con su quebrado de cinco o seis sílabas y dos acentos (p. 518):

De talegos hincharis dineris,
dice Avicena,
que sanorum si de hembra le echatis
dos sanguijuelas.

Moreto incluye otro caso semejante en *El cerco de las hembras* (vv. 59–65):

Siempre navego de camarada
y así no embarco matalotaje
para el viaje,
porque fuera gran desatino
cuando camino
y navego para Alicante.

E. De estructura diferente a los tipos anteriores es otro caso de gaita gallega que cita Henríquez Ureña. Bergman recoge su comentario: "En Quiñones de Benavente se alcanza la mayor libertad de combi–

naciones", siempre dentro del hemistiquio predominante (/---/-), por ejemplo en *El talego*, 2ª parte (p. 523):

- Si los dineritos no se sienten buenos ...
- Y las mujercitas somos sus Galenos ...
- ¡Ay de los talegos!
- Que con los deseos de salud mejor,
- Mientras más doctores llaman ...
- Más aprisa corren y vuelan.
a su perdición (a su perdición).

Dislocando el acento prosódico, podemos dividir la tirada entera en hemistiquios iguales (/---/-). Los últimos tres renglones darían cuatro versos, de los que uno es endecasílabo dactílico:

Mientras más doctores
llaman más aprisa,
corren y vuelan a su perdición.
A su perdición.

Señala Bergman que los versos de este ritmo generalmente se disponen en dísticos, como en *El talego*, 2ª parte (p. 523):

- Todas sus flaquezas las que en él se ven.
- Las que yo he tenido viene a pagar él.

Hay también variación silábica, como en las demás formas de la gaita gallega. Por ejemplo, en *El talego*, 1ª parte, se lee (p. 518):

- Huyó el dinerito, y quedaisos vos,
y el corazón se me hizo dos.
- Que póngale en cobro yo esta vez,
y el corazón se le haga diez.

No encontramos ejemplos de este uso en Calderón ni en Moreto.

Los tres autores escriben *estrofas polimétricas* con rima consonante en una distribución bien definida, aunque libre. Henríquez Ureña destaca la labor, de nuevo fundamental, de Quiñones de Benavente: "El apogeo de los esquemas libres se alcanza, más que en Lope – que prefirió los ritmos mejor definidos –, en Luis Quiñones de Benavente, gran maestro de entremeses" (p. 219). Y, en otro lugar: "Nadie le alcanzó en sus excesos de descoyuntamiento rítmico: el efecto cómico de tales esquemas extravagantes es visible" (p. 235).

El *villancico* sería uno de esos esquemas. Se usa con intención grotesca y se pone a menudo en boca de los sacristanes entremesiles, que despliegan en él sus dotes poéticas. Hay en ellos referencias religiosas e incluyen estribillos folclóricos a menudo. Tienen un amplio margen de irregularidad, como podemos ver en el contenido en una pieza no incluida en *Jocoseria, Los gorriones* (p. 766):

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 el testigo San Sebastián.
 Loro, loro,
 trompeticas suenan de oro.
 Ta, ta, ta,
 campanicas repican de plata,
 coman los hombres del *coeli coelorum*,
per omnia secula saeculorum.

Como conjuro, Calderón pone en boca del saludador de *La rabia*, 1ª parte, versos que guardan ciertas semejanzas con los anteriores de Quiñones de Benavente (vv. 275–289):

Por la insignia singular
 que a favor del paladar
 el cielo me quiso dar,
 a la orilla de aquel cedro
 por donde iba San Juan con *Dominos Deo*,
 te conjuro, mal de la peste,
 aunque me cueste lo que me cueste,
 que no me penetres ese corazón
 sino que al son,
 te vayas huyendo de mi retintín,
 dilín, dilín,

pues ves que tocan en San Martín,
 dilón, dilón,
 pues ves que tocan en San Antón.

En el certamen poético entre los sacristanes de *El sacristán mujer*, una de las actrices pide a otra que recite un villancico: "Vusted haga un villancico / a San Cristóbal" (vv. 67-68), lo que hará versos más tarde (vv. 85-98)¹¹:

Suelto el mío, esténme atentos:
 Cristóbal Santo, una duda
 me tiene con grande asombro,
 viéndoos con el mundo al hombro
 en pensarlo un hombre suda.
 Aquesta mi duda es:
 decid, santo tremebundo,
 si traéis al hombro el mundo,
 ¿a dónde ponéis los pies?
 ¿Cómo el río pasaréis?
 Y responde Cristóbal
 con gran donaire,
 la calcita caía,
 la pierna al aire ...

Moreto bajo el nombre de villancico y referido al Nacimiento, incluye uno bastante regular en *El poeta* (vv. 92-95):

Sopas le daban al Niño
 y él no las quería comer,
 mas como estaban calientes
 mamóselas San Josef.

Frente a esa regularidad, otro entremés más tardío recobra la vacilación inherente al villancico. En *Los sacristanes burlados* escribe (vv. 128-149):

- Va mi villancico, aprenda,
 al señor Santo Domingo,
 que nació con una estrella,
 con una estrella en la frente:
 "Santo Domingo nació,

11 El mismo villancico se encuentra también en otras obras de la época, como es el caso del libro de Jacinto Polo de Medina, *Hospital de incurables y viaje al otro mundo*, Orihuela, Juan Vicente Franco, 1636.

así lo naciera yo,
 pero quiso mi pecado
 que no naciera estrellado,
 porque pretende Patillas
 que revivan los hombres hechos tortillas,
 y en saliendo con los que fragua,
 los pasa por fuego como por agua,
 y déjalos afligidos,
 en alquibrite metidos,
 hasta que dicen desde su centro:
 Martinillo, mi amo, métele dentro,
 y el mundo le respondió,
 admirándose del malo:
 ¡ay, que ha cantado el demonio de palo!
 ¡ay, que el demonio de palo ha cantado!
 - Excelente trova".

Quiñones de Benavente construye también villancicos según las normas del *Arte poética* de Renjifo, en los que debía haber una cabeza o copla de dos, tres o cuatro versos, que se suele repetir total o parcialmente después de seis versos que glosan la copla inicial. Un ejemplo está en *Los zaparrastrones* (p. 839):

- Esta noche los ratones
 no me han dejado dormir;
 dadme, Menga, los zaparrastrones,
 que voto a rus que me tengo de ir.
 - Será, Bras, desdén ingrato
 que así me queráis dejar,
 y no me podré sosegar
 si quedo sin vos un rato.
 Yo traeré a mi casa un gato
 que no los deje vivir,
 que no pidáis los zaparrastrones,
 que voto a rus que no os habéis de ir.

Aun teniendo en cuenta estas formas métricas usadas por los tres poetas en su teatro breve, hay pasajes que no pueden incluirse en ninguno de los tipos descritos, aunque tengan una *cierta regularidad*. Los emplea Quiñones de Benavente en piezas como *Las habladoras*, *El burlón* y *Los alcaldes*, 2ª parte, pero nos detendremos especialmente en los que construye Calderón. Los hay muy breves, como es el caso del que apa-

rece en el entremés *La rabia*, 1ª parte, con gran fuerza expresiva (vv. 336–337):

- ¡Ay qué bien rabia!
- ¡Mas, ay qué bien rabia!

O en *El Parnaso*, 2ª parte, donde se repite reiteradamente (vv. 39–40):

El diablo pensara
de un pésame hacer una mojjiganga.

Las mismas exclamaciones que en el primero de los ejemplos de Calderón están en una serie de pareados de *La Muerte* (vv. 261–264):

- ¡Ay por aquí, por aquí, galegos!
- ¡Ay por aquí, por aquí cantemos!
- ¡Ay por aquí, por aquí, Duminga!
- ¡Ay por aquí, por aquí, Lorenzo!

Y con mayor variación de rimas en *Los instrumentos* (vv. 220–223):

- Alcaldito quetodos prendes,
 ¡ay que colerita y enojo tienes!
- ¡Ay qué colerí, colerí, colerita,
 ay qué colerí, colerín, colerá!

También incluye exclamaciones el pasaje dedicado a la figura real en *Los sitios de recreación del Rey* (vv. 32–34):

¡Ay que vaya, vaya,
y síganme si llora, si ríe
el Infante, que todo es gracias!

Hay una clara preferencia en Calderón por el juego de sonidos en este tipo de estrofas. Un buen ejemplo está en *El pésame de la viuda* (vv. 306–309):

que quin quirilín
quirilín quin, pues
que más vale toca
que no capuz.

El juego fonético más largo y rápido que podemos incluir en esta serie está en *El Dragoncillo* (vv. 233–241) y se vuelve a recuperar fragmentado más adelante (vv. 251–255):

- Quirirín quin paz.
- Quirirín quin paz.
- Quirirín quin puz.
- Quirirín quin puz.
- Aquí el buz.
- Aquí el buz.
- Allí el baz.
- Allí el baz.
- Tras.
- Tras.
- Tris.
- Tris.
- Tros.
- Tros.
- Trus.
- Trus.
- Quirilín quin paz, quirilín quin puz.

El mismo Calderón impone una *estructura regular* a pasajes que aparecen como estribillos, aunque resulta difícil su adscripción a los esquemas métricos tradicionales. Escribe, por ejemplo, en *La premática, 2ª parte*, una estrofa de heptasilábicos monorrimos, terminada en un terceto (vv. 184–190):

Mujeres entendidas:
 en mirándoos queridas,
 robad almas y vidas
 y galas y comidas,
 venderse y revenderse.
 Bailes hay mentirosos:
 no hay que creer éste.

En *El Parnaso, 2ª parte de La rabia*, incluye como estribillo con muy pocas variantes en los distintos momentos en que se inserta, una tercerilla hexasilábica que rima en asonante con el romance anterior (vv. 202–204):

que no es buena gracia
 servir mi portal
 a su mojjanga.

También en *La Muerte* comienza con tres versos que transcribimos aquí y que se repetirán en otros momentos de esta pieza; además, de forma semejante están en *La barbuda, 1ª parte*, vv. 275 y ss. y en *El*

escolar y el soldado, vv. 179 y ss. Calderón los incluye en su teatro mayor, como por ejemplo en *Dicha y desdicha del nombre*, 1ª jornada:

Vaya de fiesta, vaya de gira,
vaya de baile, vaya de chanza,
vaya y venga la mojiganga.

En *La Muerte*, se anuncia la entrada de una "tonadilla" que se repetirá en varios momentos (vv. 56–60):

En el más festivo día
en que reina la alegría,
y todo el orbe a porfía
procura meterse en danza,
vaya y venga la mojiganga.

Por tanto, con estrofas de este tipo se forman a menudo los estribillos que aparecen en las loas, entremeses, jácaras, mojigangas y bailes.

En ocasiones, esas estrofas eran comunes al fondo cultural de una época y las utilizan de forma semejante distintos autores. Como ejemplo, valga citar el que Quiñones de Benavente recoge en *La capeadora*, 2ª parte (pp. 554–555):

Que se caiga la torre
de Valladolid,
como a mí no me coja,
¿qué se me da a mí?

Calderón lo incluye en *Los sitios de recreación del Rey* (vv. 111–115):

De que robe las casas
¡nueva tan feliz!
Como a mí no me cojan,
¡que qué se me da,
que qué se me da a mí!

Moreto utiliza también pasajes con estructura regular de difícil clasificación, en fragmentos muy breves que serán estribillo sin variaciones, como en *La Zamalandrana hermana* (vv. 67–68):

¡A la Zamalandrana hermana!
¡Ay, ay, ay, de la Zamalandrana!

O incluidos en otros más largos, con pequeñas variantes en el estribillo, como en la jácara *El Mellado*:

y viva mil años
 nuestra hermosa Reina,
 porque ella sola
 alegra la Corte toda. (vv. 182–185)
 Nuestra Infanta cuenta
 los siglos por horas,
 (...)
 porque ella sola
 de tanto sol es aurora. (vv. 186–191)
 De nuestra Infancia
 se logre la pompa,
 (...)
 porque ella sola
 es Margarita preciosa. (vv. 192–197)
 Con las bellas damas
 no se meta nadie,
 (...)
 porque ellas solas
 estrellas son que le adornan. (vv. 203–208)

Además de estos esquemas de difícil definición, los autores de teatro breve incluyen formas métricas codificadas ya en la época como esquemas propios de bailes. Así, Calderón escribe según la práctica del baile "lanturú" algunos pasajes del entremés *La Franchota* (vv. 133–140):

– ¿Qué es esto, tarabilla?
 – Si no me avite entiso
 el lanturú es aquiso:
 "Monsieur de la Valeta,
Canta y baila
 ¿por qué me mata vuy,
 si so tan bon soldat
 en guerra cuanto tú?
 Lanturú, lantantú".

Otras piezas ajenas a nuestros tres autores usan ese esquema; por referirlo solo al teatro breve está también en el baile entremesado *El pintor* de Suárez de Deza.

Al final de nuestro estudio no queríamos establecer una conclusión que, por general, perdiese la riqueza que existe en la métrica del teatro breve del Siglo de Oro. Evitamos por ello las excesivas generalizaciones,

porque cada autor e incluso épocas determinadas en su quehacer artístico tienen sus propias características, según hemos tratado de demostrar cuando analizamos de modo individual los distintos esquemas de versificación que se utilizaron. Al comienzo del análisis indicábamos que el teatro breve de Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto cubría una amplia época: desde los años treinta a los setenta. Se observan preferencias individuales en estos tres escritores y una mayor maestría en el manejo de la métrica en Quiñones de Benavente, que le dio su justa fama en estos subgéneros teatrales, en los que la riqueza de formas métricas se une a la variedad en el modo de exponer los temas a través de una multitud de pequeños personajes. La calidad del escritor se observa cuando descendemos a detalles dentro de los diferentes tipos de posibilidades métricas, pues una primera observación general podría hacer pensar que los tres recogen en su teatro breve una versificación semejante, centrada en torno a silvas, romances y seguidillas en los entremeses, y diversificada en múltiples facturas regulares e irregulares en las piezas en las que el texto va acompañado de música. Solo la mirada atenta permite observar el uso sutil de la versificación en Quiñones de Benavente, la preferencia de Calderón por el verso perfecto en la rima y la circunscripción de Moreto a formas métricas consagradas por sus antecesores.

PORCENTAJES RESPECTO AL NUMERO TOTAL DE VERSOS
DISTRIBUCION METRICA - QUIÑONES DE BENAVENTE

Título	clase	vers	pasaj	silvas	endec	rom	redon	r'illo	seg	gg	vill	irr	misc	fecha
Capeadora, 1a	E	221	9	48.4		38.9		5.4	3.6	3.6				ab quo 1621?
Capeadora, 2a	E	240	4			88.3			11.7					ab quo 1621?
Abadejillo	E	270	3	53.3		42.2			4.4					ab quo 1622
Borracho	E	302	11	17.2		74.8			5	1.7	1.3			ab quo 1622
Murmurador	E	175	3		90.9		4.6							1622-1643
Retablo de maravillas	E	275	5	34.9		53.8			9.5				qu 1.8	1620-1623
Talego-niño	E	315	6	19.7		76.8	1.3				1		8 par 1.3	ca. 1625?
Maya	E	228	5	69.7		21.9					8.3			ab quo 1625
Turrada	E	250	4	28		68.8			3.2					ab quo 1626
Figueroa, 1a	L	214	1			100								Pascua 1627
Figueroa, 2a	L	244	1			100								1628
Doctor	B	153	19			54.9	15.7			14.3	7.8		qu 3.3	1629?
Licenciado y bachiller	B	82	6			34.1				9.8	39		8 que 3.9	1629? 1631?
Civilidades	E	234	3	82.9		12				5.1				1629-1630
Cuatro galanes	E	276	4	86.2		10.9								
Dueña	B	133	6			63.2			11.3	25.6				1630? 1633-34?
Planetas	B	114	9			21.1	52.6		3.5	3.5	10.5		6-11	8.8 1631?
Hurtado	L	190	3			93.7			6.4					otoño 1631
Casamiento	B	150	33			40	21.3		16	2.7	10		qu 3.3	1631
													9's 2.7	
													s.10 4	
Tiempo	B	142	20			34.5	11.2		16.9	2.8	11.3		8 que 16.9	1633-34
													9 par 2.8	
													7's 3.5	
Martinillo, 1a	B	128	17			59.4			40.6					1633 o 34
Visita de la cárcel	B	133	11			58.6	6		24.1	9.8	1.5			mayo-Jun 1634
Guardainfante, 1a	B	177	18			61			18.1	7.9	9	4		otoño 1634

Título	clase	vers	pasaj	silvas	endec	rom	redon	r'illo	seg	gg	vill	irr	misc	fecha
Guardainfante, 2a	B	225	18		67.6				14.7	8	7.1	2.7		otoño 1634
Paga del mundo	B	151	16		31.8				9.9	1.3		49	8 rim	7.9 1634?-1639?
Martinillo, 2a parte	B	145	22		17.9				17.9	16.6		1.4	8 que	6.9 1634-35
													8 rim	13.8
													8 par	4.8
													9's	16.6
													5's	4.1
Puente segoviana, 1a	B	169	24		40.2	4.7	2.4		26.6			26		1634-35
Puente segoviana, 2a	B	171	24		39.8	4.7	2.3		28.7			24.6		1634-36
Soldado	B	137	12		42.3	5.8	13.9		14.6			11.7	dec	7.3 1634-35
													10 que	2.9
													8 par	1.5
Doctor Juan Rana	B	145	14		70.3	2.8			11	4.1			qu	3.4 1635
													8 par	4.1
													9's	4.1
Las dueñas	B	149	37		52.3	5.4	16.1					14.6	9's	6 1635
													8 que	5.4
Prado	L	203	14		39.5	33.9			22.6	1.4		1.1	8 rim	1.4 Pascua 1635
Talego, 1a	B	123	6		62.6				1.6	19.5	16.3			1635?
Talego, 2a	B	152	19		29.6		5.3		7.9	18.4		29.6	6's	9.2 1635?
Fernández	L	310	35		69.4	20.6							qu	4.8 dic 1636
													s.l'õ	5.2
Muertos vivos	E	266	10	22.2	66.2				1.5	6		4.1		1636?
Ortegón	J	134	1		100									1636?
Olmedo	J	146	2		97.3				2.7					inv 1636
Remediador	B	226	19		67.3		3.5					28.3	8 par	9 1636-40
Verdad	B	141	24		34	14.1			11.3			23.4	qu	3.5 1636-39?
													8 par	7.1
													6's	6.4
Mago	B	277	30		56.7	1.4	4.3		1.4	8.3		8.3	8 rim	12.2 enero 1637
													8 par	2.9
													6's	1.4
													4-6	2.9
Manos y cuajares	B	203	22		71.9				10.8	3		8.4	8 par	5.9 enero 1637

Título	clase	vers	pasaj	silvas	endec	rom	redon	r'illo	seg	gg	vill	irr	misc	fecha
Muerte	B	135	20			48.9	8.9		23	3		6.7	8 par 9.6	verano 1637
Rueda	L	357	30			57.7	21.3	9	9		3.1			pascua 1638
Doña Isabel	J	212	1			100								1638?- 40?
Francisca Paula	J	48	1			100								1638?- 40?
Romero, 1a	J	75	1			100								1638?
Romero, 2a	J	83	6			84.3	9.6				6			1638?

(

DISTRIBUCION METRICA - CALDERON DE LA BARCA

Título	clase	vers	pasaj	silvas	endec	rom	redon	r'illo	seg	irr	misc	fecha
Premática, 1a	E	202	7	48		37.6	4.4	9.9				ad quem 1640
Premática, 2a	E	222	6	57.6		25.2			17.1			ad quem 1640
Mayorazgo	E	340	3	44.7		52.9			2.3			mayo 1642
La Casa Hologna	E	190	6		71	8.4		14.2	6.3			ad quem 1643
Don Pegote	E	172	3	89.5				6.9	3.4			ad quem 1643
El sacristán mujer	E	240	19	9.1		62.5	5	1.6	1.6	19.5	cu 1.6	1644-50
											ser 1.6	
											qu 8.3	
											son 5.8	
											par 2.5	
Dragoncillo	E	356	8	25.8		57.8			11.2	5		1650?
Zagales	B	136	6			91.1		8.8				1650?
Zarzuela	M	221	6			86.8				13.1		enero 1657
Desafío de Juan Rana	E	218	3	55.9		39.9			3.6			1657-62
Reloj	E	203	9	42.8		43.3			10.8	0.9	8 qu 1.9	ad quem 1658
Toreador	E	224	7	78.5		16			5.3			1658
Rabia, 1a	E	368	13	23.9		68.4				4.8	5-6 2.7	Corpus 1659
Parnaso, 2a La rabia	M	368	15			94.2					ter 5.7	Corpus 1659
Sitios de recreación	M	173	36			45.6			37.5	16.7	6-7 8	1659-62
Plazuela	E	222	5	12.6		74.3			13			ad quem 1661

Título	clase	vers	pasaj	silvas	endec	rom	redon	r'illo	seg	vill	irr	misc	fecha
Pésame de la viuda	M	309	20			91.9					3.5	7-11	Corpus 1662
Instrumentos	E	239	7	25.5		68.6					5.8		ad quem 1663
Guisados	M	228	3	14.9		81.5		3.5					Autos 1664
Mellado	J	120	16			33.3	66.6						ad quem 1668
Franchota	E	182	11	70.8		16.4					2.1	cu	ad quem 1672
Muerte	M	280	13	26.7		61.4			4.2			ter	
												la	
												2.7	
												1	Corpus 1673
												8 rim	
												2.8	

DISTRIBUCION METRICA - MORETO

Título	clase	vers	pasaj	silvas	endec	rom	redon	r'illo	seg	vill	irr	misc	fecha
Poeta	E	210	9	69.5		20.9				3.8			1634-37
Perendeca	E	275	4	13		84				2.9			1639
Alcolea	E	244	6	24.5		62.7				12.2			Junio 1640
Don Rodrigo	B	144	8			83.3				11.1	5.5	par	1651-55
Mellado	B	208	24			68.2	9.6	9.6		7.6	4.8	par	ca 1655
Años Emperador	L	180	6			62.2				37.7			Julio 1655
Fiesta Corpus	L	358	4			98.8							Autos 1656?
Retrato vivo	E	183	6	77		2.1				13.1	1.1	par	ad quem 1657
Hijo del vecino	E	236	7	42.3		53.8					7.6	par	ad quem 1657
Reliquia	E	200	2	24		76					3.8	ter	ad quem 1657
Aicalde de Alcorcón	E	164	2			78							ad quem 1657
Fiestas de Palacio	E	207	2	74.8		80.8			21.9				enero 1658
Oficios	B	146	2			87.5		19.1	25.1				1658
Chillona	B	120	2			87.5							1658
Compañía Pupilo	L	366	24	30		57.9				12.5			ca 1658
Mariquita	E	198	2	69.6		27.2			12				1658
Aguador	E	275	4			94.5					3	par	ad quem 1659
											5.4	1a	ad quem 1661

Título	clase	vers	pasaj	silvas	endec	rom	redon	r'illo	seg	vill	irr	misc	fecha
Vestuario	E	160	8		91.2						8.7	qu	Autos 1661
Loa de Juan Rana	E	253	15		10.2	75.8			13.8				Julio 1661
Gatillos	E	382	5			90.5			9.4				ca 1661
Campanilla	E	162	5	30.8		61.7			7.4				ca 1661
Cerco de las hembras	B	90	15			26.6			26.6		46.6	ter	1662
Ayo	E	228	10		37.2	55.7	1.7		1.7		1.7	ta	ca 1662
Burla de Pantoja	E	149	3			91.2			2.6		6		ca 1662
Gaïanes	E	176	4	26.7		68.1					5.1	par	ad quem 1663
Bota	E	234	3	18.8		77.7			3.4				ad quem 1663
Organos	E	303	6	44.2		46.8			2.6		6.2	par	ad quem 1664
Doña Esquina	E	248	5	37.9		58.8			3.2				?
Sacristanes	E	278	11	11.8		70.1		12.2	5.7				?
Cortacaras	E	253	6	49.4		49					1.5		?
Hambriento	E	188	2			95.7			4.2				?
Brujas	E	359	11	22		72.4		5.5					?
Galeras de la honra	E	180	10			85.5					14.4	par	?
Lucrecia y Tarquino	B	174	9			6.8	87.3				5.7	treb	?
Conde Claros	B	161	5			19.8	69.5		7.4		3.1		?
Zalamandrana	B	104	8			92.3					7.6	par	1664