

NOTAS EN TORNO A «CUANDO LAS MADEJAS DE ORO»,  
UN ROMANCE PASTORIL INÉDITO CON COMPLEMENTO  
LÍRICO EN OCTAVAS

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

«A través de todo el presente período se ejercitó la adición al romance de complementos líricos en forma de coplas intercaladas en el relato o situadas al final al estilo de las antiguas desfechas. Como ejemplo de la variedad de tales adiciones bastará indicar que en el *Romancero General* suelen consistir en redondillas heptasílabas, 73, 364; en coplas castellanas, 49, 74, 778; en una canción, abba:cddc:abba, 86; en coplas reales, 105; en cuartetos endecasílabos, 260; en un villancico hexasílabo, 270, 353, 643; en un romancillo hexasílabo, 357, 620; en octavas reales, 400, 617. El desarrollo del elemento complementario llegaba en ocasiones hasta el punto de hacer aparecer la parte del verdadero romance como simple introducción o como mero marco accesorio, según puede verse en los números 353, 400, 617, etc.»<sup>1</sup>.

La cita de don Tomás Navarro Tomás que sirve de pórtico a nuestro escrito ofrece una información indispensable para situar en su contexto literario inmediato la composición que va a ser objeto de análisis y motivo de reflexión a lo largo de las líneas que siguen.

Se trata de un texto que aparece en el manuscrito II-2803 de la Biblioteca de Palacio y que a continuación ofrecemos<sup>2</sup>:

Quando las madejas de oro  
el rojo Apolo tendía  
y hermosteaba el aljófar  
que la aurora despedía,  
el cuidado de Phileno,  
que nunca jamás dormía,  
le levantó de la cama  
y Philena no venía;  
qu'el concierto estaba hecho  
que a la mañana vernía  
a sólo ver a Phileno  
y vio que no lo cumplía.  
Hace duro sentimiento,  
llorando se maldecía,  
culpa al ingrato Amor

<sup>1</sup> Tomás Navarro Tomás, *Métrica Española*, Guadarrama-Labor, Madrid-Barcelona, 1974.

<sup>2</sup> No conocemos edición moderna de tal manuscrito. Por lo que respecta a la transcripción del romance, ha sido respetada la ortografía del manuscrito y modernizada la puntuación y la acentuación.

ques quien más culpa tenía,  
 tomó el çurrón y el cayado  
 y el rabel con que tañía  
 y fuese a la fresca fuente  
 donde concertado abía  
 que no cumplió Philena  
 y entre la arboleda fría  
 toma su dulce rabel  
 y el pastor así decía:  
 «Alegres arboledas, valle amoroso,  
 testigos de mi alma, por quien peno;  
 lugar ameno, dulce y deleitoso,  
 de frescos árboles adornado y lleno;  
 si avéis mirado el trance riguroso,  
 pues, de mi libertad y ser ageno  
 y nos da pena oír mi suerte dura,  
 aquí quiero llorar mi desbentura.

¿A quién me quejaré de mal tamaño?,  
 o ¿quién abrá piedad de lo que siento?,  
 o ¿quién rremediará tan grave daño?,  
 o ¿quién aplacará tanto tormento?  
 ¿De quién me quejo, ¡ay, Dios!, por quién me engaño,  
 si hice de Philena fundamento?  
 Y pues la causa fue de tal tristura,  
 aquí quiero llorar mi desbentura.

No ceséis de llorar, mis ojos tristes,  
 pues tanta pena al alma deseastes;  
 y ya que tan sin miedo ver supistes,  
 mirad con el mirar lo que sacastes;  
 y pues de tanto mal la causa fuistes  
 y de una palabrilla os confiastes,  
 pues ubo atrevimiento y no ventura,  
 aquí quiero llorar mi desbentura.»

El texto transcrito nos interesa, sobre todo, por su estructura externa: a una tirada de versos octosilábicos rimados en asonante —en número de 24—, sigue una segunda y última parte formada por tres octavas —es decir, también 24 versos—. Con dos peculiaridades que, al menos en parte, retomaremos en párrafos posteriores: el último verso coincide en las tres octavas y funciona a modo de estribillo; estas tres estrofas representan, en estilo directo, el canto del personaje protagonista de la narración contenida en los versos de romance que las preceden.

A continuación nos proponemos dar cuenta, en primer lugar, de los resultados de la labor de localización de dicho texto; en un segundo momento, ofrecer un somero repaso de unos cuantos casos coetáneos en que también se advierte la rara combinación estrófica de nuestro romance; por fin, y a partir de estos mismos ejemplos, intentaremos una breve reflexión sobre el uso genérico de la octava en el dominio literario español durante el Renacimiento, así como sobre su función en el seno de composiciones escritas en tiradas de versos octosilábicos asonantes (romances), tal cual es el caso que nos ocupa.

El intento de relacionar nuestro poema (sin atribuir en el manuscrito) con la obra de algún autor, ha topado con una primera dificultad: los «índices de primeros versos» de los repertorios bibliográficos más completos de que

disponemos hasta el momento, no registran el que inicia nuestra composición («Quando las madejas de oro»), ni el que encabeza la serie de octavas («Alegres arboledas, valle amoroso»), ni, por último, el que funciona como estribillo («aquí quiero llorar mi desventura»)<sup>3</sup>. Este verso, repetido en el cierre de las tres octavas, ha sido, sin embargo, el que nos ha llevado a reparar en una glosa escrita en esa misma estrofa por Pedro Laínez (1538?-1584). El «tema» de la citada glosa se compone de tres versos endecasílabos:

«Aquí quiero llorar la suerte mía:  
quicá que con llorar los ojos míos,  
dará Fortuna fin a mis desvíos»<sup>4</sup>.

La coincidencia casi total del primero de los versos transcritos y el que cierra cada una de las octavas del poema que nos ocupa (más acentuada si tenemos en cuenta que la diferencia de objeto directo —«la suerte mía»/«mi desventura»— es puramente onomasiológica, puesto que el contenido conceptual es el mismo —lo cual viene puesto en evidencia tanto por el contexto inmediato que suponen las dos composiciones, para cada uno de los versos parcialmente citados, como por el resto del «tema» para ese primer verso de Pedro Laínez y la aparición del sintagma «suerte dura» en el quinto verso de la primera octava del romance que presentamos arriba, como sinónimo de ese otro «mi desventura»), el papel destacado, en ambas composiciones, del tópico de los ojos (aunque, ciertamente, se observa un tratamiento más en deuda respecto a la herencia italiana más generalizada en el romance anónimo, que en la glosa a la cual estamos comparándolo), así como otras similitudes de carácter métrico<sup>5</sup> y lexemático (el sintagma citado «suerte dura» aparece en las dos composiciones; los conceptos de «triste» y «tristura»; la misma palabra que cierra nuestras tres octavas: «desventura»), no exigen entre Pedro Laínez y el romance transcrito (o las octavas del mismo) una relación autor-obra. Ni siquiera es necesario suponer una influencia directa entre ambos textos. Basta, para explicar la semejanza (y las diferencias —valga, a modo de ejemplo, el impreciso apunte que hemos hecho a propósito de la referencia a los ojos), recordar —cosa que aquí no pretendemos hacer— el contexto literario del XVI avanzado español, donde a una tradición poética engendradora en el país durante el siglo XV se suma un caudal de formas y motivos procedentes de Italia. [Si no resultara en exceso peligroso para la coherencia de nuestro discurso, ampliaríamos esta simple llamada de atención sobre lo emblemática que resulta

<sup>3</sup> Los repertorios a que nos referimos son la *Bibliografía Hispánica*, de Simón Díaz, y el *Manual Bibliográfico de Cancioneros y Romanceros de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1973, por Rodríguez Moñino.

<sup>4</sup> Manejo la edición de las *Obras completas*, de Pedro Laínez, por Entrambasaguas, con J. J. Prades y L. López Jiménez, Madrid, C.S.I.C. (Jura), 1951 (Nueva colección de libros raros y curiosos, vols. II y III). Asimismo, el tema citado encabeza una serie de tercetos que constituyen la composición número 17 del *Cancionero manuscrito de Oxford* (anónima), transcrita por Antonio de Lofrasso en su *Fortuna de Amor* (la *princeps* de 1576 se ha perdido. Avalle-Arce, de quien tomo este dato —*La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974<sup>2</sup>, pp. 201-202— maneja la edición de Londres, 1740). Lofrasso descarta explícitamente su posible autoría sobre tales versos.

<sup>5</sup> La glosa de Pedro Laínez viene encabezada por el «tema» transcrito constituido por tres versos endecasílabos. Este «tema» se desarrolla en cuatro octavas, la primera de las cuales lo da entero y las otras tres van cerrándose sucesivamente con el primero, segundo y tercer versos del mismo.

la composición que estamos estudiando a la hora de observar la búsqueda de síntesis entre ambas tradiciones que supone el siglo XVI español. En el seno de la pastoral bucólica, recuperada de Italia por Juan del Encina, se combina el metro más sintomáticamente castellano (octosílabos asonantados: romance) con una de las estrofas más características de la incorporación de la tradición literaria italiana: la octava.]

A falta de otros datos más decisivos, debemos dejar abierta la cuestión de la autoría y afirmar que el manuscrito II-2803 de la Biblioteca de Palacio nos da el único ejemplar conocido del romance transcrito.

Volviendo a las líneas de don Tomás Navarro Tomás que servían de encabezamiento a éstas, encontramos que allí se hacía referencia a otras dos composiciones del *Romancero General*<sup>6</sup> que también llevaban el «complemento lírico» en octavas.

La primera de ellas es el romance número 400, cuarto de la serie «Cinco romances del esclavo de Ochali». Comienza por el verso «Junto a la enemiga Argel».

Tras una parte narrativa y tras otra en que el personaje protagonista se expresa en estilo directo (ambas en octosílabos), aparecen cuatro octavas en que aquél nos canta en estilo directo. Además, el último verso de estas cuatro estrofas, como ocurre con «aquí quiero llorar mi desventura» en nuestro romance, se repite a modo de estribillo («¿Cómo podré cantar en tierra agena?»). Ni que decir tiene que este verso nos sirve de recordatorio de la importancia de las fuentes bíblicas para la literatura que nos ocupa y de ese cruce que determina muchas de sus series textuales entre una circunstancia contemporánea y la tradición que se imita (en este caso, el romance se localiza en la problemática de los cautivos del infiel en Argel y forma parte de un conjunto de textos coetáneos que varían sobre este tema y utiliza como fuente el salmo 136, según la numeración de la *Vulgata*), restaurando así los textos a la vida y dotando a ésta —a la historia— de sentido teológico (puesto que nos las tenemos con un texto bíblico: otro problema se plantea en los casos en que la fuente pertenece a la antigüedad gentil y más concretamente a aquellos textos y autores no asumidos por el pensamiento cristiano como iluminaciones por vía discursiva y no revelada, de la Historia de la Salvación)<sup>7</sup>.

El segundo y último romance referido por don Tomás Navarro Tomás es el que lleva el número 617 (Incipit: «La noble Jimena Gómez»; Explicit: «y de su noble candado»).

Se trata de un romance de tema histórico-legendario, relacionado con toda una serie de este género de textos que trata los motivos cidianos. El «argumento» que precede al poema es suficientemente expresivo: «Quéjase Jimena de que el Cid acude más a las batallas que no a ella».

Las octavas hacen su aparición para destacar el estilo directo (el «complemento lírico» de que habla don Tomás Navarro Tomás): Jimena habla y desarrolla un tema tópico («Desdichada la dama cortesana...», variante desde la óptica femenina y materialista del lugar común del «Desprecio de corte y alabanza de aldea»). La coincidencia con los otros dos ejemplos que conocemos

<sup>6</sup> Seguimos a Ángel González Palencia, *Romancero General (1600-1604)*, Madrid, C.S.I.C., 1974.

<sup>7</sup> Salmos, 137 (Vulgata, 136), 4: «¿Cómo habíamos de cantar las canciones de Yavé / en tierra extranjera?» (Cito por *Sagrada Biblia*, B.A.C., 1973).

de combinación romance-octava es, pues, parcial: siempre esta última aparece en los momentos de estilo directo, mientras que la diégesis se efectúa en octosílabos; no obstante, en los dos casos vistos arriba, los versos en octavas representan un canto del personaje (e incluso, en el romance 400, cuando el personaje simplemente habla, lo hace en octosílabos: es cuando canta el momento en que comienza la escritura en octavas. El romance motivo de este escrito no recoge explícitamente la oposición habla/canto. No aparece sino una primera mitad narrativa del poema —en romance— y una segunda en que se cede la voz al personaje protagonista y éste canta —en octavas—). En el romance 617 las octavas transcriben lo que Jimena dice. Jimena no canta: simplemente habla durante tres octavas. Y lo demás es narración en romance.

Añadamos algunos ejemplos a los referidos por don Tomás Navarro Tomás.

En la tercera edición de la *Flor de varios y nuevos romances* aparece uno anónimo que lleva por título «Rugero y Rodamonte»<sup>8</sup>. Comienza por el verso «Rotas las sangrientas armas» y termina «al campo tres de tí pido y aceto». Este último verso pertenece a la octava que concluye el poema, en la cual Rodamonte desafía a Rugero en estilo directo.

En el *Romancero General* aparece otra composición de tema legendario, perteneciente a la serie de Bernardo del Carpio. Comienza: «Al pie de un túmulo negro» y termina «que Bernardo está vivo y tú agraviado.» El final del poema lo componen dos octavas en que »Bernardo «dice furioso, impaciente, / con su padre y rey hablando...»<sup>9</sup>.

También el *Romancero General* registra otro en que el Cid «lamenta la muerte de Don Sancho», que comienza: «Con el cuerpo que agoniza» y acaba: «para la justa venganza». Lleva en su interior dos octavas en que se transcriben palabras que el Cid dirige al rey muerto: —«Famoso rey, que ya la tierra fría...»<sup>10</sup>.

Del *Romancero y Tragedias* de Lobo Lasso de la Vega, recoge Durán<sup>11</sup> tres composiciones que también nos son útiles. Las tres son de temática patriótico-militar y se sitúan en las guerras contra los musulmanes.

El primero de ellos, que Durán numera como 1078, reza: «Cididaya entrega Baza a los cristianos, después de bien defendida contra ellos.» Comienza: «Confuso está y atajado»; y termina: «y conquista de Granada»<sup>12</sup>.

En el interior de la tirada octosilábica se alojan tres octavas que transcriben una carta de Cididaya. Se mantiene, pues, la constante: la octava que aparece en un romance tiene la función de acoger el estilo directo, frente a los octosílabos, que dan cauce al fondo narrativo.

Los otros dos romances de Lobo Lasso de la Vega tienen por eje a la figura de Alonso de Granada y Venegas. El primero de ellos relata el desafío de éste y el moro Alhizán (Incipit: «Estando el buen don Alfonso»; Explicit:

<sup>8</sup> *Flor de Romances*, Huesca, 1589. También en *Flor Tercera*, Lisboa, 1592; *Flor Tercera*, Valencia, 1593. (Cito y empleo la terminología de Rodríguez Moñino, *op. cit.*).

<sup>9</sup> Núm. 680.

<sup>10</sup> Núm. 260.

<sup>11</sup> Agustín Durán, *Romancero General*, B.A.E., X y XI.

<sup>12</sup> Este romance aparece, con variantes, en González Palencia, *op. cit.* El Incipit coincide; el Explicit reza: «en la empresa comenzada».

«al audaz moro la villa»). En el interior de la tirada de romance, dos octavas que, separadas entre sí por cuatro versos octosilábicos, representan en estilo directo las dos interlocuciones de un diálogo.

Por último, el romance que comienza: «La sumergida cabeza»; y que finaliza: «por testimonio estampada», también de la serie de Alonso de Granada y Venegas, lleva en su interior cuatro octavas que constituyen una arenga, transcrita en estilo directo, del jefe militar (el protagonista de la narración: Don Alonso) a sus hombres.

Durán<sup>13</sup> recoge —número 1892— el romance «De cómo Roldán se tornó loco por amores de Angélica la bella». Comienza la composición por: «Hélo, hélo, por dó viene»; y termina: «de amores loco tornado».

En el interior, dos octavas que dan el contenido de una inscripción: «Ledas plantas, fresca agua y yerba bella...» (Enunciado apostrofico en estilo directo.)

Con el número 1536 consigna Durán<sup>14</sup> un romance de ambientación pastoril, al igual que el que da pie a estas líneas. Por primer verso lleva: «Tejiendo está una guirnalda»; y por último: «será la voluntad de los dos, una». Las octavas, en número de dos, cierran la composición y son, como vimos en un ejemplo anterior, dos interlocuciones de un diálogo (con la particularidad de que aquí se trata de manera muy clara de uno de los difundidos juegos literarios renacentistas: el de la pregunta-respuesta, en que ambas composiciones han de respetar una serie de constricciones *ad hoc*, tanto en el plano de la expresión como en el del contenido).

El último ejemplo que vamos a citar de composición poética formada por una tirada de romance en que se inserte o que termine con una o varias series de octavas, es la *Historia de los amores que uvo entre Calidonio, y la hermosa Laurina*. Se trata de un romance pastoril que sirve para concluir el diálogo *Arte poética en romance castellano*, de Sánchez de Lima<sup>15</sup>.

Los ochenta y dos versos se distribuyen en una primera tirada de romance de carácter narrativo; una serie de tres octavas, en que el pastor canta y apostrofa a Laurina, la pastora (en estilo directo); una segunda tirada en octosílabos, en que el pastor habla en estilo directo; y dos octavas finales en que de nuevo se transcribe en estilo directo el canto del pastor.

Como *conclusiones* provisionales de este rápido recorrido podemos apuntar, en primer lugar, el hecho de que la octava, cuando aparece en un romance, tiene la función de destacar la entrada del estilo directo, frente al curso narrativo de los octosílabos<sup>16</sup>.

En segundo lugar, se constata que el enunciado en estilo directo puede ser escrito (inscripción, epístola, etc.) u oral (habla, canto).

<sup>13</sup> Durán, *op. cit.*, da la referencia del *Romance de la gran batalla que pasó, etc.* (pliego suelto, s.l., s.a.).

<sup>14</sup> *Op. cit.* Nos envía a *II Parte del Romancero General* (It. Madrigal).

<sup>15</sup> Utilizamos la edición de Rafael de Balbín Lucas, Madrid, 1944, Biblioteca de antiguos libros hispánicos, serie A, vol. III. Reproduce los *princeps* de Alcalá, 1580.

<sup>16</sup> Examinando los ejemplos citados por Tomás Navarro Tomás de romances con complemento lírico, en diversas estrofas encontramos que lo dicho para la octava es válido para todas ellas.

No obstante, puede enriquecerse la información que se nos proporciona con algunos matices de interés para nuestro objeto: de un lado, el complemento lírico, en estrofa diferente al romance, significa siempre estilo directo; de otra parte, los romances de tema pastoril son propensos a reservar este cambio de estrofa para el canto, no para la dicción, del personaje protagonista; cuando se observa, en estos romances (y no nos referimos sólo a los pastoriles) momentos de

Por último, cabe pensar que en determinados tipos de romances (pastoriles, de cautivos), en que es atributo del personaje protagonista la facultad del canto, la octava se reserva para éste, mientras que los enunciados de simple habla transcritos en estilo directo se formulan en octosílabos, al igual que los pasajes narrativos.

Volviendo a nuestro romance y teniendo en cuenta la información que hemos manejado hasta aquí, así como las reflexiones que hemos ido haciendo, parece que nos encontramos con la contradicción de un tradicional axioma de la Historia de la Literatura en España: la octava es una estrofa que sirvió casi exclusivamente para la narración, más concretamente para el canto épico culto.

Esta afirmación parte ya de la preceptiva de los Siglos de Oro. Cascales, en 1616<sup>17</sup>, escribe:

«La octava rima es una composición ilustre y grave, propia y apta para la poesía épica; (...) Pero ase de entender, que las octavas no se deven hazer sino en sugeto heroico y obra larga y continuada, principalmente en que aya narración»<sup>18</sup>.

Asimismo, en 1609, Lope de Vega dejaba consignado en su *Arte nuevo*:

«Acomode» (el poeta) «los versos con prudencia  
a los sujetos de que va tratando:  
las dízimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las *relaciones* piden los romances,  
aunque en octavas lucen por extremo;  
son los tercetos para cosas graves;  
y para las de amor, las redondillas»<sup>19</sup>.

Estos tratados de comienzos del siglo XVII no dejan de tener antecedentes en la centuria anterior. Así, los versos transcritos de Lope pueden emparentarse con otras afirmaciones de Díaz Rengifo, cuyo *Arte poética española* se publicó en Salamanca en 1592:

«Muy usado en España» (está hablando, naturalmente, del verso endecasílabo en octavas) «y muy a propósito en las Comedias, para razonamientos, y oraciones...»<sup>20</sup>.

Este tratamiento preceptivo quedaba ya apuntado en el *Arte poética* de Sánchez de Lima, publicado en 1580:

<sup>16</sup> estilo directo transcritos en octosílabos, nos lo explicamos porque lo expreso en estrofa diferente tiene un valor funcional distinto dentro del poema: bien porque se trate de palabras del protagonista y las otras pertenezcan a otro personaje; bien porque su sentido sea el núcleo de sentido del romance y las otras no posean esta relevancia, etc.

<sup>17</sup> Empleamos la edición de Benito Brancaforte, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

<sup>18</sup> Edición citada, pp. 117-118.

<sup>19</sup> Citamos por la edición de Juana José Prades, C.S.I.C., Madrid, 1971. El subrayado es nuestro.

<sup>20</sup> E. Díez Echarri, «Teorías métricas del Siglo de Oro», *Revista de Filología Española*, Anejo XLVII, Madrid, 1949; p. 240.

«Es» (la octava) «compostura para seguir su stilo, en cantos, en églogas, en historias largas...»<sup>21</sup>.

No obstante, se hallan también opiniones que difieren netamente de las expuestas. Tres años antes del *Arte nuevo*, en 1606, había publicado Juan de la Cueva su *Exemplar poético*. Según comenta Díez Echarri, la octava «sirve, según el autor del *Exemplar*, para casi todo: amor, burla, risa, llanto, alegría, elogios, epitafios, inscripciones...»:

«Esta es la Rima Octava, en quien floresce  
la Eroyca alteza, i Epica ecelencia,  
i en dulçura a la Lirica engrendece»<sup>22</sup>.

Cierto es que pesa sobre Juan de la Cueva la connotación noble de la estrofa que nos ocupa (lo cual queda claro en la reiteración retórica del segundo verso transcrito y en el efecto que, al decir del autor, la octava produce en las composiciones líricas: «engrendece»), pero no deja por ello de constatar una práctica poética de su tiempo.

En efecto, basta repasar los textos literarios citados en páginas anteriores para darse cuenta de que la octava lírica tuvo existencia en nuestro siglo XVI. El propio poema de que partimos en este escrito, la glosa de Pedro Laínez, las octavas que hemos visto insertas en romances pastoriles y de cautivo, incluso algunas de las combinadas con octosílabos de tema legendario (aquí es necesaria una matización: los «complementos líricos», empleando el término de don Tomás Navarro Tomás, de los romances de asunto histórico-legendario, a menudo guerrero, no sostienen esa categorización a poco que el concepto de lo lírico se determine con cierto cuidado. No pretendemos entrar aquí a discutir sobre el lugar de la lírica y sus criterios de definición en el sistema de géneros del Renacimiento español, pero sí explicitaremos que exigimos para llamar lírico a un enunciado una conexión con la «función expresiva» del lenguaje: es decir, el predominio de esta función en dicho enunciado, aunque subordinada, naturalmente, a la «función poética»<sup>23</sup>. Esta condición no se cumple, a menudo, en los parlamentos en estilo directo que, como decimos párrafos atrás, contienen las octavas de los romances: la función poética de forma aquí contenidos conativos y referenciales, antes que expresivos).

Don Antonio Prieto hace partir la octava lírica de su origen italiano (y se refiere, para ello, a Boccaccio y Poliziano), afirmando la continuidad de esta tradición en España (aun reconociendo el predominio en nuestras letras renacentistas del uso épico-narrativo) en textos como la *Octava Rima*, de Boscán o la *Égloga III*, de Garcilaso<sup>24</sup>.

Más claro nos parece el ejemplo de la *Diana*, de Montemayor, donde en forma de epitafios, inscripciones amorosas, cantos de pastores, aparecen transparentes casos de octavas líricas. Valgan como muestra dos de ellas:

<sup>21</sup> Edición citada.

<sup>22</sup> Díez Echarri, *op. cit.*, p. 241.

<sup>23</sup> La terminología la tomo de Jakobson, *Lingüística y Poética*, trad. en Cátedra, 2.ª ed., 1983.

<sup>24</sup> A. Prieto, *Poesía española del siglo XVI*, I, Cátedra, 1984; p. 48.

«¿Qué es esto, corazón, no estáis cansado?  
 ¿aún ay más que llorar, dezi, ojos míos?  
 mi alma, ¿no bastava el mal pasado?  
 lágrimas, ¿aún hazéis crecer los ríos?  
 Entendimiento, vos ¿no estáis turbado?  
 sentido, ¿no os turbaron sus desvíos?  
 pues, ¿cómo entiendo, lloro, veo y siento,  
 si todo lo ha gastado ya el tormento?»

.....  
 Amador soy. mas nunca fuy amado  
 quise bien y querré, no soy querido  
 fatigas paso, nunca las he dado,  
 sospiros di, mas nunca fui oydo  
 quexarme quise y no fuy escuchado  
 huir quise de Amor, quedé corrido  
 de solo olvido no podré quexarme,  
 porque aun no se acordaron dolvidarme»<sup>25</sup>.

Ahorrándonos todo comentario sobre la naturaleza lírica de estrofas como las que anteceden, vamos a observar a continuación otro género literario que tocamos anteriormente desde la perspectiva de la preceptiva con las citas de Lope y Díaz Rengifo: el teatro (más concretamente, ya en el siglo XVI avanzado sobre el que estamos escribiendo: la comedia).

Lope asimilaba funcionalmente la octava al romance y destinaba a ambos a la expresión de «relaciones»<sup>26</sup>. Examinadas tres de sus comedias, lejanas en el tiempo y en el cariz (*La pastoral de Jacinto*, de 1595 a 1600; *El perro del hortelano*, de 1613; *El castigo sin venganza*, de 1631)<sup>27</sup>, no se le puede negar al autor que las octavas cumplan esa función: todas las que se hallan en estas tres obras tienen contenidos narrativos. No obstante, habría que matizar (y sería tema de otro estudio) la diferencia que, desde este punto de vista, puede establecerse en su producción entre los romances y la estrofa de que hablamos. Los diálogos amorosos a que prestan cauce las octavas en *El perro del hortelano* y la forma epistolar que toma esta estrofa en *El castigo sin venganza*, carta en cuya lectura uno de los personajes va incluyendo sus propios comentarios, son datos que nos inducen a sospechar que tal investigación resultará fructífera.

No obstante, Lope no es toda la comedia. Don Tomás Navarro Tomás<sup>28</sup> señala, hablando de la octava, que «Jerónimo Bermúdez la inició en el teatro con su *Nise Laureada*, 1577, acto II, I». Tras el descubrimiento de la anónima *Comedia pastoril española*, fechada por su editor<sup>29</sup> entre 1570 y 1580, la aseveración es más dudosa. En efecto, se acercan a la treintena las octavas contenidas en esta comedia de dimensiones lopescas. A pesar de que en no pocas ocasiones puede decirse de ellas lo que Lope dejara escrito en el *Arte nuevo*

<sup>25</sup> *Diana*, de Jorge de Montemayor; edición de F. López Estrada, Espasa-Calpe, Madrid, 5.ª ed., 1971, pp. 16 y 17.

<sup>26</sup> Vid. pp. 12-13 de este escrito.

<sup>27</sup> Morley y Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 206.

<sup>29</sup> J. I. Urquiza González, Cáceres, 1982.

y, así, debe reconocerse que alojan «relaciones»; predominan los contenidos líricos, a veces subordinando a otros y a veces en estado casi puro:

«Es cierto que he venido a tal extremo  
de furia y rigor del mal presente,  
que del grave dolor acabar temo,  
y antes acabaré toda esta gente,  
que causa incendio al fuego en que me quemo,  
sacando del temor libre la frente,  
que por cobrar la luz resplandeciente,  
no habrá rigor, o hazaña que no tiente.

(Buélvese hacia la Torre:)

Todavía mi mal como forzado,  
a tí con sus querellas se presenta,  
mostrándote la sombra de su estado;  
esta será una suma o breve cuenta  
de la pena que passo o he passado;  
mi corazón en lágrimas rebienta  
por la dulce memoria de aquel día,  
que tuvo en Diana luz el alma mía»<sup>30</sup>.

Si en estas estrofas se aprecian contenidos referenciales, la función expresiva es, a pesar de ello, la dominante. Algo similar ocurre a continuación: los elementos conativos quedan en un segundo término, para dar paso al decir lírico:

«Error de mucho amaros ha causado  
errar contra de vos, si error se llama,  
mas es mayor error si es llamado  
error de Amor el fuego de su llama;  
ni por errar se puede haber errado,  
si fuera de Amor puede con su trama.  
Ya a vuestra cuenta están nuestras querellas;  
decidildas, por Dios!, pastoras bellas»<sup>31</sup>.

Para terminar, no resistimos la tentación de transcribir un par de octavas donde lo lírico hace su aparición precisamente en el lugar indicado por Lope, en «los que aguardan»<sup>32</sup>:

«Me aflige, transporta, turba y enajena  
el sentido un desesperado miedo.  
Mi alma de congoja y dolor llena  
queda sin tiento, que apenas ya puedo  
sufrirme a mí, ni ya a sufrir soy buena,  
pues aumentar el mal un solo dedo  
no podrá fuerza de tormento humano,  
que llega al colmo y toco con mi mano.

Mi vida ya no tiene algún reparo,  
huyendo della su sustento y guía.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, vv. 418-433.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, vv. 618-624.

<sup>32</sup> Vid. p. 13 de este escrito: «el soneto está bien en los que aguardan».

Por demás buscaré de Amor amparo,  
 pues es traidor, como loco quien se fía.  
 ¡Ay! que el crecerle me ha bien vendido caro.  
 Perdida estoy, el pulso se resfría,  
 que el esperar es un mortal tormento,  
 que deja rendida el alma y aun sin tiento»<sup>33</sup>.

Tras comprobar cómo la octava «está bien a los que aguardan», tras habernos referido a otros ejemplos de su uso lírico, tras observar cómo algunos preceptistas no hacen oídos completamente sordos a estas posibilidades de nuestra estrofa, ¿de qué forma nos explicaremos el dominio de la asociación octava-relato en nuestros manuales de métrica, poética e historia de la literatura?

La explicación de don Tomás Navarro Tomás parte de la evolución de la práctica poética. Tras recordar que en italiano la octava «se usó indistintamente en poemas épicos, líricos y bucólicos», señala que los Boscán, Garcilaso, Montemayor, Gil Polo, continuaron los empleos en esos dos últimos géneros; sin embargo, considera decisiva la proyección de la obra de Ercilla para el futuro de nuestra estrofa: «*La Araucana* de Ercilla la consagró como estrofa épica». Hablando ya del siglo XVII, afirma que su uso en églogas y en composiciones líricas no se detuvo (y cita a Cervantes, Góngora y Pablo de Céspedes), pero escribe: «Gradualmente la octava real se fue haciendo la estrofa característica de la narración épica» y aduce los nombres de Balbuena, Castellanos, Hojeda y Virués.

No obstante, el problema no queda aquí definitivamente resuelto. *La Araucana* y los posteriores poemas épicos cultos en castellano (escritos casi exclusivamente en octavas, salvo alguna excepción en metro de arte mayor no italiano) no dan pie suficiente a las contundentes afirmaciones de Cascales (1616); ni aquella sola a las de Sánchez de Lima (1580). La clave se comienza a vislumbrar a partir de Herrera y sus *Anotaciones*:

«Sin duda alguna fue autor de estas estanzas o rimas otavas Iuan Bocacio, i el primero que con aquel nuevo y no usado canto celebró las guerras (...) Después començó Angelo Policiano a vestir estas rimas de las flores Latinas, hasta que el Ariosto las hizo merecedoras de su canto, i las puso en perfección...»<sup>34</sup>.

La historia que se nos hace de la estrofa lleva implícita una poética. Y una poética no es (al menos, no ésta) una descripción de los discursos literarios de un momento histórico, sino una ordenación jerarquizada de los mismos, que se corresponde, de una u otra manera, dependiendo del lugar social de los portadores de dicha poética, con un modelo del mundo.

Reconociendo que ya para el siglo XVI los italianos habían hecho realidad que «los tratados de poética son siempre el resultado de un compromiso entre principios en gran parte heredados y tendencias contemporáneas de la cultura»<sup>35</sup>, no es arriesgado pensar que la referencia mixta de la «rota virgiliana», donde el *genus gravis* está representado por la *Eneida*, y la poética aristotélica,

<sup>33</sup> *Op. cit.*, vv. 2490-2506.

<sup>34</sup> Citado por Díez Echarrí, *op. cit.*, p. 240.

<sup>35</sup> Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985. Véase el capítulo titulado «Poética», pp. 312-338. La cita literal es de la p. 323.

que atiende como géneros mayores a la tragedia y a la epopeya, fuera decisivo en el ordenamiento literario de los renacentistas.

La «rota virgiliana», que explicaba ideológicamente la sociedad medieval, se queda corta para la incipiente burguesía italiana y los portadores renacentistas de la poética. Surge Ariosto. No obstante, las cosas no están tan confusas como para tratar por igual lo lírico y lo épico. Menos aún en España. No es de extrañar que Cascales no pueda reconocer sin cierto tono de comprensión que «el Bembo hizo del amor un canto solo de cincuenta estancias», es decir, octavas, «que es lo menos que en este verso se ha visto de poeta docto»<sup>36</sup>.

En conclusión, pues, entre los preceptistas triunfa la opinión de que la octava está mejor empleada y se hace digna de recuerdo cuando Ercilla escribe:

«No las damas, amor, no gentilezas  
de caballeros canto enamorados,  
ni las muestras, regalos y ternezas  
de amorosos afectos y cuidados;  
mas el valor, los hechos, las proezas  
de aquellos españoles esforzados,  
que a la cerviz de Arauco no domada  
pusieron duro yugo por la espada.»

No vale la pena hacer memoria y precepto, sin embargo, de lo que afirma unos cantos más abajo:

«¿Qué cosa puede haber sin amor buena?,  
¿qué verso sin amor dará contento?,  
¿dónde jamás se ha visto rica vena  
que no tenga de amor el nacimiento?  
No se puede llamar materia llena  
la que de amor no tiene el fundamento:  
los contentos, los gustos, los cuidados,  
son, si no son de amor, como pintados»<sup>37</sup>.

Para nosotros, no obstante, y recordando los fragmentos transcritos de obras literarias y las composiciones a que nos hemos referido, la «concesión» de Ercilla al gusto de su tiempo —y quizá al suyo propio— resulta sintomática: la epopeya del siglo XVI es una epopeya mixta; existen octavas narrativas y existen octavas líricas. La opción de las poéticas por ignorar a estas últimas denuncia las implicaciones ideológicas de éstas y su distancia respecto del que-hacer literario de su tiempo.

A modo de *conclusiones generales* de estas líneas podemos apuntar las siguientes. En primer lugar, existe un número no desdeñable de ejemplos en que se combina el romance y la octava: forma mixta que nos sitúa en una de las vías ensayadas durante el siglo XVI para alcanzar la síntesis entre la tradición castellana heredada del XV y lo incorporado de Italia.

En segundo lugar, el «complemento lírico»<sup>38</sup>, sea en octavas o en otra estrofa, exige matizaciones, tanto en cuanto a la naturaleza lírica, en algunos

<sup>36</sup> Edición citada.

<sup>37</sup> Sigo la edición de Julio Caillet-Bois, Buenos Aires, 1945; I,1 y XV,1.

<sup>38</sup> El término lo tomo de T. Navarro Tomás, *op. cit.*

casos, como respecto a la función que cumplen dentro del sistema de determinados subgéneros, en otros (ej., su uso reservado para el canto del protagonista en romances pastoriles o de cautivo).

En tercer lugar, inducimos a partir de los ejemplos anteriores y comprobamos con otros de distintos géneros literarios la existencia de una lírica en octavas, ignorada, salvo excepciones, por la preceptiva y la historiografía literaria.

Por último, explicamos esta falta de atención mediante el predominio de la octava narrativa en la práctica poética del tiempo y recordando que, en correspondencia con una determinada jerarquización del mundo, la jerarquización de los discursos literarios en la poética de aquel momento histórico daba primacía a la narración heroica sobre la lírica. Nos quedamos cortos: la distancia entre una y otra es inmensa. Resulta difícil admitir que una estrofa, como la octava, con probadas posibilidades de dar cauce al canto épico, esté bien empleada en un poema lírico. Por tanto, tal uso no se hacía merecedor de recuerdo ni de precepto.

