

LOS ESTRIBILLOS EN LOS ROMANCES DE JUVENTUD DE LOPE DE VEGA

THE CHORUSES IN THE ROMANCES OF LOPE DE VEGA'S YOUTH

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ
Université de Neuchâtel

RESUMEN

Lope de Vega indicó en el prólogo de las *Rimas* de 1604 que los versos de los romances «obligan a la correspondencia de las cadencias», términos con los que parece aludir a la armonización de los patrones rítmicos o *cadencias*. En este trabajo se estudian los estribillos de los romances «El lastimado Belardo»; «Sentado en la seca yerba»; «¡Oh, gustos de amor traidores!»; «Al pie de un roble escarchado»; «De pechos sobre una torre»; «Ya vuelvo, querido Tormes»; «Cuando las secas encinas»; «Hermosa Lucinda mía»; «Riyéndose va un arroyo»; y «Ardiendo se estaba Troya», atribuidos con gran fiabilidad a Lope y cuya ajustada distribución y repetición acredite tal vez la importancia que Lope concedió a la «correspondencia de las cadencias» en sus romances.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, romances, estribillos, ritmo, acentos

ABSTRACT

Lope de Vega points out in the prologue of *Rimas* that the verses of the *romances* «obligan a la correspondencia de las cadencias»; Lope seems to refer to the harmonization of the rhythm patterns or *cadencias*. This article studies the chorus of the *romances* «El lastimado Belardo»; «Sentado en la seca yerba»; «¡Oh, gustos de amor traidores!»; «Al pie de un roble escarchado»; «De pechos sobre una torre»; «Ya vuelvo, querido Tormes»; «Cuando las secas encinas»; «Hermosa Lucinda mía»; «Riyéndose va un arroyo»; and «Ardiendo se estaba Troya», attributed with high probability to Lope. The distribution and repetition of these choruses prove the importance that Lope gives to the «correspondencia de las cadencias» in his *romances*.

KEY WORDS: Lope de Vega, *romances*, chorus, rhythm, accents

Los romances hicieron reflexionar a Lope en el prólogo de las *Rimas* de 1604 sobre el ritmo de los que él mismo escribió:

Recibido: 29-06-2017 / Aceptado: 03-05-2018

No me puedo persuadir que [los romances «A la creación del mundo» y «A la muerte del rey Filipo Segundo el Prudente»] desdigan de la autoridad de la *Rimas*, aunque se atreva a [juzgar] su facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la corresponsión de las cadencias¹.

Sánchez Jiménez entiende que la *corresponsión de las cadencias* alude a una dificultad técnica en la composición del romance: «La homogeneidad de los ritmos y distribución de acentos»². Pedraza Jiménez piensa que Lope podría referirse «a que la gente común ve fácil el romance porque la asonancia resulta menos engorrosa al que lo compone que las estructuras complejas de las rimas consonantes en las estrofas de la tradición cancioneril o italiana»³. Sin embargo, las observaciones de Díaz Rengifo sobre el romance y los usos de cadencia e intercadencia en Covarrubias avalan la interpretación de Sánchez Jiménez sobre el sentido que Lope concede a la expresión *corresponsión de las cadencias*: ‘la armonización de los diversos patrones rítmicos o cadencias’⁴.

Otra cuestión es si la declaración de Lope se corresponde con la práctica y si en sus romances, como me ha indicado Antonio Azaustre,

el diseño de un esquema acentual, que se concreta en palabras, prima sobre el de una situación e intenciones textuales que implican una determinada disposición de las palabras —y aquí hay que considerar las exigencias de cómputo silábico y rima— y, en consecuencia, de sus acentos. El uso de figuras de repetición y de una sintaxis *paralelística* [en Lope y otros poetas] produce un ritmo que suele corresponderse con una regularidad que también afecta a la disposición de los acentos. Normalmente, cuanto más exacta es la correspondencia en la simetría sintáctica, mayor lo es también en el esquema acentual. En otros casos, el lirismo del poema provoca la abundancia de interjecciones y pronombres que, desde el

¹ L. de Vega Carpio, *Rimas*, F. B. Pedraza Jiménez (ed.), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, vol. 1, p. 93.

² A. Sánchez Jiménez, «Teorizando lo natural: Lope de Vega reflexiona sobre el romance», *Edad de Oro*, 32 (2013), p. 422.

³ F. B. Pedraza Jiménez, «Reseña: Lope de Vega, *Romances de juventud*, ed. A. Sánchez Jiménez (ed.), Cátedra, Madrid, 2015», *Anuario Lope de Vega*, 21 (2016), p. 529.

⁴ Al comentar el pasaje, R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, tomo II, pp. 159-160, incide en la genuina naturalidad expresiva del romance. J. Díaz Rengifo, *Arte de poética española*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606 [Salamanca, 1592], pp. 38-39, apuntó: «No hay cosa más fácil que hacer un romance, ni cosa más dificultosa si ha de ser cual conviene. Lo que causa la facilidad es la composición del metro, que toda es de una redondilla multiplicada, en la cual no se guarda consonancia rigurosa, sino asonancia entre segundo y cuarto verso, porque los otros dos van sueltos. La dificultad está en que la materia sea tal, y se trate por tales términos, que levante, mueva y suspenda los ánimos. Y si esto falta, como la asonancia de suyo no lleve el oído tras sí, no sé qué bondad puede tener el romance». Al explicar el sentido de «cisne», S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 286v., diferencia entre «números» y «cadencias»: «Y así los que en la vejez se han extremado en sus escritos, no solo los poetas pero los oradores, a los cuales no faltan sus números y sus cadencias, son comparados al cisne». Más evidente resulta la noción rítmica del término «intercadencia» (fol. 506r.), que Covarrubias define como «las desigualdades del pulso en el enfermo, a *cadendo*»; en el excursus sobre el significado de «carcañal» (fol. 199r), Covarrubias relaciona «intercadencia» con la alternancia de pasos largos y cortos.

punto de vista acentual, implican monosílabos acentuados y, en consecuencia, un mayor número de acentos por verso. En este sentido, Sánchez Jiménez, A. (ed.), *Romances de juventud* [de Lope de Vega], Madrid, Cátedra, 2015, p. 231, apunta que la anáfora, la correlación y el políptoton verbal influyen decisivamente en el ritmo narrativo y acentual de «Ansí cantaba Belardo». Parece indicar con ello que son los recursos retóricos — que, a su vez, plasman lingüísticamente contenidos e intenciones — los que condicionan el ritmo acentual⁵.

En este trabajo se examina la manera en que Lope resalta la expresividad de los estribillos de diez de sus romances de juventud por el significado y por la distribución y el ritmo, dos de los aspectos menos estudiados, y de los que más destacan⁶. Se trata de los romances que comienzan por los versos «El lastimado Belardo» (6); «Sentado en la seca yerba» (9); «¡Oh, gustos de amor traidores!» (10); «Al pie de un roble escarchado» (12); «De pechos sobre una torre» (15); «Ya vuelvo, querido Tormes» (21); «Cuando las secas encinas» (22); «Hermosa Lucinda mía» (23); «Riyéndose va un arroyo» (25), y «Ardiendo se estaba Troya» (33)⁷. Como se verá, en los estribillos de estos romances Lope experimentó con la rima y el contraste métrico y acentual que origina la alternancia de versos endecasílabos, eneasílabos o heptasílabos con respecto a las cuartetas octosilábicas⁸. Lope continuó con esta experimentación métrica y rítmica en los estribillos de romances y romancillos de *Pastores de Belén* (1612), por ejemplo, y

⁵ A. Sánchez Jiménez, «Acentos contiguos en los romances de la *Arcadia* (1598), de Lope de Vega», *Atalanta*, 5, 1 (2017), pp. 5-61, y J. Llamas Martínez, «Una aproximación al ritmo acentual de los romances de juventud de Lope: “Sale la estrella de Venus”, “Por la plaza de Sanlúcar”, “Ansí cantaba Belardo” y “¡Oh, gustos de amor traidores!”», *Rhythmica*, 15 (2017), pp. 33-63, han empezado a analizar los aspectos señalados por Azaustre.

⁶ Al margen queda otra noción de gran interés: el de la importancia de los estribillos para facilitar la recitación o el canto. De estas cuestiones se ocupan, entre otros, L. Josa y M. Lambea, «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro», en I. Lerner, R. Nival y A. Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de julio de 2001*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2004, pp. 311-325, y L. Josa y M. Lambea (eds.), *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006. G. Di Stefano (ed.), *Romancero*, Madrid, Castalia, 2010, pp. 22-23 y 52, y P. Otaola, «Los romances para vihuela del siglo xvi», en I. Lerner, R. Nival y A. Alonso (eds.), *Actas del XIV del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de julio de 2001*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2004, pp. 435-445, aluden a las melodías que acompañaban a los romances de origen medieval, que pudieron estimular la reflexión rítmica de Lope. Otras consideraciones musicales sobre el estribillo castellano medieval y mucha más bibliografía en V. Beltrán, «Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades entre música y literatura», en C. Esteve, M. Londoño, C. Luna y B. Vizán (eds.), *El texto infinito. Tradición y reescritura en la edad media y el renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 47-53.

⁷ La numeración y las citas de los poemas proceden de la edición crítica Lope de Vega, *Romances de juventud*, A. Sánchez Jiménez (ed.), Madrid, Cátedra, 2015. A. Carreira, «Lope de Vega, *Romances de juventud*, Antonio Sánchez Jiménez (ed.), Cátedra, Madrid, 2015», *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, LXVI, 1 (2018), p. 244, cuestiona la autoría lopesca de «Al pie de un roble escarchado».

⁸ I. Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 24, defiende que en castellano «no hay oposición entre “metro” y “ritmo”, sino la inclusión del primero en el segundo». En la página 162 advierte sobre el equívoco que supone hablar de romance en cuartetas, que en este trabajo se usa por razones de economía verbal, porque «designa tanto una forma métrica precisa (8a-8b-8a-8b) como cualquier agrupación estrófica de 4 versos. Solo en este último sentido podemos usar la expresión “romance en cuartetas”, a falta de otra mejor (“romance en conjuntos de 4 versos” puede ser la alternativa, pero resulta demasiado larga)».

volvió en las «barquillas» de la *Dorotea* (1632) al tono amoroso y al estilo y el ritmo de los estribillos de los romances de juventud.

1. EL ESTRIBILLO EN LOS ROMANCES DE LOPE DE VEGA

Los teóricos destacan unánimemente la importancia del estribillo como elemento conceptual, estructurador, rítmico y melódico desde la Antigüedad. Según Margit Frenk, el estribillo resalta la «condensación lírica del relato, además de su función rítmica y musical»⁹; Paraíso señala que el estribillo está presente en los primeros ritos cristianos, en los que «era cantado por el pueblo [...], a diferencia del texto de las estrofas, cantadas por el solista»¹⁰. Para Domínguez Caparrós, el estribillo «contribuye [a la repetición, que es la base del ritmo] y da unidad al poema»¹¹. Tomassetti indica: «El estribillo es un elemento estructurante ya desde el punto de vista métrico ya desde el punto de vista semántico, puesto que constituye el núcleo lírico y temático en torno al cual se desarrollan las estrofas de la composición»¹². Luján Atienza insiste en la función semántica, estructuradora y melódica del estribillo desde la tradición clásica hasta la canción pop¹³.

García-Page comenta la importancia del uso del estribillo en el llamado romancero nuevo: «La técnica del estribillo se consolida y se aplica como un artificio novedoso a muy diversas composiciones *poliestróficas* que lo desconocían, e, incluso, al romance»¹⁴, y cita el ejemplo aportado por Domínguez Caparrós, quien resalta la presencia del estribillo en uno de los romances tempranos atribuidos a Lope («Llenos de lágrimas tristes», v. 1): «El cielo me condene a eterno lloro / si no aborrezco a Filis y te adoro» (vv. 9-10)¹⁵. Aurelio González avanzó que «el romancero nuevo fue

⁹ M. Frenk, *Estudios sobre la lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p. 308.

¹⁰ I. Paraíso, *La métrica* [...], ob. cit., p. 290.

¹¹ J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 2001, p. 166.

¹² I. Tomassetti, «Mil cosas tiene el amor»: *el villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 2008, p. 18.

¹³ Á. L. Luján Atienza, «El estribillo y sus variantes en la poesía española del siglo xx: notas sobre su caracterización y tipología», *Rhythmica*, VIII (2010), pp. 39-44. El uso del estribillo y de otras formas de repetición (*vuelta, leixaprén, retronx, ripresa, ritornello, bridge...*) es una constante en la poesía occidental desde la antigüedad, pero tiene una de sus máximas expresiones en la «chanson balladée», la «ballata» y en la balada moderna o romántica, que se hace eco de la *ballad* inglesa, escocesa y alemana (una síntesis en I. Paraíso, *La métrica* [...], ob. cit., pp. 290-311). Otras menciones recientes a la función semántica y rítmica del estribillo se pueden ver en M. Calderón, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 25-33; A. Morel D'Arleux, «El lugar común y sus aspectos paremiológicos en los estribillos de las letrillas de Góngora», *Pandora*, 1 (2001), pp. 69-82; y en M. García-Page, «Un fenómeno de repetición textual: el estribillo en Emilio Prados», *ELUA*, 17 (2003), pp. 305-328, y «Formas de estribillo en la poesía de Emilio Prados», *Rhythmica*, X (2012), pp. 77-113.

¹⁴ M. García Page, «Un fenómeno [...]», art. cit., p. 308.

¹⁵ J. Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 232-233, y *Métrica española*, Madrid,

innovador en aspectos formales como la tendencia a usar la cuarteta octosilábica o la variación métrica [de la que el estribillo es parte esencial]»¹⁶.

Lope utilizó los estribillos para intensificar el patetismo de sus romances de juventud, que tratan sobre amores no correspondidos. La posición y la repetición de estos estribillo afecta a la interpretación conjunta del poema y al ritmo, para el que la iteración del estribillo, la rima y el ritmo acentual son un factor fundamental¹⁷. De hecho, Sánchez Jiménez, el último de los editores de los romances de juventud de Lope, resalta de nuevo que el estribillo es un elemento típico del romancero juvenil de Lope. En los treinta y tres que le atribuye con fiabilidad, y de los que fija un texto crítico, diez constan de estribillo, pero también se asimilan a estos romances de juventud los romances publicados en la *Arcadia* (1598), cuyos estribillos se parecen mucho a los romances de juventud editados por Sánchez Jiménez por los asuntos amorosos y pastoriles que condensan y por la distribución en la composición¹⁸.

Los romances de *Pastores de Belén* (1612) presentan características distintas a los romances tempranos de Lope por la temática religiosa, en la que la función litúrgica prima sobre la conceptual, y por la distribución: la mayoría de estos estribillos, a modo cancioncillas que se repiten como si de una oración se tratase, se incorporan en romancillos y en villancicos que se integran en romances octosilábicos. Los romances y romancillos que ejemplifican estos usos son aquellos que comienzan «La tierra estaba

Síntesis, 2ª ed. revisada, 2000, p. 234. F. B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003, p. 47, también subraya «este significativo estribillo». A. Carreira, *Gongoremas*, Barcelona, Península, pp. 373-396, resalta el número y los efectos que producen los estribillos en los romances de Góngora, al que ya recurre en el primero de sus romances: «el estribillo no solo es elemento generador de lirismo, factor *antidiegético*, podríamos decir, sino que a su vez introduce su propia variedad, dadas sus ilimitadas metamorfosis, que van desde integrarse en la serie de dísticos cada ocho, doce o dieciséis versos hasta chocar con ellos mediante una heterosilabia de contraste [...]. [No obstante,] Las músicas y algunos de los estribillos que adornaban los romances eran, en cierto modo, redundantes, porque la música – tono, timbre y ritmo – estaba ya incorporada, con infinitos matices, al verso mismo» (pp. 390 y 395).

¹⁶ A. González, «¿Existen “versiones” en el Romancero nuevo?», en J. Amezcua y E. Escalante, *Homenaje a Margit Frenk*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, pp. 111-120, p. 113,

¹⁷ La iteración es el soporte principal del ritmo del verso; en el castellano se sustenta en los acentos versales, la rima, la pausa o el timbre. J. Domínguez Caparrós, *Métrica española* [...], ob. cit., p. 32, e I. Paraíso, *La métrica* [...], ob. cit., pp. 27-28, señalan como elementos rítmicos del verso español «el metro [número de sílabas], el acento, la rima y, cuando existe, la estrofa – así como la pausa [...]» y «la sílaba, el acento, la pausa y el timbre». J. Luque Moreno, «El ritmo del lenguaje: conceptos y términos», *Rhythmica*, IX (2011), pp. 99-144, detalla los componentes rítmicos de las lenguas griega y latina; otros datos en K. Spang, *Análisis métrico*, Pamplona, EUNSA, 1993, pp. 107-122.

¹⁸ Los romances de las *Rimas* (1604) «A la creación del mundo» y «A la muerte del rey Filipo Segundo el Prudente» carecen de estribillo. El estribillo «Y he visto que en su ofensa / despierto sueña quien amando piensa» (en «Cobarde pensamiento», v. 1, incluido en *El peregrino en su patria*, 1604), de tono más abstracto y alegórico, anticipan el estilo «de los romances de los años 20, y, sobre todo, de la *Dorotea*» [en Lope de Vega, *Romancero de madurez y senectud*, A. Sánchez Jiménez (ed.), Madrid, Cátedra, 2018].

afligida», «Zagala divina», «Hoy se cumplen años», «Manso corderito» o «Juntáronse los gitanos»¹⁹. En los romances de las *Rimas sacras* (1614) y de otras obras devotas datadas en torno al año 1614 escasean los estribillos: «Al Santísimo sacramento» («Hoy por esclavo me escribo», v. 1) y la «Canción» («Cantad, ruiseñores», v. 1), con forma de romancillo, son de los pocos con estribillo.

Los estribillos de los romances de senectud de Lope recuerdan más a los de juventud que se examinan aquí por el asunto amoroso que tratan y por el tono elegíaco que desprenden. Me refiero a los estribillos de los romances incluidos en la *Circe* (1624) «Deseos de un imposible» y «Entre dos mansos arroyos»; a los romances y romancillos de la *Dorotea* (1632) «Así Fabio cantaba», «Corría un manso arroyuelo», «¡Ay, riguroso estado», «Gigante cristalino», «Si tuvieras, aldeana»²⁰; y a los romances que aparecen en los códices autógrafos de Lope fechados entre 1626 y 1635: «Deseoso Pedro santo», «Como mercader del mundo» y «Buscaba un pastor del Tajo» (código Durán); y «En dulces ansias de gloria», «Al sotillo de Madrid», «Quejoso vive el Amor», «Pastores de Manzanares», «¡Oh, qué triste está Juanilla» (código Daza).

2. LOS ESTRIBILLOS EN LOS ROMANCES DE JUVENTUD DE LOPE DE VEGA

Como se indica líneas atrás, este artículo se centra en los estribillos de los romances de juventud atribuidos a Lope por Sánchez Jiménez. Partiendo de los criterios semánticos y morfosintácticos propuestos por Luján Atienza²¹, se diferencian dos grandes grupos de estribillos en los romances de juventud de Lope: uno compuesto por los estribillos de los poemas «El lastimado Belardo» (6), «Sentado en la seca yerba» (9), «¡Oh, gustos de amor traidores!» (10), «De pechos sobre una torre» (15), «Ya vuelvo, querido Tormes» (21), «Ardiendo se estaba Troya» (33), «Hermosa Lucinda mía» (23) y «Cuando las secas encinas» (22), formados por dos versos exentos que sintetizan el contenido de la composición²²; otro integrado por el estribillo no exento de un solo verso «Al pie de un roble escarchado» (12) y el estribillo con variantes y en ensalada de «Riyéndose va un arroyo» (25). Todos estos estribillos presentan además

¹⁹ Estribillos más parecidos a los que aparecen en los romances de juventud de Lope se dan en los romances de *Pastores de Belén* que comienzan «En el trono de safir» y en los romancillos «Después que, atrevido» y «Las pajas del pesebre». Los versos de las composiciones se citan por Lope de Vega, *Romancero de madurez* [...], ob. cit.; a ella remiten también los romances que se citan a continuación de las *Rimas sacras*, la *Circe*, la *Dorotea* y los códigos Durán y Daza.

²⁰ R. Baehr, *Manual de versificación española*, K. Wagner y F. López Estrada (trads.), Madrid, Gredos, 1984, p. 101, explica que en estos poemas «se aúna la disposición básica de la endecha tradicional (hasta entonces de seis sílabas) con el heptasílabo [...]. En cuanto al ritmo en Lope predomina el trocaico».

²¹ Á. L. Luján Atienza, «El estribillo [...].», art. cit., p. 49.

²² Los estribillos responden pues a lo apuntado por M. Frenk, *Estudios* [...], ob. cit., p. 69, «entre los romances y romancillos con estribillo predominan los que tienen un estribillo hecho a propósito (frecuentemente de dos endecasílabos)».

otras particularidades referidas a la posición que ocupan, a la frecuencia con la que aparecen, al emisor, al metro, al ritmo acentual y a la rima.

2. 1. «¡AY TRISTE MAL DE AUSENCIA, / Y QUIÉN PODRÁ DECIR LO QUE ME CUESTAS!» («EL LASTIMADO BELARDO», 6); «FILIS ME HA MUERTO, / QUE FUE MUY BLANDA EN EL PRIMER CONCIERTO» («SENTADO EN LA SECA YERBA», 9)

En los cincuenta y dos versos de los que consta «El lastimado Belardo», el estribillo se repite únicamente en dos ocasiones (vv. 25-26 y 51-52), por lo que los efectos rítmicos del heptasílabo y el endecasílabo, que responde a la estructura de un dístico o pareado popular por la asonancia, quedan bastante diluidos²³. Semánticamente, el estribillo refuerza el misterio o la ambigüedad de un romance que establece un giro argumental en los versos finales:

»Dios sabe, bella señora,
si quedarme aquí quisiera
y dejar al mayoral
que solo al aldea se fuera.
»He de obedecerle al fin,
que me obliga mi nobleza,
y, aunque amor me desobliga,
es fuerza que el honor venza. (vv. 43-50²⁴)

Sobre estos versos Sánchez Jiménez resalta: «Tras una serie de disculpas y una explicación de por qué teme la ausencia, Belardo introduce una nota nueva: la disputa entre el honor (el deber de seguir al mayoral) y el amor a Filis»²⁵. Así, la segunda repetición del estribillo («¡Ay, triste mal de ausencia, / y quién podrá decir lo que me cuestas», vv. 51-52) añade un matiz económico a *cuesta* (v. 6) y a *cuestas* (v. 26); si Belardo atiende al deseo de estar con Filis perderá el dinero que le procuran sus servicios para el *mayoral* (v. 45). La primera vez que aparece el estribillo («¡Ay, triste mal de ausencia, / y quién podrá decir lo que me cuestas», vv. 25-26) se entiende, sin embargo, que el mayor sufrimiento de Belardo es el no poder estar con Filis y el temor

²³ M. García-Page, «Un fenómeno [...]», art. cit., p. 313, señala: «Cuando las estrofas son de extensión equivalentes y el estribillo se intercala en intervalos regulares, equidistantes, las expectativas de repetición suscitadas en el receptor son mayores». I. Paraíso, *La métrica [...]*, ob. cit., pp. 213-214, comenta: «Una buena parte de la poesía popular se plasma en el molde de los dos versos. Estos suelen rimar entre sí (rima pareada o gemela), asonante casi siempre». La combinación de verso heptasílabo y endecasílabo es una de las más frecuentes «en el conjunto [de los estribillos] del romancero nuevo (Lope incluido)» (en A. Alatorre, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México D. F., El Colegio de México, 2007, p. 27). R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 151, indica que «la cuarteta (o pareado) propagó [...] el estribillo» y que «lo corriente y normal es poner el estribillo cada ocho octosílabos».

²⁴ Los romances completos se reproducen al final del trabajo para aligerar el cuerpo del texto. En ellos se incorporan las enmiendas aducidas por A. Carreira, «Lope de Vega, *Romances de juventud [...]*», art. cit.

²⁵ Lope de Vega, *Romances de juventud*, ob. cit., p. 220.

que siente ante la idea de que Filis aproveche su ausencia para serle infiel: «Y cuán caro que me cuesta / el imaginar que un hora / he de estar sin que te vea!» (vv. 6-8); «Sois tan flacas las mujeres / que a cualquier viento que os llega / liberalmente os volvéis» (vv.13-15)²⁶.

Por lo demás, el estribillo de *El lastimado Belardo* responde al tipo habitual de estribillo lírico de asunto amoroso, sobre los que Josa y Lambea consideran:

Cuando el arte poético del romancero lírico ha evolucionado, la temática morisca no aparece; las voces ya no cantan para contar una historia, sino que cantan para intensificar el lirismo del romance; [...] los romances bucólico-pastoriles tampoco son ya doloridos monólogos; y, por último, los estribillos que, conforme más tardío es el romance, mayor protagonismo tienen en él, en cuanto al clímax poético, y, asimismo, mayor es, paralelamente, su virtuosismo musical²⁷.

El estribillo del romance «Sentado en la seca yerba» (9) subraya, en palabras de Sánchez Jiménez, «la facilidad con que se rindió la dama, que presagiaba lo mutable de su corazón y que explica por extensión toda una cuarteta (vv. 25-28)»²⁸. La primera aparición del segundo de los versos del estribillo («que fue muy blanda en el primer concierto», v. 6) concentra y avanza el contenido fundamental de la composición²⁹. La noción del primero de los versos del estribillo («Filis me ha muerto», v. 5) se desvela en la primera cuarteta («Quejándose de su Filis, / Belardo estaba diciendo, vv. 3-4), por lo que la función de este estribillo es, a diferencia de lo que sucede en «El lastimado Belardo», más rítmica que conceptual, tal como evidencia el hecho de que el estribillo («Filis me ha muerto, / que fue muy blanda en el primer concierto») se repite ocho veces en cuarenta y ocho versos (vv. 5-6, 11-12, 17-18, 23-24, 29-30, 35-36, 41-42, 47-48);

²⁶ R. Truman, «"El lastimado Belardo" (1588-95), with a note on Góngora's "En los pinares de Júcar" (1603)», en N. Griffin, C. Griffin, E. Southworth, and C. Thompson (eds.), *The spanish ballad in the Golden Age*, Rochester, Tamesis, 2008, pp. 9-10, que comenta por extenso el romance, apunta sobre el primer estribillo: «The pain of separation from the loved one is intensified by the fear of being forgotten and abandoned by the other and that fear is made more acute by *imaginaciones* which in turn feed *celos*. This is what lies behind Belardo's words *y cuán caro me cuesta / el imaginar que un hora / he de estar sin que te vea*, words that are now transmuted into the refrain placed at the mid-point of the poem and at its conclusion, defining and confirming a predominant emotional key and giving a structure to the whole». Sobre la repetición final del estribillo, R. Truman, «El lastimado [...]», art. cit., p. 10, opina que muestra la precisa y calculada estructura de un romance comparable a las «barquillas» de la *Dorotea*.

²⁷ L. Josa y M. Lambea, «El juego [...]», art. cit., p. 313. V. Beltrán, «Estribillos [...]», art. cit., pp. 25-26, considera que «el estribillo lírico [tradicional], de tema amoroso, más antiguo está contenido en un poema que debió ser compuesto con ocasión de la partida de Ruy González de Clavijo en embajada al Kan tártaro Tamorlán, en 1403».

²⁸ A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 239.

²⁹ A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 268, señala el parecido entre este estribillo y una de las cuartetos del romance de Lope «Desconocida pastora»: «En concertarte conmigo / fuiste más blanda que cera, / y en no cumplir el concierto / segunda Filis te muestras» (vv. 25-28). J. Lara Garrido, «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, lírica y música cantada desde un ramillete de nuevos textos», en J. Lara Garrido (coord.), *El canon poético de Vicente Espinel*, Málaga, Fundación de la Universidad / Analecta Malacitana, 2008, pp. 143-146, localizó en un cartapacio el probable poema de Espinel, al que se refirió Lope en la *Dorotea*, con el estribillo: «De Ero murmuráis, yo lo sé cierto, / que estuvo blanda en el primer concierto».

de este modo el pentasílabo y el endecasílabo funcionan como contrapunto melódico de los octosílabos de las cuartetitas hasta el final de la composición³⁰.

La rima y el ritmo acentual inciden en la singularidad rítmica del estribillo con respecto a las cuartetitas: la rima, consonante parcial (*muerto -cierto*), que destaca por la aspereza de la vibrante con respecto a la suave asonancia *e-o* de los versos octosílabos, y la acumulación de acentos versales, varios de ellos pararrítmicos (1.3.4 / 2.3.4.8.10), intensifican el enfado, el patetismo y la desesperación de Belardo³¹. En los versos de las cuartetitas, más narrativos y menos vehementes que los del estribillo, tan solo cinco presentan acentos pararrítmicos:

llora un rato sus memorias (v. 5, **1.2.3.7**)
y cuando merecí el premio (v. 22, **6.7**)
»que es gran señal de mudanza (v. 25, **1.2.4.7**)
Solía tener mil glorias (v. 31, **2.5.6.7**)
que viene a salir muy tarde (v. 39, **2.5.6.7**)³²

³⁰ De acuerdo con A. Alatorre, *Cuatro ensayos* [...], ob. cit., p. 27, la combinación de pentasílabo y endecasílabo es, junto a las de heptasílabo y pentasílabo y endecasílabo y endecasílabo, una de las más frecuentes en los estribillos de los romances de Lope y en el conjunto de los romances «nuevos». Para los términos *zeuxis* (en griego enganche, unión) y *azeuxis* (en griego desunión), léase E. Torre, *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*, Sevilla, Padilla Libros, 2017, pp. 9-36.

³¹ En negrita los acentos pararrítmicos, denominados contiguos tradicionalmente (ver E. Torre, *Zeuxis y azeuxis* [...], ob. cit., pp. 53-72). A. Sánchez Jiménez, «Acentos contiguos [...]», art. cit., p. 58, muestra cómo en los cuatro romances de la *Arcadia* Lope usa los acentos contiguos para obtener efectos emocionales: los parlamentos «de amantes desesperados y locos de amor («En las riberas famosas» y «Ásperos montes de Arcadia») se caracterizan por su elevado número de acentos contiguos que además casan con el grado de agitación de la voz narrativa en los poemas respectivos». I. Tomassetti, *Mil cosas* [...], ob. cit., p. 82, aprecia en los villancicos medievales y renacentistas un uso distintivo de la rima, pero a la inversa del uso que hace Lope en este romance, de forma que la asonancia de ciertos estribillos se toma «como ‘licencia’ en el ámbito de composiciones estructuradas sobre rimas consonantes».

³² El ritmo acentual de los versos de los romances de juventud de Lope, que prescinde de las nociones de acentuación y *desacentuación* secundaria por no existir un acuerdo pleno entre los metristas a la hora de fijarlos, puede cotejarse al final de este texto, donde se reproducen los romances estudiados. En los trabajos más actuales, como los de I. Paraíso, *La métrica* [...], ob. cit., p. 124. J. Domínguez Caparrós, *Métrica española* [...], ob. cit., p. 33, y *Elementos de métrica española*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005, pp. 37-39, 143, o E. Varela Merino, P. Moíno Sánchez, y P. Jauralde, *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia, 2005, pp. 149-158, se considera que el octosílabo español carece, salvo casos muy aislados, de esquemas o patrones rítmicos, y se invita a estudiar el ritmo del mismo a partir de la distribución de los acentos en el verso, que para A. Bello, *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*, Santiago de Chile, Opinión, 1835, p. 75, ya constituían el «accidente esencialísimo del ritmo castellano». Asimismo, L. Josa y M. Lambea, «El juego [...]», art. cit., pp. 314-315, en su aproximación musical a los versos del romancero, basan su análisis en el ritmo acentual: «Creemos que se adapta mejor el sistema, el acentual, ya que tratamos con textos musicados en español. Además, tanto si componían atendiendo a la “cantidad”, como si lo hacían observando la “intensidad”, lo cierto es que perseguían el mismo fin: que los textos cantaran bien». Los historiadores de la lengua sostienen además que el sistema silábico del español estaba muy consolidado en la Edad Media (véase, por ejemplo, F. P. Pla Colomer, *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana. Estudio filológico integral*, Valencia, Universitat de València / Université de Neuchâtel / Tirant Humanidades, 2014, pp. 41-61). Otros detalles en A. Sánchez Jiménez, «Acentos contiguos [...]», art. cit. y J. Llamas Martínez, «Una aproximación [...]», art. cit.

2. 1. 1. «VETE, CRÜEL, QUE BIEN ME QUEDA / EN QUIEN VENGARME DE TU AGRAVIO PUEDA» («DE PECHOS SOBRE UNA TORRE», 15), Y «“¡FUEGO!”, DAN VOCES, “¡FUEGO!”, SUENA, / Y SOLO PARIS DICE: “¡ABRASE A HELENA!”» («ARDIENDO SE ESTABA TROYA», 33)

Los estribillos del epígrafe sobresalen entre los romances de juventud de Lope por los valores semánticos y rítmicos y por las anfibologías que crean. Los versos del estribillo «“Vete, crüel, que bien me queda / en quien vengarme de tu agravio pueda”» avanzan la primera vez en la que aparecen (vv. 9-10) el motivo central del romance, que no es el abandono de Belisa, sino el hecho de que esta quiera darle muerte al hijo que espera para vengar el abandonado del amante: «No quedo con solo el hierro / de tu espada y de mi afrenta, / que me queda en las entrañas / retrato del mismo Eneas» (vv. 11-14)³³. A lo largo del romance, Belisa se debate sobre el momento oportuno en que darle muerte al hijo que lleva en el vientre y, al final del mismo, alberga incluso ciertas dudas sobre esta resolución³⁴:

»No quedo con solo el hierro
de tu espada y de mi afrenta,
que me queda en las entrañas
retrato del mismo Eneas.

[...]

»Mas no le quiero aguardar,
que será víbora fiera
que, rompiendo mis entrañas,
saldrá dejándome muerta.

[...]

«¡Aguarda, aguarda» – le dice –,
«fugitivo esposo, espera!
Mas, ¡ay!, que en balde te llamo;
¡plega [a] Dios que nunca vuelvas! (vv. 11-14, 25-28, 35-38)

El estribillo, que se repite cuatro veces (vv. 9-10, 19-20, 29-30, 39-40), aumenta la incertidumbre sobre la decisión final que adoptará Belisa, y que el romance no resuelve: Belisa quiere vengarse de su amante por despecho, pero ¿matará para ello al hijo que espera de él³⁵?

³³ La primera aparición del estribillo introduce la voz directa de Belisa, que alterna en el resto del romance con la de un narrador (voz poética) en tercera persona. La rima *e-a* del estribillo es frecuente en los sonetos de queja en el teatro de Lope, según M. Arriaga, «Función del soneto en 134 comedias atribuidas a Lope de Vega», *Arte Nuevo*, 5 (2018), pp. 61-121.

³⁴ Un comentario del romance y de sus fuentes puede verse en A. Sánchez Jiménez, «El suicidio de Belisa-Dido: variaciones sobre un motivo virgiliano en la obra no dramática de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 159, 80 (2018), pp. 123-128.

³⁵ Los romances tienden a ocultar el desenlace del argumento, dando así la impresión de fragmentariedad, de pieza inacaba, historia o tirada que puede ser continuada con la adición de más versos. F. Rico, *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1991, 2.^a ed., pp. 40-41, relaciona este hecho en los romances «viejos» «con la formación del género, con la desmembración de la balada respecto de la epopeya» y con la convergencia y la deuda del romance con la lírica.

La ambigüedad de la última cuarteta (vv. 35-38) se traslada a la medida de los versos. Sánchez Jiménez edita el primer verso del estribillo como eneasílabo, que podría considerarse un octosílabo si se prescinde de la diéresis en *crüel*³⁶, sin embargo se prefiere la ruptura del diptongo, palabra casi siempre bisílaba en Lope según Poesse³⁷. De esta manera se remarca la singularidad métrica del primer verso del estribillo (eneasílabo) con respecto a los octosílabos de las estrofas, y se resalta la crueldad del amante de Belisa, que la deja con un hijo en las «entrañas», prueba irrefutable del amor que ella sentía por él y de la afrenta que ha sufrido por ello³⁸.

La rima consonante (-*eda*), que incrementa la resonancia de la *a* con respecto a la asonancia *e-a* de las cuartetas –y puede entenderse como un grito de auxilio o desesperación de Belisa, al modo de lo que sucede como se verá a continuación en el estribillo del romance «Ardiendo se estaba Troya»–, y los cuatro acentos versales en «Vete, crüel, que bien me queda» (1.3.5.8) realzan la intensidad y el patetismo del estribillo. En el resto del romance, solo otros dos versos (11 y 38) poseen cuatro acentos; ambos se juxtaponen además al estribillo:

«Vete, crüel, que bien me queda
en quien vengarme de tu agravio pueda».
»No quedo con solo el hierro (1.2.5.7)

[...]
¡plega [a] Dios que nunca vuelvas!» (1.3.5.7)
«Vete, crüel, que bien me queda
en quien vengarme de tu agravio pueda».
(vv. 9-11 y 38-40)

En el romance «Ardiendo se estaba Troya» (33) «es de destacar –considera Sánchez Jiménez³⁹– el ritmo apresurado del estribillo, que subraya con eficacia la figura del desesperado Paris y la confusión reinante en la urbe en llamas». En efecto, el impulso rítmico que aporta la fórmula dialogada («¡Fuego!”, dan voces, “¡Fuego!”, suena⁴⁰, / y solo Paris dice: “¡Abrase a Helena!”») sobresale por los cinco acentos versales que presenta (1.3.4.6.8 / 2.4.6.8.10) y por la aliteración de la *o* y de la *a*, que

³⁶ A. Sánchez Jiménez (ed.), Lope de Vega, *Romances de juventud*, ob. cit., pp. 275-277.

³⁷ Véase D. McGrady, «La autenticidad de dos comedias sobre santa Teresa atribuidas a Lope», *Criticón*, 106 (2009), p. 50.

³⁸ De acuerdo con R. Baehr, *Manual* [...], ob. cit., p. 124, «en los Siglos de Oro el eneasílabo pudo mantenerse como verso popular; se empleó como verso de combinación en bailes como la chacona, capuchino, zarabanda y española. De mayor alcance resultó que Lope y Tirso lo introdujeran en el teatro».

³⁹ A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 419.

⁴⁰ El verso aparece en L. Martín de la Plaza, *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*, Pedro Espinosa (comp.), Valladolid, Luis Sánchez, 1605, fol. 19v.: «Aquí lloro amarrado en la cadena / de un pensamiento, para el bien tan ciego, / que pretende hallar algún sosiego / donde “fuego”, dan voces, donde “fuego”, suena».

podría remedar las voces de terror que causa la destrucción de Troya y la ira de Paris. La rima consonante (-ena) refuerza la aliteración de la *a* y la singularidad de un estribillo en el que Paris declara, indirectamente, el deseo de que el amor que le consume por el desdén de Helena (*fuego amoroso*) sea experimentado en alguna ocasión por esta⁴¹. Los gritos de alarma y rabia que aglutina el estribillo se repiten cuatro veces (vv. 9-10, 19-20, 29-30, 39-40); las cuartetos se agrupan así en cuatro series de dos, al igual que ocurre en el romance «De pechos sobre una torre» (15), que pudo haber sido más extenso según Carreira⁴².

2. 1. 2. «¡AY, CLARO TORMES, SI LLEGASE EL DÍA / QUE SU MUERTE LLORASE CON LA MÍA!» («YA VUELVO QUERIDO TORMES», 21); «CUANDO POR TI PADEZCO / VOY MERECIENDO EL BIEN QUE NO MEREZCO» («HERMOSA LUCINDA MÍA», 23); «“ENTRE LOS OJOS TRAIGO / QUE TENGO DE MORIR ENAMORADO”» («¡OH, GUSTOS DE AMOR TRAIADORES», 10) Y «“TODO SE ALEGRA, MI BELISA, AHORA, / SÓLO TU ALBANO SE ENTRISTECE Y LLORA”» («CUANDO LAS SECAS ENCINAS», 22)

Estos estribillos tienen menores repercusiones semánticas que los estudiados previamente. El estribillo del romance «Ya vuelvo querido Tormes» «contribuye –en palabras de Sánchez Jiménez– a la emotividad al expresar el deseo de morir para reunirse con la amada»⁴³, tal como ilustra la simetría de los versos endecasílabos del estribillo y la rima consonante: «¡Ay, claro Tormes, si llegase el día / que su muerte llorase con la mía», que coincide con la asonancia *i-a* del romance. La repetición en tres ocasiones (vv. 13-14, 27-28, 41-42) de este, para Entrambasaguas⁴⁴, «bellísimo estribillo» se suma a la inercia tripartita de la composición. Las nueve cuartetos de las que consta se dividen en tres grupos de tres y predomina, en los versos de las mismas, la acentuación trisílaba.

Esta regularidad dispositiva y rítmica se traslada al contenido del romance, en el que una primera persona expresa resignación, tristeza y melancolía por la muerte de su amada Elisa.

El estribillo «Cuando por ti padezco / voy mereciendo el bien que no merezco»

⁴¹ El estribillo, que repite la rima en *e-a* del romance «De pechos sobre una torre», presenta características «onomatopoéticas» (ver K. Spang, *Análisis* [...], ob. cit., p. 112). De forma similar, R. Núñez Ramos, *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1992, p. 138, indica: «Si en la onomatopeya se utilizan fonemas como recurso para la manifestación de contenidos y en la relación sintagmática de significantes equivalentes se genera un espacio en el que el lector convoca el sentido, cuando los dos momentos se juntan, la distancia entre el sonido y el sentido empieza a acortarse». Sobre la materia troyana en Lope, léase, entre otros, M. Á. Candelas Colodrón, «Lope de Vega y la de Troya», *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 56-66.

⁴² A. Carreira, «Lope de Vega, *Romances de juventud* [...], art. cit., p. 245.

⁴³ A. Sánchez Jiménez (ed.), *Romances de juventud*, ob. cit., p. 320.

⁴⁴ J. de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1958, vol. 3, pp. 390-391.

divide en dos partes el romance «Hermosa Lucinda mía» (23): «La primera [vv. 1-20] es una apelación a Lucinda mediante aposiciones que la definen [...] La segunda [vv. 23-42] revela el problema de la relación, que son los celos»⁴⁵. La repetición del estribillo sirve de cierre a la composición, por lo que el primero de los versos sufre una leve modificación que resalta la posición final y la función conclusiva: «Pues, si por ti padezco, / voy mereciendo el bien que no merezco» (vv. 43-44). El cambio en el verso 43 afecta únicamente al contenido semántico, puesto que la combinación heptasílabo y endecasílabo y el ritmo acentual se mantiene: en ambas secuencias (vv. 21-22 y 43-44) los acentos recaen en las sílabas cuarta y sexta y en las sílabas primera, cuarta, sexta, octava y décima (4.6 / 1.4.6.8.10).

El estribillo «“Entre los ojos traigo / que tengo de morir enamorado”» del romance «¡Oh, gustos de amor traidores» (10) ilustra la obsesión amorosa de Belardo, que tiene a Filis incrustada en el pensamiento. Sánchez Jiménez matiza que la abstracción y la *autocontemplación* de este romance «es típica del Fénix, pero más bien propia el romancero de los años finales [...] Más típico del romancero pastoril de juventud es el contraste métrico entre los octosílabos de las cuartetitas, dominados aquí por patéticas exclamaciones y el melancólico tono del estribillo»⁴⁶. El estribillo se sucede cada dos cuartetitas (vv. 9-10, 19-20, 29-30, 39-40) y sirve de coda a la composición.

El equilibrado ritmo acentual del heptasílabo y el endecasílabo (4.6 / 2.6.10)⁴⁷ que forman el estribillo contrasta con la agitación de varios de los octosílabos del romance, con versos de cuatro e incluso cinco acentos gramaticales («ser mujer una hora sola», v. 37, 1.3.4.5.7). El primer verso del poema marca esta pauta «¡Oh, gustos de amor traidores» (1.2.5.7), donde el ritmo acentual cuatrísílabo, el énfasis exclamativo y la antítesis (“gustos [...] traidores”) expresan el sinsentido del sentimiento amoroso de Belardo. El verso condensa la idea general del romance: el pastor disfruta de estar enamorado, pero sabe que esta sensación le resulta perjudicial y que es falaz, tal como aclaran otros versos de la composición con cuatro acentos gramaticales. Belardo conoció en el pasado los gozos del amor gracias a Filis, que le correspondió un tiempo («Quise bien y fui querido», v. 11, 1.3.5.7), y ya no puede renunciar en el presente al

⁴⁵ En A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 329.

⁴⁶ A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 244.

⁴⁷ El heptasílabo («entre los ojos traigo») podría considerarse un octosílabo si se pronunciase “traigo”, *azeuxis* habitual en la época, pero el hecho de que la palabra forme parte del estribillo aconseja una pronunciación recta para singularizarlo rítmicamente con respecto a los octosílabos de las cuartetitas, justo al contrario de lo que sucede en el estribillo del romance «De pechos sobre una torre» (15), donde se establecía una diéresis en *crüel*. F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, I. Pepe y J. M. Reyes (eds.), Madrid, Cátedra, 2001, p. 494, resalta la dulzura de los versos heptasílabos de la canción segunda de Garcilaso: «Los cuales, aunque no tienen alteza de estilo, tienen más dulzura y sonido más suave». Sobre la diéresis véase J. Domínguez Caparrós, «Para el estudio de la diéresis métrica», *Rhythmica*, 2 (2004), pp. 35-66.

placer que proporciona el estar enamorado ni liberarse del amor que siente hacia Filis: «He probado mil remedios» (v. 15, 1.3.5.7); «confieso que ha sido engaño. / ¡Ay Dios, y a cuántos amigos/ esta verdad he negado!» (vv. 24-26, 2.4.5.7, 1.2.5.7 y 1.2.4.7). Por ello, cuanto mayor es el desdén de Filis, más presente se hace el sentimiento amoroso de Belardo y más sufre al no poder gozarlo: «Tanto más la causa quiero» (v. 13, 1.3.5.7); «Seis años ha que padezco» (v. 31, 1.2.4.7); «Piedad, piedad, bella Filis» (v. 35, 2.4.5.7).

Los endecasílabos del estribillo del romance «Cuando las secas encinas» (22) reproducen el dolor que siente Albano por la muerte de Belisa: «“Todo se alegra, mi Belisa, ahora, / sólo tu Albano se entristece y llora”». La peculiaridad del estribillo radica en los problemas textuales que plantea la edición del *Romancero general* de 1604 que lo difundió. Sánchez Jiménez explica: «RG 1604: trae aquí el estribillo completo, incluyendo los vv. 25-26 [“cuando el pastor Albano suspirando / con lágrimas así dice llorando”], que no tienen sentido en este lugar; por lo que hemos decidido omitirlo aquí y tras el v. 82, donde también aparecía completo»⁴⁸. De este modo, el estribillo sería exento, con la particularidad de que en la primera aparición (vv. 27-28) el estribillo está precedido por dos endecasílabos, anomalía que no se da en el resto de la composición y que lleva a sospechar de una transmisión deturpada del romance. Según Goyri de Menéndez Pidal, «no se ha reparado en que hay dos romances que se han soldado por ser del mismo asonante»⁴⁹. Carreira suscribe: «el primer romance comienza “Cuando las secas encinas” y llega al v. 54 (suprimidos dos versos introductorios del estribillo la segunda vez que aparece); y el segundo comenzaría en v. 55: “Belisa, señora mía”, y sigue hasta el final, ya sin necesidad de estribillo ninguno»⁵⁰.

En el *Romancero general*, el estribillo se repite otras dos veces: versos 53-54 y como cierre en los versos 83-84. Debido a la distancia que hay entre la repetición de uno y otro estribillo, los versos no solo se singularizan de las cuartetas por el metro, sino por la rima consonante *-ora*, que cambian el orden de la asonancia del octosílabo en *a-o*.

2. 2. «QUIEN TAL HACE, QUE TAL PAGUE» («AL PIE DE UN ROBLE ESCARCHADO», 12) Y «BIEN CONOZCO, MIS OJOS, / QUE DAIS LIBRES» («RIYÉNDOSE VA UN ARROYO», 25)

Los romances que se analizan en último lugar extreman las posibilidades rítmicas del estribillo, puesto que Lope experimentó en ellos con formas no exentas y con versos en ensalada para variar la secuencia rítmica de las cuartetas octosilábicas⁵¹. En «Al pie

⁴⁸ A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud* [...], ob. cit., p. 327.

⁴⁹ M. Goyri de Menéndez Pidal, *De Lope de Vega y del romancero*, Librería General, Zaragoza, p. 95.

⁵⁰ A. Carrera, «Lope de Vega, *Romances de juventud* [...]», art. cit., p. 246.

⁵¹ A. Alatorre, *Cuatro estudios* [...], ob. cit., p. 34, indicó: «[en los romances nuevos] los atentados contra

de un roble escarchado» (12) se utiliza un estribillo no exento («“Quien tal hace, que tal pague”») ⁵², que se repite en los versos: 8, 16, 24, 32, 40, 48, 56. Esta reiteración refuerza «los paralelismos sintácticos – observados por Sánchez Jiménez ⁵³ – [que] le otorgan al romance un ritmo obsesivo que evoca con eficacia el sentido de respuesta (y de venganza) del texto». Pedraza Jiménez resalta que «Filis arrepentida de sus desdenes, monologando en cuidados paralelismos y antítesis, que a veces se convierten en retruécanos», utiliza el estribillo como «condena que ahora se dirige contra sí misma» ⁵⁴.

La sintaxis repercute a su vez sobre el ritmo acentual de los versos del romance, en los que predominan tres acentos por verso con un apoyo central en las sílabas cuarta y quinta, con tendencia a la distribución 2.5.7 y 2.4.7, que el verso en estribillo (2.3.6.7) quiebra. Este verso se asemeja así a una letanía:

Conjunto de tipos poemáticos muy antiguos [...] caracterizados musicalmente por la repetición de una misma melodía, y métricamente por la repetición de un mismo verso [...] La reiteración evita la monotonía mediante los turnos y el cambio de melodía» (en I. Paraíso, *La métrica* [...], ob. cit., pp. 292-293).

El estribillo de «Al pie de un roble escarchado» adquiere además un particular énfasis, porque Lope juega en él con la alternancia de voces: una voz poética en tercera persona (vv. 1-7) y las voces en primera persona de Belardo y Filis. La primera vez que aparece el estribillo (v. 8) es pronunciado por Belardo para aumentar el patetismo y para confirmar lo relatado en los siete primeros versos: la alteración del pastor tras haber sido abandonado por Filis. Los estribillos restantes son pronunciados por Filis, cuya voz alterna – como notó Pedraza Jiménez ⁵⁵ – con la de la voz poética en tercera persona desde el verso 9 y hasta el final (v. 56).

la unidad métrica de la cuarteta fueron bastante frecuentes [...] Góngora es el iniciador de la práctica de “amalgamar” el estribillo con la cuarteta» (en las páginas 27-43 Alatorre aporta ejemplos de ello; en las páginas 87-191 se incluye un «catálogo de esquemas métricos» de romances escritos desde mediados del siglo XVII hasta Juan Ramón Jiménez).

⁵² Lope utilizó este mismo verso en el poema de las *Rimas sacras*, «A la despedida de Cristo, nuestro bien, de su madre santísima», 117: «No se dirá por el hombre / ‘quien tal hace, que tal pague’, / pues que Vos pagáis por él / el precio de vuestra sangre» (vv. 17-20), (en L. de Vega Carpio, *Rimas Sacras*, A. Carreño y A. Sánchez Jiménez (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 336). G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana...*, V. Infantes (ed.), Madrid, Visor, 1992, p. 426, explica que este refrán imitaba «el pregón de los azotados». En la página 637, Correas informa de una frase proverbial muy parecida: «Quién lo hace que lo pague». A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 195, añade: «Esta frase [“Quien tal hace, que tal pague”] la solía gritar el pregonero que anunciaba los crímenes y penas de un condenado que se llevaba a castigar o que se sacaba en vergüenza. También encontramos ecos de fórmulas de pregón en otros romances moriscos atribuidos a Lope, como “El valiente moro Azarque”»; con una variación temporal («quien tal hizo [...]») aparece en el romance de Lope «“Di, Zaida, ¿de qué me avisas?» editado por A. Sánchez Jiménez, *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 203, v. 68.

⁵³ A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 257.

⁵⁴ F. B. Pedraza Jiménez, *El universo* [...], ob. cit., p. 42.

⁵⁵ F. B. Pedraza Jiménez, *El universo* [...], ob. cit., p. 42.

El último de los estribillos estudiados («bien conozco, mis ojos, / que dais en libres», vv. 31-32 y 41-42) del romance *Riyéndose va un arroyo* (25) se inserta en una especie de romancillo con estribillo (vv. 29-52), por lo que este estribillo no constituye una singularidad rítmica en sí misma. La particularidad subyace en la inclusión de los versos en ensalada, pues este romance es el único de los romances de juventud de Lope editados por Sánchez Jiménez que presenta esta distribución métrica y que avanza el uso de romances con ensalada, esquema habitual en romances posteriores de Lope, especialmente en *Pastores de Belén* (1612)⁵⁶.

Por lo demás, el estribillo, con una variante en los vv. 51-52 («Bien parece, mis ojos, / que dais en libres»), focaliza la preocupación principal del pastor Belardo, que su amada Lucinda piense que él ya no está enamorado de ella y pueda cortejar a otras mujeres, cuando, en realidad, este es el temor del mismo Belardo: que Lucinda se vaya con otro. Estas inversiones son habituales en los romances tempranos de Lope: como se indica líneas atrás, en «Al pie de un roble escarchado» (12), el dolor de Belardo al haber sido rechazado por Belisa es el mismo que esta experimenta al no ser querida por el amante sustituto de Belardo; en «Ardiendo se estaba Troya» (33), Paris, consumido por la falta de correspondencia de Helena, le desea a esta que sea quemada por el *fuego amoroso*⁵⁷.

3. CONCLUSIÓN

La revisión de los estribillos de «El lastimado Belardo» (6); «Sentado en la seca yerba» (9); «¡Oh, gustos de amor traidores!» (10); «Al pie de un roble escarchado» (12); «De pechos sobre una torre» (15); «Ya vuelvo, querido Tormes» (21); «Cuando las secas encinas» (22); «Hermosa Lucinda mía» (23); «Riyéndose va un arroyo» (25), y «Ardiendo se estaba Troya» (33) evidencia una parte de las especificidades semánticas y rítmicas que Lope concedió a estas secuencias. Las de tipo conceptual resultan bastante claras, puesto que ni los estribillos ni las cuartetas de los romances plantean problemas de comprensión graves, y las dificultades principales han sido comentadas ya por la crítica. Así, los versos de los estribillos condensan gran parte del contenido esencial de la composición y, en función de su expresividad y distribución, enriquecen, reiteran y matizan el contenido de los versos de las cuartetas. En el trabajo se ha subrayado, entre

⁵⁶ El romance «Riyéndose va un arroyo», datado entre 1599 y 1608, fecha relativamente tardía dentro de sus llamados romances de juventud, puede ser una de las primeras muestras de la voluntad de Lope de combinar los ritmos octosilábicos y el estribillo con otros metros, y cuyo estudio puede aportar otras claves a la manera en que Lope entiende el ritmo de sus romances. Para los versos en ensalada ver M. Frenk, *Estudios* [...], ob. cit., pp. 57-63.

⁵⁷ En «Sale la estrella de Venus» (2), Gazul quiere que Zaida, su amada ingrata, sea despreciada por su nuevo amante para que comprenda como se siente el propio Gazul al ser desdeñado por Zaida (ver J. Llamas Martínez, «Una aproximación [...]», art. cit.).

otros, el estribillo «¡Fuego!», dan voces, «¡Fuego!», suena, / y solo Paris dice: «¡Abrase a Helena!»» (en «Ardiendo se estaba Troya», 33) por la dilogía del término «fuego» (en sentido literal y amoroso) y aliteración de la *o* y la *a* como grito de auxilio o temor, pero también de rabia de Paris. Por su distribución destacan el estribillo «¡Ay triste mal de ausencia, / y quién podrá decir lo que me cuestas!» (en «El lastimado Belardo», 6), del que únicamente se alcanza a comprender el matiz económico de *cuestas* tras la lectura completa del romance, por lo que la primera de las dos veces que aparecen los versos en estribillo resultan un tanto enigmáticos.

Más complejos de desentrañar son los aspectos rítmicos vinculados a estos estribillos, cuya repetición, rima y contraste métrico y acentual quizá se pueda relacionar con los aspectos semánticos anteriores y con la importancia que Lope concedió a la “corresponsión de las cadencias” de sus romances. En este sentido, destaca el estribillo no exento «Quien tal hace, que tal pague» (en «Al pie de un roble escarchado», 12), cuya reiteración refuerza el paralelismo sintáctico y las simetrías acentuales de la composición, y remarca la alternancia de voces en la composición: narrador en tercera persona, Belardo y Filis.

Todo ello denotaría la sutileza con la que Lope escribió sus romances, que desmiente una vez más la supuesta sencillez de estas composiciones. Debido a su virtuosismo y oficio, Lope pudo haber escrito romances con relativa facilidad o agilidad, pero esto no resta solidez, agudeza y armonía a los versos, especialmente en los romances estudiados, en los que se demuestra la importancia que el poeta tuvo que conceder a la estructura y distribución de los estribillos, que se avienen a la perfección al contenido del romance en el que se insertan, con la excepción del estribillo de «Cuando las secas encinas» (22). La ajustada distribución y repetición de los estribillos hace pensar que Lope fue quien decidió estos aspectos, pero cabe la posibilidad en algunos casos de la intervención ajena de ciertos intérpretes para el canto de los versos.

Las conjeturas efectuadas del ritmo de los estribillos de los romances de juventud de Lope pueden ser revisadas y completadas, desde la metodología (¿son anacrónicos los patrones acentuales que se aplican a los romances de Lope en este trabajo?) hasta los datos resultantes y su posible interpretación: si existe una distribución acentual predominante por verso o series de versos; la importancia que la pausa, la rima o el estribillo pueden tener a la hora de configurar patrones acentuales o patrones rítmicos; si existe una diferencia rítmica de conjunto entre los romances de Lope con estribillo y sin estribillo, es decir, si la presencia o no del estribillo y el número de veces que se repite este estribillo en caso de que aparezca afecta al número de acentos por verso o a la disposición de estos acentos en las cuartetas de los romances.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, A., *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México D. F., El Colegio de México, 2007.
- ARRIAGA, M., «La función del soneto en 134 comedias atribuidas a Lope de Vega», *Arte Nuevo*, 5 (2018), pp. 61-121.
- BAEHR, R., *Manual de versificación española*, K. Wagner y F. López Estrada (trads.) Madrid, Gredos, 1984, 3.^a reimpr. [1.^a ed. 1970].
- BELTRÁN, V., «Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades entre música y literatura», en *El texto infinito. Tradición y reescritura en la edad media y el renacimiento*, C. Esteve, M. Londoño, C. Luna y B. Vizán (eds.), Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 47-53.
- CALDERÓN, M., *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- CANDELAS COLODRÓN, M. A., «Lope de Vega y la de Troya», *Anuario Lope de Vega*, 12 (2006), pp. 56-66.
- CARREIRA, A., *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- _____, «Lope de Vega, *Romances de juventud*, Antonio Sánchez Jiménez (ed.), Cátedra, Madrid, 2015; 429 pp.», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXVI (2018), pp. 239-250.
- CORREAS, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, V. Infantes (ed.), Madrid, Visor, 1992.
- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- DÍAZ RENGIFO, J., *Arte de poética española*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606 [Salamanca, 1592].
- DI STEFANO, G. (ed.), *Romancero*, Madrid, Castalia, 2010.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Métrica española*. Madrid, Síntesis, 2000, segunda edición revisada [1.^a ed. 1993].
- _____, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 2001 [1.^a ed. 1999].
- _____, «Para el estudio de la diéresis métrica», *Rhythmica*, 2 (2004), pp. 35-66.
- _____, *Elementos de métrica española*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005.
- ENTRAMBASANGUAS, J. de, *Estudios sobre Lope de Vega*, T. III, Madrid, 1958.
- FRENK, M., *Estudios sobre la lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978.
- GARCÍA-PAGE, M., «Un fenómeno de repetición textual: el estribillo en Emilio Prados», *ELUA*, 17 (2003), pp. 305-328.
- GONZÁLEZ, A., «¿Existen “versiones” en el Romancero nuevo?», en J. Amezcua y E. Escalante, *Homenaje a Margit Frenk*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, pp. 111-120.
- GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, M., *De Lope de Vega y del romancero*, Librería General, Zaragoza, 1953.

- HERRERA, F. de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, I. Pepe y J. María Reyes (eds.), Madrid, Cátedra, 2001.
- JOSA, L. y LAMBEA, M., «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro», en *Actas del XIV del Congreso Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de julio de 2001*, I. Lerner, R. Nival y A. Alonso (eds.), Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2004, pp. 311-325.
- _____, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.
- LARA GARRIDO, J., «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, lírica y música cantada desde un ramillete de nuevos textos», en *El canon poético de Vicente Espinel*, J. Larra Garrido (coord.), Málaga, Fundación de la Universidad de Málaga / Analecta Malacitana, 2008, pp. 83-168.
- LLAMAS MARTÍNEZ, J., «Una aproximación al ritmo acentual de los romances de juventud de Lope: “Sale la estrella de Venus”, “Por la plaza de Sanlúcar”, “Ansí cantaba Belardo” y “¡Oh, gustos de amor traidores!”», *Rhythmica*, 15 (2017), pp. 33-63.
- LUJÁN ATIENZA, Á. L., «El estribillo y sus variantes en la poesía española del siglo xx: notas sobre su caracterización y tipología», *Rhythmica*, VIII (2010), pp. 37-66.
- LUQUE MORENO, J., «El ritmo del lenguaje: conceptos y términos», *Rhythmica*, IX (2011), pp. 99-144.
- MARTÍN DE LA PLAZA, L., «En rota nave, sin timón ni antena», en Pedro Espinosa (compilador), *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*, Valladolid, Luis Sánchez, 1605, fol. 19v. [Edición facsímil de la Real Academia Española, Madrid, Arco/Libros, 1991.]
- MCGRADY, D., «La autenticidad de dos comedias sobre santa Teresa atribuidas a Lope», *Criticón*, 106 (2009), pp. 45-55.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, T. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- MOREL D'ARLEUX, A., «El lugar común y sus aspectos paremiológicos en los estribillos de las letrillas de Góngora», *Pandora*, 1 (2001), pp. 69-82.
- NÚÑEZ RAMOS, R., *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1992.
- PARAÍSO, I., *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003.
- _____, «Reseña: Lope de Vega, *Romances de juventud*, A. Sánchez Jiménez (ed.), Cátedra, Madrid, 2015», *Anuario Lope de Vega*, 21 (2016), pp. 524-530.
- PLA COLOMER, F. P., *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana. Estudio filológico integral*, Valencia, Universitat de València / Université de Neuchâtel / Tirant Humanidades, 2014.
- RICO, F., *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1991, 2.^a ed. [1.^a 1990].

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., «Teorizando lo natural: Lope de Vega reflexiona sobre el romance», *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 407-430.
- ____ (ed.), *Romances de juventud*, Madrid, Cátedra, 2015.
- ____, «El suicidio de Belisa-Dido: variaciones sobre un motivo virgiliano en la obra no dramática de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 159, 80 (2018), pp. 119-140.
- ____ (ed.), *Romances de madurez y senectud*, Madrid, Cátedra, 2018.
- SPANG, K., *Análisis métrico*. Pamplona, EUNSA, 1993.
- TOMASSETTI, I., «Mil cosas tiene el amor»: *el villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- TORRE SERRANO, E., *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*, Sevilla, Padilla libros, 2017.
- TRUMAN, R., «"El lastimado Belardo" (1588-95), with a note on Góngora's "En los pinares de Júcar" (1603)», en N. Griffin, C. Griffin, E. Southworth y C. Thompson (eds.), *The spanish ballad in the Golden Age*, Rochester, Tamesis, 2008, pp. 1-23.
- VARELA MERINO, E., MOÍNO SÁNCHEZ, P. y JAURALDE POU, P., *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia, 2005.
- VEGA CARPIO, L. de, *Rimas [1604]*, Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), 2 vols., Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- ____, *Rimas sacras [1614]*, A. Carreño y A. Sánchez Jiménez (eds.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- ____, *Romances de juventud*, A. Sánchez Jiménez (ed.), Madrid, Cátedra, 2015.
- ____, *Romances de madurez y senectud*, A. Sánchez Jiménez (ed.), Madrid, Cátedra, 2018.

ANEXOS⁵⁸

«EL LASTIMADO BELARDO» (6)

1. El lastimado Belardo,	47
2. con los celos de su ausencia,	37
3. a la hermosísima Filis	47
4. humildemente se queja:	247
5. «¡Ay», — dice —, «señora mía,	1257
6. y cuán caro que me cuesta	237
7. el imaginar que un hora	567
8. he de estar sin que te vea!	137
9. »¿Cómo he de vivir sin ti?,	1257
10. pues vivo en ti por firmeza	247
11. y esta el ausencia la muda,	147
12. por mucha fe que se tenga.	247
13. »Sois tan flacas las mujeres	1237
14. que a cualquier viento que os llega	347
15. liberalmente os volvéis,	347
16. como al aire veleta.	37
17. »Perdóname, hermosa Filis,	257
18. que el mucho amor me hace fuerza	2457
19. a que diga desvaríos	37
20. antes que mis males sienta.	157
21. »¡Ay, sin ventura de mí!,	147
22. ¿qué haré sin tu vista bella?	1257
23. Daré mil quejas al aire	2347
24. y ansina diré a las selvas:	257
25. »“ ¡Ay, triste mal de ausencia,	1246
26. y quién podrá decir lo que me cuestas!”».	24610
27. »No digo yo, mi señora,	1247
28. que será en ti aquesta prueba,	3457

⁵⁸ Se eliden los puntos al indicar el esquema rítmico; por tanto, 47 equivale a 4.7, acentos en la cuarta y séptima sílabas. Se examina la posición de los acentos rítmicos atendiendo únicamente a los acentos gramaticales, que gozan de unanimidad entre los expertos actuales; se omiten, por tanto, nociones como las de acentuación y *desacentuación* rítmica. Así pues, tomando como referencia los criterios de acentuación gramatical de I. Paraíso, *La métrica* [...], ob. cit., pp. 78-80, que coinciden en su mayoría con los presupuestos de K. Spang, *Análisis* [...], ob. cit., pp. 36-37, o A. Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2004, 16.^a ed., pp. 21-27, se acentúan en los romances siguientes de Lope sustantivos, adjetivos (exceptuando los posesivos), pronombres personales de sujeto, personales de complemento de preposición, posesivos, demostrativos, indefinidos y numerales, exclamativos, artículos indeterminados, verbos, adverbios no relativos y locuciones conjuntivas. Se opta por esta acentuación, más morfológica que prosódica, porque el posible ritmo acentual de los romances nuevos es una incógnita, puesto que los tratadistas del Siglo de Oro (desde José Díaz Rengifo hasta Juan Caramuel) y los especialistas más recientes (desde Julio Saavedra Molina o Tomás Navarro Tomás hasta Antonio Alatorre o Antonio Carreira) tienen dudas sobre el ritmo octosilábico del romance.

29. quejosa de mi partida,	27
30. aunque sabes que es tan cierta.	3567
31. »Yo me quejo de mi suerte,	137
32. porque es tal, y tal mi estrella,	2357
33. que juntas a mi ventura	27
34. harán que tu fe se tuerza.	257
35. »Maldiga Dios, Filis mía,	2457
36. el primero que de ausencias	37
37. dio luz al humano trato,	1256
38. pues tantas penas aumentan.	247
39. »Yo me parto, y mi partir	137
40. tanto aqueste pecho aprieta	1357
41. que como en bascas de muerte	47
42. el alma y cuerpo pelean.	247
43. »Dios sabe, bella señora,	1247
44. si quedarme aquí quisiera	357
45. y dejar al mayoral	37
46. que solo al aldea se fuera.	257
47. »He de obedecerle al fin,	157
48. que me obliga mi nobleza,	37
49. y, aunque amor me desobliga,	37
50. es fuerza que el honor venza.	1267
51. »" ¡Ay, triste mal de ausencia,	1246
52. y quién podrá decir lo que me cuestas!"».	24610

«SENTADO EN LA SECA YERBA» (9)

1. Sentado en la seca yerba	257
2. que abrasó el rigor del yelo,	357
3. quejándose de su Filis	27
4. Belardo estaba diciendo:	247
5. « <i>Filis me ha muerto,</i>	134
6. <i>que fue muy blanda en el primer concierto</i> ».	234810
7. Mirando está la cabaña	247
8. que cubrió su cuerpo bello;	357
9. llora un rato sus memorias	1237
10. y luego vuelve diciendo:	247
11. « <i>Filis me ha muerto</i>	134
12. <i>que fue muy blanda en el primer concierto.</i>	234810
13. »No me mataron mis culpas	147
14. ni los agravios del tiempo,	47
15. ni presentes propios males,	357
16. ni ausente bienes ajenos.	247
17. » <i>Filis me ha muerto,</i>	134
18. <i>que fue muy blanda en el primer concierto.</i>	234810

19. »En las burlas fui dichoso,	357
20. creyéndome de ligero,	27
21. y en las veras, desdichado,	37
22. y cuando merecí el premio,	67
23. » <i>Filis me ha muerto,</i>	134
24. <i>que fue muy blanda en el primer concierto,</i>	234810
25. »que es gran señal de mudanza	1247
26. arrojarse a querer luego:	367
27. quien presto se determina	27
28. también se arrepiente presto.	257
29. » <i>Filis me ha muerto,</i>	134
30. <i>que fue muy blanda en el primer concierto.</i>	234810
31. »Solía tener mil glorias,	2567
32. y agora, si alguna tengo,	257
33. vienen tan de tarde en tarde	1357
34. que nunca llegan a tiempo.	247
35. » <i>Filis me ha muerto,</i>	134
36. <i>que fue muy blanda en el primer concierto.</i>	234810
37. »[Parécense] ya mis glorias	257
38. al flaco sol de invierno,	247
39. que viene a salir muy tarde,	2567
40. y es para volverse luego.	157
41. » <i>Filis me ha muerto,</i>	134
42. <i>que fue muy blanda en el primer concierto».</i>	234810
43. Así lloraba el pastor,	247
44. y los árboles y el viento,	37
45. el eco, selvas y ríos,	247
46. todos [le] ayudan diciendo:	147
47. « <i>Filis me ha muerto,</i>	134
48. <i>que fue muy blanda en el primer concierto».</i>	234810

«¡OH, GUSTOS DE AMOR TRAIADORES!» (10)

1. ¡Oh, gustos de amor traidores,	1257
2. sueños ligeros y vanos,	147
3. gozados, siempre pequeños,	247
4. y grandes imaginados!	27
5. ¡Oh memorias invencibles	137
6. que en la mía podéis tanto	367
7. que estáis agora más nuevas	2467
8. que al principio de seis años!	367
9. <i>Entre los ojos traigo</i>	46
10. <i>que tengo de morir enamorado.</i>	2610
11. Quise bien y fui querido	1357

12. y, después que me olvidaron,	37
13. tanto más la causa quiero	1357
14. cuanto más son los agravios.	347
15. He probado mil remedios,	1357
16. pero todos en vano,	357
17. que lo que el tiempo no cura	467
18. locura será curallo.	257
19. <i>Entre los ojos traigo</i>	46
20. <i>que tengo de morir enamorado.</i>	2610
21. Heme fingido valiente	147
22. para no torcer mi brazo,	357
23. mas después que estoy rendido	347
24. confieso que ha sido engaño.	2457
25. ¡Ay Dios, y a cuántos amigos	1247
26. esta verdad he negado!,	1457
27. pero ya lo digo al mundo,	357
28. porque remedio no hallo.	467
29. <i>Entre los ojos traigo</i>	46
30. <i>que tengo de morir enamorado.</i>	2610
31. Seis años ha que padezco	1247
32. para memorias de cuatro:	47
33. mirad si tengo razón	247
34. de rendirme a tantos daños.	357
35. Piedad, piedad, bella Filis,	2457
36. si pueden lágrimas tanto;	247
37. sed mujer una hora sola,	13457
38. pues fuistes piedra seis años.	2467
39. <i>Entre los ojos traigo</i>	46
40. <i>que tengo de morir enamorado.</i>	2610

«AL PIE DE UN ROBLE ESCARCHADO» (12)

1. Al pie de un roble escarchado	2347
2. donde Belardo el amante	47
3. desbarató un tosco nido	457
4. que habian tejido las aves	247
5. de breves pasadas glorias,	257
6. de presentes largos males	357
7. así se queja diciendo:	247
8. « <i>Quien tal hace, que tal pague</i> ».	2367
9. La bella Filis un día,	2467
10. al tiempo que el sol esparce	257
11. sus rayos por todo el suelo	257
12. dorando montes y valles,	247
13. sintiendo que el corazón	27
14. se le divide en dos partes,	467

15. a sí misma se decía:	237
16. « <i>Quien tal hace, que tal pague.</i>	2367
17. »Hice a los desdenes guerra,	157
18. guerra desdenes me hacen;	147
19. maté a Belardo con celos,	247
20. celos es bien que me maten.	1347
21. »No atendí siendo llamada,	1347
22. ahora no me oye nadie:	2457
23. con justa causa padezco:	247
24. <i>quien tal hace, que tal pague.</i>	2367
25. »Desamé a Belardo un tiempo,	3567
26. y el amor para vengarse	37
27. quiere que le quiera ahora	157
28. y que él me olvide y desame.	247
29. »Dejadme, pasiones frescas,	257
30. frescas pasiones, dejadme	147
31. vivir para que publique	27
32. <i>quien tal hace, que tal pague».</i>	2367
33. No le da pena el rigor	1347
34. del frío tiempo que hace,	247
35. que el fuego de amor le ampara	257
36. que dentro en su pecho nace.	257
37. Dando de coraje voces,	157
38. que revienta de coraje,	37
39. dice por momentos Filis:	157
40. « <i>Quien tal hace, que tal pague.</i>	2367
41. »¿Dó está, Belardo, la fe	1247
42. que prometiste guardarme?	47
43. Mas yo la quebré primero:	257
44. tú puedes de mí quejarte.	1257
45. »Diste primero en quererme,	147
46. yo primero en olvidarte;	137
47. tú harta disculpa tienes:	1257
48. <i>quien tal hace, que tal pague».</i>	2367
49. Sacó del seno un papel	2457
50. y con mil ansias le abre,	347
51. y antes de leerle todo	157
52. le arruga, rompe y deshace,	247
53. diciendo: «Yo soy la causa,	2457
54. no tengo de quién quejarme,	1257
55. quien dio la causa reviente:	247
56. <i>quien tal hace, que tal pague».</i>	2367

«DE PECHOS SOBRE UNA TORRE» (15)

1. De pechos sobre una torre	257
------------------------------	-----

2. que la mar combate y cerca,	357
3. mirando las fuertes naves	257
4. que se van a [Ingalaterra],	37
5. las aguas crece Belisa	247
6. llorando lágrimas tiernas,	247
7. diciendo con voces tristes	257
8. al que se aparta y la deja:	47
9. <i>«Vete, crüel, que bien me queda</i>	1358
10. <i>en quien vengarme de tu agravio pueda.</i>	4810
11. »No quedo con solo el hierro	1257
12. de tu espalda y de mi afrenta,	37
13. que me queda en las entrañas	37
14. retrato del mismo Eneas.	257
15. »Y, aunque inocente, culpado,	47
16. si los pecados se heredan,	47
17. matareme por matarle	37
18. y moriré porque muera.	47
19. »Vete, crüel, que bien me queda	1358
20. <i>en quien vengarme de tu agravio pueda.</i>	4810
21. »Mas quiero mudar de intento	257
22. y aguardar que salga fuera,	357
23. por, si en algo te parece,	37
24. matar a quien te parezca.	27
25. »Mas no le quiero aguardar,	247
26. que será víbora fiera	347
27. que, rompiendo mis entrañas,	37
28. saldrá dejándome muerta.	247
29. »Vete, crüel, que bien me queda	1358
30. <i>en quien vengarme de tu agravio pueda».</i>	4810
31. Así se queja Belisa	247
32. cuando la priesa se llega,	47
33. hizo señal a las naves	147
34. y todas izan las velas.	247
35. «¡Aguarda, aguarda» – le dice –,	247
36. «fugitivo esposo, espera!	357
37. Mas, ¡jay!, que en balde te llamo;	247
38. ¡plega [a] Dios que nunca vuelvas!	1357
39. »Vete, crüel, que bien me queda	1358
40. <i>en quien vengarme de tu agravio pueda».</i>	4810

«YA VUELVO, QUERIDO TORMES» (21)

1. Ya vuelvo, querido Tormes,	1257
2. ya tornan las ansias mías	1257
3. a ver la pizarra helada	257
4. que cubre mi muerte viva.	257

5. Castígame de esta ausencia	257
6. que de adorarte me priva,	47
7. Alba de mi sol difunto	157
8. y noche de mi alegría.	27
9. Tú sola fuiste mi patria	1247
10. y la que dejo, enemiga,	47
11. porque no hay más propia tierra	3457
12. que la que encubre Belisa.	47
13. <i>¡Ay, claro Tormes, si llegase el día</i>	124810
14. <i>que su muerte llorase con la mía!</i>	3610
15. Esperadme, secos campos,	357
16. después que los pies no os pisan	2567
17. de quien trocó por estrellas	47
18. vuestras rojas clavellinas.	137
19. Montes de nieve cubiertos,	147
20. frescos aires de Castilla,	137
21. esperad vuestro pastor,	37
22. que vuelve a guardar desdichas.	257
23. Moriré sin duda en vos:	357
24. vuestro es el fin de mi vida,	247
25. pues en vos se partió el alma	367
26. del lugar donde vivía.	37
27. <i>¡Ay, claro Tormes, si llegase el día</i>	124810
28. <i>que su muerte llorase con la mía!</i>	3610
29. Alba fue mi tierna noche,	1357
30. murióseme en Alba el día;	257
31. no me consuela mi tierra,	147
32. que está lejos de la mía,	237
33. que un hombre tan desdichado	1247
34. no es justo que en ella viva,	1257
35. pues que no puede volvelle	347
36. el bien que honralle solía.	247
37. Ya parto a morir y vella	1257
38. sin ser de lince mi vista,	247
39. que bien deshará mi llanto	257
40. la piedra que tiene encima	257
41. <i>¡Ay, claro Tormes, si llegase el día</i>	124810
42. <i>que su muerte llorase con la mía!</i>	3610

«CUANDO LAS SECAS ENCINAS» (22)

1. Cuando las secas encinas,	47
2. álamos y robles altos	157
3. los secos ramillos visten	257
4. de verdes hojas y ramos,	247
5. y las fructíferas plantas	47

6. con mil pimpollos preñados	247
7. brotando fragantes flores	257
8. hacen de lo verde blanco,	157
9. para pagar el tributo	47
10. al bajo suelo ordinario,	247
11. natural de la influencia	37
12. que el cielo les da cada año,	2567
13. y las secas yerbezuelas	37
14. de los secretos contrarios	47
15. por naturales efectos	47
16. el ser primero tornando,	247
17. de cuyos verdes renuevos	47
18. nacen mil colores varios	1357
19. de mil indistintas flores,	257
20. que esmaltan los verdes prados,	257
21. los lechales cabritillos	37
22. y los corderos balando	47
23. corren a los alcaceles,	17
24. ya comiendo, ya jugando,	1357
25. cuando el pastor Albano suspirando	4610
26. con lágrimas así dice llorando:	26710
27. « <i>Todo se alegra, mi Belisa, ahora,</i>	14810
28. <i>solo tú Albano se entristece y llora</i> ».	14810
29. Los romeros y tomillos,	37
30. de cuyos floridos ramos	57
31. las fecundas abejas	37
32. sacan licor dulce y claro,	1457
33. y con la mucha abundancia	47
34. su labor melificando	37
35. hinchen el panal nativo	157
36. del poleo tierno y blanco,	357
37. de cuyos preñados huevos	57
38. los hijuelos palpitando	37
39. salen por gracia divina	147
40. a poblar ajenos vasos.	357
41. Las [laboriosas] hormigas	47
42. de sus proveidos palacios	47
43. seguras salen a ver	247
44. el tiempo sereno y claro,	257
45. y los demás animales,	47
46. aves, peces, yerba o campos,	1357
47. desechando la tristeza	37
48. todos se alegran ufanos.	147
49. Preveniste tiempo alegre,	357

50. mas triste el pastor Albanio	257
51. a su querida Belisa	47
52. dice, el sepulcro mirando:	147
53. « <i>Todo se alegra, mi Belisa, ahora,</i>	14810
54. <i>solo tu Albano se entristece y llora.</i>	14810
55. »Belisa, señora mía,	257
56. hoy se cumple justo un año	13567
57. que de tu temprana muerte	57
58. gusté aquel potaje amargo.	2357
59. »Un año te serví enferma,	1267
60. ojalá fueran mil años,	3467
61. que así, enferma, te quisiera,	237
62. contino aguardando el pago.	257
63. »Solo yo te acompañé	137
64. cuando todos te dejaron,	37
65. porque te quise en la vida	47
66. y muerta te adoro y amo.	257
67. »Y sabe el cielo piadoso,	247
68. a quien fiel testigo hago,	357
69. si te querrá también muerta	467
70. quien viva te quiso tanto.	257
71. »Dejásteme en tu cabaña	27
72. por guarda de tu rebaño	27
73. con aquella dulce prenda	357
74. que me dejaste del parto,	47
75. »que, por ser hechura tuya,	357
76. me consolaba algún tanto	467
77. cuando en su divino rostro	57
78. contemplaba tu retrato.	37
79. »Pero durome tan poco	467
80. que el cielo, por mis pecados,	27
81. quiso que también siguiese,	157
82. muerta, tus divinos pasos,	157
83. » <i>Todo se alegra, mi Belisa, ahora,</i>	14810
84. <i>solo tu Albano se entristece y llora.</i> ».	14810

«HERMOSA LUCINDA MÍA» (23)

1. Hermosa Lucinda mía,	257
2. cuarta esfera de mi pecho,	137
3. imán de mi voluntad	27
4. y de mis cuidados centro,	57
5. fin de mis antiguos males	157
6. y principio de los nuevos,	37

7. gloria, pena, vida, muerte,	1357
8. bien, mal, desdichas, remedio,	1247
9. crisol de mi pura fe,	257
10. única Fénix del suelo,	147
11. basilisco que me matas	37
12. cuando miro a tus luceros,	37
13. cárcel de mi libertad,	17
14. deseado y dulce puerto	357
15. adonde voy caminando	47
16. por el mar a do navego,	37
17. cicuta que en vaso de oro	257
18. bebe el triste pensamiento	137
19. y entre olorosas flores	57
20. áspid escondido y fiero,	157
21. <i>cuando por ti padezco</i>	46
22. <i>voy mereciendo el bien que no merezco.</i>	146810
23. No soy sin razón celoso,	1257
24. pues, cuando te miro, veo	57
25. en tus ojos la color	37
26. que me obliga a tener celos.	367
27. Eres con razón ingrata,	157
28. pues que sin ella pretendo	47
29. robar al cielo un retrato	2457
30. de su beldad verdadero.	47
31. Es muy justo que me abrasen	1237
32. tus rayos tan violentos	247
33. y que muera cual Faetón,	37
34. pues cual Faetón me atrevo.	57
35. Pues que a Ícaro imitando	37
36. quise dar tan alto vuelo,	13457
37. por una sentencia justa	257
38. en el bravo mar me anego.	357
39. Mide en tu propio gusto	147
40. mis males y mis tormentos,	27
41. ejercita tus furoros,	37
42. que yo mismo me condeno,	237
43. <i>pues, si por ti padezco,</i>	46
44. <i>voy mereciendo el bien que no merezco.</i>	146810

«RIYÉNDOSE VA UN ARROYO» (25)

1. Riyéndose va un arroyo,	257
2. sus guijas parecen dientes,	257
3. porque vio los pies descalzos	357
4. a la Primavera fértil.	57
5. Mil pájaros le acompañan	127

6. que estaban en los laureles	27
7. cantando amores al día	247
8. que por un monte amanece,	347
9. cuando un pastor desdichado	247
10. que en el prado llano y verde	357
11. apacienta su ganado,	37
12. celoso, solo y ausente,	247
13. cuando unas pocas ovejas	247
14. Belardo lleva a una fuente,	2457
15. que de lejos parecían	37
16. él, peñasco y ellas, nieve,	1357
17. y vio que de un alto monte	2457
18. Lucinda alegre deciende	247
19. de haber prestado al Aurora	247
20. sus jazmines y claveles.	37
21. Pero luego que la mira	37
22. cubrió sus ojos alegres,	247
23. que son dechado el sol,	247
24. y sus labios nácar vierten,	357
25. y viendo que ya Lucinda	257
26. en viéndole se entristece,	27
27. esto cantó murmurando,	147
28. que celos murmuran siempre:	257
29. «Para todos alegres,	36
30. para mí tristes,	34
31. <i>bien conozco, mis ojos,</i>	136
32. <i>que dais en libres.</i>	24
33. »Cuando no me veis,	35
34. alegres estáis,	25
35. y si me miráis,	5
36. os entristecéis.	5
37. »Mudanzas hacéis,	5
38. que otro son os tocan.	135
39. Celos me provocan,	15
40. celos me distes:	15
41. <i>bien conozco, mis ojos,</i>	136
42. <i>que dais en libres.</i>	24
43. »Con nuevo cuidado	26
44. estáis, ojos míos,	235
45. nuevos desvaríos	15
46. de mi bien pasado.	35
47. El tiempo ha trocado	235
48. de vuestra mudanza	25
49. la alegre esperanza	25

50. que un tiempo me distes.	125
51. <i>Bien parece, mis ojos,</i>	136
52. <i>Que dais en libres».</i>	24

«ARDIENDO SE ESTABA TROYA» (33)

1. Ardiendo se estaba Troya,	257
2. torres, cimientos, almenas,	147
3. que el fuego de amor a veces	257
4. Abrase también las piedras.	257
5. Todos huyen, todos corren,	1357
6. unos salen y otros entran,	1357
7. al cielo van los suspiros,	247
8. las lágrimas a la tierra.	27
9. «¡Fuego!», dan voces, «¡Fuego!», suena,	13468
10. y solo Paris dice: «¡Abrase a Helena!».	246810
11. Ya el río no les socorre,	1247
12. que, por aguas, sangre lleva,	357
13. ni la que vierten sus ojos,	47
14. porque es tarde y no aprovecha.	2357
15. Si al cielo piden socorro,	247
16. encubre al humo las estrellas.	247
17. Solo es fuego venganza,	1247
18. de solo el fuego se quejan.	247
19. «¡Fuego!», dan voces, «¡Fuego!», suena,	13468
20. y solo Paris dice: «¡Abrase a Helena!».	246810
21. Ejemplo ha quedado en Troya	2357
22. de que no hay tan alta empresa	3457
23. que no acabe una porfía	2347
24. y deshaga la paciencia.	37
25. Diez años cercada estuvo,	1257
26. rindiose y perdió la fuerza,	257
27. que de una honrada conquista	247
28. no menos gloria se espera.	1247
29. «¡Fuego!», dan voces, «¡Fuego!», suena,	1348
30. y solo Paris dice: «¡Abrase a Helena!».	246810
31. ¡Cuán dichosa fueras, Troya,	1357
32. si aquella divina griega	257
33. del robo de su hermosura	27
34. no hubiera honrado tu tierra!	1247
35. [¡Breve] deleite humano,	147
36. qué largos trabajos cuestas!,	1257
37. pues que todo un reino llora	3457
38. lo que solo un hombre peca.	3457
39. «¡Fuego!», dan voces, «¡Fuego!», suena,	1348
40. y solo Paris dice: «¡Abrase a Helena!».	246810