

GÓNGORA Y EL ROMANCE AMOROSO: ANÁLISIS MÉTRICO DE LOS DISCURSOS FEMENINOS¹

Góngora and the Love Ballad: Metrical Analysis of Women's Discourses

LAURA CASTRO ÁLVAREZ

Universidad de Santiago de Compostela

laura.castro.alvarez@rai.usc.es

ORCID: 0000-0001-6454-6756

Recibido: 07-03-2025

Aceptado: 14-05-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.590

RESUMEN

En el presente artículo se propone el estudio de los discursos femeninos introducidos en estilo directo en los romances amorosos de uno de los cultivadores más

ABSTRACT

The aim of the present article is to analyse women's discourses reproduced using direct speech in love ballads written by one of the most distinguished authors

¹ Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral «Góngora y Quevedo ante la poesía amorosa», dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado con una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU21/01541) del Ministerio de Universidades. Es resultado de la estancia de investigación realizada en L'École Normale Supérieure-PSL (París, Francia) de septiembre a noviembre de 2024, bajo la responsabilidad del profesor Roland Béhar y con la financiación de una Ayuda complementaria de movilidad destinada a beneficiarios del programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) 2024 (EST24/00154). Es también resultado de los proyectos vigentes del Grupo de Investigación Francisco de Quevedo (GI-1373) de la Universidad de Santiago de Compostela: «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (PID2021-123440NB-I00), del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades; y «Consolidación e estruturación 2024 GPC GI-1373-O século de Quevedo: prosa e poesía lírica. EDIQUE» (ED431B2024/15), del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia.

destacados del romancero nuevo: Luis de Góngora (1561-1627). Se pone el foco en la posible evolución de las estructuras métricas en las que se inserta la voz femenina.

PALABRAS CLAVE: Luis de Góngora; romances amorosos; métrica; estilo directo; personajes femeninos.

of the romancero nuevo: Luis de Góngora (1561-1627). The focus is on the possible evolution of metric structures in which the female voice is inserted.

KEY WORDS: Luis de Góngora; Love Ballads; Meter; Direct Speech; Female Characters.

INTRODUCCIÓN

EN EL PRESENTE ARTÍCULO se propone un análisis métrico de un conjunto de romances de uno de los poetas más destacados del Siglo de Oro: Luis de Góngora (1561-1627). Se trata de los romances de temática amorosa en los que se inserta una voz femenina: «La más bella niña» (1580), «Aquel rayo de la guerra» (1584), «Servía en Orán al rey» (1587), «Famosos son, en las armas» (1590), «Lloraba la niña» (1590), «Apeóse el caballero» (1610), «Contando estaban sus rayos» (1614), «La cítara que pendiente» (1622) y «A la fuente va, del Olmo» (1625)².

Estos poemas continúan la tradición de las jarchas mozárabes y las cantigas de amigo gallego-portuguesas, en las que se daba voz a un personaje femenino³. Góngora no es el primer autor en introducir este tipo de discursos en los romances, en los que habitualmente prevalece la narración y la expresión lírica de un «yo» masculino. En palabras de Dumanoir [2004: 52], en la poesía cancioneril «el disfraz femenino se ofrece como una posibilidad de escapar de los moldes de corte, para introducir en los cancioneros, *vía* los romances, una voz nueva».

La década de 1580, a partir de la cual se componen los poemas que serán analizados, supone la consagración editorial del llamado romancero nuevo. Góngora, que comenzaba entonces su carrera literaria, fue

² Se citan los poemas por la edición de *Romances* de Carreira.

³ Bec [1979], Lorenzo [1990], Cabanilles [1994], Dumanoir [2004] y Medina [2018] han estudiado la voz lírica femenina en el medievo.

uno de los autores más destacados⁴. La temática amorosa se cultiva especialmente siguiendo las convenciones de los subgéneros pastoril y morisco, que tienen un gran éxito en esta época⁵. Además, se fijan ciertos rasgos métricos:

Se estableció la cuarteta como unidad de composición en lugar de la pareja de versos, se generalizó la asonancia como rima normal, excluyendo definitivamente la consonancia que durante algún tiempo se había preferido, y se siguió evitando con señalada determinación la rima aguda. La multitud de romances compuestos por Góngora, Lope, Quevedo, Polo de Medina y otros poetas responden regularmente a las líneas indicadas. Aumentaron los romancillos hexasílabos y empezaron los heptasílabos [Navarro, 1956: 289].

En el Siglo de Oro se desarrolla de forma paralela la ensalada o ensaladilla, un género poético-musical también cultivado por Góngora⁶. En palabras de Frenk [1989: 80-81],

en un texto más o menos extenso y frecuentemente narrativo, se van intercalando citas y parodias de cantares, refranes, rimas infantiles, versos de romances, citas bíblicas en latín, etc. Es una especie de juego en que el poeta y el músico sorprenden al auditorio con cada nueva cita o parodia de un texto conocido. Las continuas rupturas de tono, los cambios de métrica, de tema, de escenario; la forma «abierta», que procede por asociaciones más que por un plan riguroso; la abundancia de diálogos, el estilo coloquial y desenfada-

⁴ Los romances gongorinos han sido analizados desde distintos puntos de vista por autores como Jammes [1967: 375-465], Vega [1978], Morillo-Velarde [1984], Alcolea [1985], Carreira [1993], Carreño [2000: 15-85], Jiménez de Cisneros [2010], Martínez [2014], López [2015 y 2023], Rivas [2017], Fernández [2021] y Torres [2023].

⁵ Sobre los orígenes y evolución del romance véanse estudios como los de Menéndez Pidal [1910 y 1953] y Espinosa [1931]. Algunos autores han centrado sus trabajos en la época aurisecular: Saunal [1966], Redondo de Feldman [1968], Díez [1970: 198-205], Alatorre [1977] y Campa [2006]. Otros, en subgéneros concretos como el romancero morisco [García-Valdecasas, 1987; Iglesias, 2010; y Eugercios, 2016], el pastoril [Suárez, 2016] o el rústico [Sánchez y Valenciano, 1978; González, 1992; y Almoguera, 1994].

⁶ Sobre el género de la ensalada véanse Piacentini [1984], Frenk [1989], Díaz-Mas [1993a y 1993b], Carro [2012] y Vázquez [2025].

do, de alegría carnavalesca, son rasgos característicos de muchas ensaladas.

A partir de 1580, la ensalada «tiende a usar sobre todo la tirada de romance y a especializarse en la presentación de festivas escenas rústicas –una boda, la fiesta de San Juan, la adoración de los pastores–, con abundancia de chocarrerías populares e intercalación de villancicos enteros» [Frenk, 1989: 81].

Góngora introduce la voz femenina en romances amorosos compuestos en dos épocas bien diferenciadas: la década entre 1580 y 1590, por un lado; y los quince años entre 1610 y 1625, por otro. Esto significa que los poemas escritos en la primera pertenecen a la etapa de juventud del poeta, que coincide con la consagración editorial del romance nuevo y la consolidación de la ensalada elaborada a partir de la tirada de romance. En cambio, las composiciones fechadas ya en el siglo XVII pertenecen a las últimas décadas del recorrido literario y vital del escritor. Se propone analizar las estructuras métricas en las que Góngora inserta la voz de la amada literaria en cada una de estas épocas y averiguar si existió o no una evolución entre ellas.

ENTRE 1580 Y 1590

Góngora compone entre los años 1580 y 1590 cinco romances amorosos en los que se incluye una voz femenina: «La más bella niña» (1580), «Aquel rayo de la guerra» (1584), «Servía en Orán al rey» (1587), «Famosos son, en las armas» (1590) y «Lloraba la niña» (1590)⁷.

Tres de estas composiciones son romances sin estribillo: «Aquel rayo de la guerra» (1584), «Servía en Orán al rey» (1587) y «Famosos son, en las armas» (1590). Entre las composiciones amorosas fechadas en esta

⁷ No se incluye en el presente análisis el poema «Frescos airecillos» (1590), en el que se reproducen las palabras que la amada debería escribir al amante: «Adonde le digas: / Muere allá, y no vuelvas / a adorar mi sombra / y a arrastrar cadenas» (vv. 117-120).

década solo se encuentra otra sin estribillo en la que se reproduce un monólogo, en este caso de un amante: «Amarrado al duro banco» (1583). En cambio, en el *corpus* burlesco proliferan los romances sin estribillo en los que se insertan monólogos masculinos («En la pedregosa orilla» [1582], «Noble desengaño» [1584], «Ensíllenme el asno rucio» [1585], «Desde Sansueña a París» [1588] y «Pensó rendir la mozuela» [1588]), monólogos femeninos («Diez años vivió Belerma» [1582]) o diálogos («Triste pisa, y afligido» [1586]). El romance sin estribillo «Levantando blanca espuma» (1586), clasificado como vario en el manuscrito Chacón (1628), también contiene un monólogo femenino.

Los romances amorosos «Aquel rayo de la guerra» (1584) y «Servía en Orán al rey» (1587) incluyen sendos diálogos entre los amantes protagonistas⁸. Se trata de romances octosílabos sin estribillo con rima asonante regular paroxítona: -eo y -aa, correspondientemente. La comunicación no verbal adquiere un papel importante en estas composiciones, mientras las palabras solo certifican lo ya expuesto. En ambos casos es la amada la que inicia el diálogo para expresar su propio sufrimiento por la partida de su amado. El escaso número de versos que ocupa su intervención (vv. 89-92 en «Aquel rayo de la guerra»; y vv. 29-40 en «Servía en Orán al rey») es equilibrado en relación a los que utiliza su amante para responderle (vv. 94-96 en «Aquel rayo de la guerra»; y vv. 43-44 en «Servía en Orán al rey»)⁹.

⁸ Véase el estudio de Eustolia [2007] sobre el diálogo lírico amoroso. Cabe señalar los diálogos en verso entre Él y Ella, un «género cantado ya típicamente urbano que proliferó en las décadas medias del siglo XVI y, por otro, en las series de seguidillas, cantadas y bailadas en ambientes igualmente urbanos, cuyo gran auge se inició a comienzos del siglo XVII y donde las voces femeninas alternan, de diversas maneras, con las masculinas» [Frenk, 2006: 375].

⁹ Carreira no edita las dos últimas cuartetas de «Servía en Orán al rey» (1587), que en el manuscrito Chacón (1628) extienden la respuesta del amante (vv. 45-52), porque serían apócrifas como se afirma en la anotación al margen que se incluye en el segundo tomo del testimonio: «Estos dos vltimos / quartetes son agenos / en lugar de otros se- / is o siete suios, que / no se han podido ha- / llar» [1628: 142].

En «Aquel rayo de la guerra» (1584) se describe el sufrimiento de la protagonista, «que llorosa en su aposento / las sinrazones del rey / le pagaban sus cabellos» (vv. 82-84). La dama llora y se mesa los cabellos como señal de su dolor ante el destierro al que el celoso rey ha condenado a su amado. A pesar de su sufrimiento, se asoma a despedirse de él al escuchar el ruido de la calle: «A un balcón salió corriendo, / y enmudecida le dijo, / dando voces con silencio» (vv. 86-88). Se concede expresividad a su mutismo reproduciendo lo que ella querría decir a su amado:

«Vete en paz, que no vas solo,
y en tu ausencia ten consuelo,
que quien te echa de Jaén
no te echará de mi pecho» (vv. 89-92).

La escena descrita en «Servía en Orán al rey» (1587) es similar. En este caso, los amantes se despiden frente a frente, por lo que es posible el contacto físico con el que ella trata de retener a su amante, que debe partir a la guerra:

Del cuello pendiente ella,
viéndole tomar la espada,
con lágrimas y suspiros
le dice aquestas palabras (vv. 25-28).

La intervención de la protagonista femenina reitera lo ya indicado mediante la comunicación no verbal, es decir, el sufrimiento que le produce la partida de su amado:

«Salid al campo, señor,
bañen mis ojos la cama,
que ella me será también,
sin vos, campo de batalla;
vestíos y salid apriesa,
que el general os aguarda:

yo os hago a vos mucha sobra,
y vos a él, mucha falta.

Bien podéis salir desnudo,
pues mi llanto no os ablanda,
que tenéis de acero el pecho,
y no habéis menester armas» (vv. 29-40).

El romance octosílabo «Famosos son, en las armas» (1590) incluye el monólogo de un personaje femenino secundario, que se inserta en dos cuartetas:

«Así quiera Dios, señora,
que alegre yo vuelva a ver
las generosas almenas
de los muros de Jerez,
como esa curiosidad
es cuna, a mi parecer,
de un Amor recién nacido,
que volará antes de un mes» (vv. 73-80).

La emisora es una cautiva con escasa relevancia en la historia amorosa principal. Sus palabras tienen casi un carácter narrativo, pues anticipan los hechos que posiblemente ocurrirán en el futuro. En este caso se señala previamente el tono utilizado por la cautiva, que se dirige a su señora «risueña [...] / y aun maliciosa también» (vv. 71-72). La protagonista se sonroja «sin saberla responder» (v. 84). Aunque no exista una respuesta verbal, la reacción de la dama indica su vergüenza ante las palabras que ha escuchado.

Góngora cultiva también el romance con estribillo, consolidado en el romancero nuevo¹⁰. Por ejemplo, en la década de 1580 escribe los amorosos «En el caudaloso río» (1581) y «La desgracia del forzado»

¹⁰ De acuerdo con Alatorre [1977: 364], el estribillo no era «parte de la estructura del romance, sino unos como paréntesis colocados a intervalos no siempre regulares».

(1583), en los que incluye sendos monólogos masculinos. Los romancillos con estribillo «La más bella niña» (1580) y «Lloraba la niña» (1590) presentan el lamento amoroso de una dama que se dirige a su madre, confidente habitual en la cantiga de amigo gallego-portuguesa y la jarcha mozárabe. Góngora podría haber elegido el romancillo con estribillo para estas composiciones por su similitud formal con la cantiga de estribillo, forma métrica habitual de la cantiga de amigo gallego-portuguesa que habría inspirado el tema de estos romancillos.

Además, en los estribillos de «La más bella niña» (1580) y «Lloraba la niña» (1590) se citan versos populares. De esta forma, se insertan en el género de la ensalada y se aproximan a las letrillas, cuyos estribillos acostumbran también a imitar refranes o cantares populares¹¹. De hecho, se encuentran incluso similitudes entre algunos romances y letrillas gongorinas. Por ejemplo, los versos «iora, Amor, ora, no más! / ¡Ora, Amor, que me matáys!» [Frenk, 1987: 347] son imitados en la letrilla de 1592 «Ya no más, ceguezuelo hermano» («*ya no más, ceguezuelo hermano, / ya no más!*», vv. 1-2, 11-12, 21-22, 31-32 y 41-42) y, posteriormente, en el romance de 1625 «A la fuente va, del Olmo» («*ya no más, quedítico, hermanas, / ya no más!*», vv. 61-62)¹². La misma técnica es utilizada en el romance burlesco «Que se nos va la pascua, mozas» (1582), que contiene un monólogo femenino y un estribillo popular («*que se nos va la pascua, mozas, / que se nos va la pascua*», vv. 1-2, 11-12, 21-22, 31-32, 41-42, 51-52 y 61-62)¹³.

La composición «La más bella niña» (1580), con rima asonante oxítona -a en los versos pares, incluye el monólogo de la protagonista femenina, que ocupa casi toda la composición (vv. 9-60). Esta se dirige a su madre, que no le responde, pero sí se indica explícitamente «que escu-

¹¹ La proximidad formal entre las letrillas y los romances con estribillo ha sido señalada por Frenk [1993].

¹² Se cita la letrilla de Góngora por la edición de Jammes.

¹³ Sobre la tradición de los versos «*que se nos va la pascua, mozas, / que se nos va la pascua*» véase Frenk [1987: 756].

cha su mal» (v. 8). No se trata de un canto, sino de un acto comunicativo en el que la dama expresa su sufrimiento a otro personaje. El monólogo incluye un estribillo popular de dos versos: «*Dejadme llorar / orillas del mar*» (vv. 9-10, 19-20, 29-30, 39-40, 49-50 y 59-60)¹⁴.

El poema «*Lloraba la niña*» (1590) incluye un diálogo entre la protagonista femenina y su madre. La extensión de sus intervenciones es desequilibrada. La de la madre ocupa tres versos de una cuarteta:

Dícele su madre:
 «Hija, por mi amor,
 que se acabe el llanto
 o me acabe yo» (vv. 19-22).

La de la joven se extiende a veintiún versos (vv. 24-42), adquiriendo mayor relevancia. Esta está también precedida por una escueta indicación: «Ella le responde» (v. 23). En las cuartetas iniciales la voz poética describe el motivo del llanto de la protagonista: «La prolja ausencia / de su ingrato amor» (vv. 3-4). Su discurso incide en esta idea, en forma de justificación del llanto ante su madre. El estribillo popular se introduce en este caso antes y después del diálogo: «*Llorad, corazón, / que tenéis razón*» (vv. 17-18 y 43-44)¹⁵.

En suma, las composiciones analizadas compuestas entre 1580 y 1590 presentan dos tendencias. Por un lado, los romances sin estribillo «Aquel rayo de la guerra» (1584), «*Servía en Orán al rey*» (1587) y «*Famosos son, en las armas*» (1590) mantienen el carácter narrativo propio de los romances. Esta tendencia es más marcada en el *corpus* burlesco. Los diálogos entre los amantes incluidos en los dos primeros son breves y redundan en las ideas ya expuestas a través de la comunicación no verbal descrita por la voz poética. El monólogo de la cautiva de «*Famosos son*,

¹⁴ Véase Frenk [1987: 275] sobre la tradición de los versos «*dejadme llorar / orillas del mar*».

¹⁵ Véase Frenk [1987: 274] sobre los versos «*llorad, corazón, / que tenéis razón*».

en las armas» (1590) tiene una función premonitoria, anunciando los hechos que posiblemente sucederán tras la escena narrada en el poema. Por otro lado, los dos romancillos «La más bella niña» (1580) y «Lloraba la niña» (1590) muestran una mayor expresividad a través de estribillos populares que inciden en el sufrimiento femenino. Góngora se inspira en tradiciones anteriores como la cantiga de amigo-gallego portuguesa al mismo tiempo que se inscribe en un género poético-musical en pleno auge en la época, la ensalada, citando versos de la tradición popular.

ENTRE 1610 Y 1625

Góngora compone a principios del siglo XVII el romance con estribillo popular «En los pinares de Júcar» (1603), clasificado como vario en el manuscrito Chacón (1628)¹⁶. La particularidad del romance radica en la introducción de un monólogo femenino en forma de letrilla (vv. 45-64). Esta estructura marca un importante precedente, como se verá. De forma paralela, el poeta compone otros romances amorosos con estribillo entre finales del siglo XVI y principios del XVII en los que se introduce un monólogo masculino: «Las aguas de CarrIÓN» (1599), «Sobre unas altas rocas» (1600), «En tanto que mis vacas» (1601), «Los montes que el pie se lavan» (1609), «Al tronco de un verde mirto» (1620) y «Por las faldas del Atlante» (1620). En cambio, en esta etapa solo se introducen monólogos masculinos en romances burlescos sin estribillo como «Aunque entiendo poco griego» (1610) y «Tenemos un doctorado» (1611). Estos confirman la continuidad de una tendencia ya señalada: la ausencia de estribillos en los romances gongorinos burlescos que incluyen discursos masculinos.

Entre 1610 y 1625, el poeta compone una serie de cuatro romances amorosos en los que inserta voces femeninas: «Apeóse el caballero»

¹⁶ El cantar «¡qué bien bailan las serranas! / ¡Qué bien bailan!» [Frenk, 1987: 696] se introduce como estribillo en el poema «En los pinares de Júcar» (vv. 17-18 y 35-36).

(1610), «Contando estaban sus rayos» (1614), «La cítara que pendiente» (1622) y «A la fuente va, del Olmo» (1625). Se trata de ensaladas que siguen el modelo ya señalado en el romance «En los pinares de Júcar» (1603): citas de versos populares e inserción de otro tipo de composiciones¹⁷. Esta última técnica no se limita a estos poemas, sino que se encuentra también en «¡Cuántos silbos, cuántas voces!» (1613) y «Al campo salió, el estío» (1614), romances amorosos sin representación de la voz femenina, en los que se insertan sendos diálogos, en forma de villancico.

La complejidad métrica es notable en la composición «Apeóse el caballero» (1610). Esta consta de tres grupos de cuartetas con asonancias oxítonas distintas: -a (vv. 1-24), -e (vv. 45-68) e -i (vv. 85-108). Entre ellas se insertan tres villancicos que dan forma al monólogo de la protagonista femenina (vv. 25-44), el diálogo entre el amante y la amada (vv. 69-84) y la apelación de la voz poética al dios Amor (vv. 109-124). El primero es cantado por la protagonista al ritmo de «la vasija hecha instrumento» (v. 23):

*«Al campo te desafía
la colmeneruela:
ven, Amor, si eres dios, y vuelas;
vuela, Amor, por vida mía,
que, de un cantarillo armada,
en la estacada
mi libertad te espera cada día.*

»Este cántaro que ves
será contra tu fiereza
morrío en la cabeza,
y, embrazándolo, pavés.
Si ya tu arrogancia es

¹⁷ Navarro [1956: 281] clasifica los romances «Apeóse el caballero» (1610), «Contando estaban sus rayos» (1614) y «A la fuente va, del Olmo» (1625) como ensaladillas en las que se coordinan elementos polimétricos «sobre la misma base repetidamente representada en el *Romancero general* del relato interrumpido de tiempo en tiempo para intercalar canciones diversas».

la que solía,
al campo te desafía
la colmeneruela:
ven, Amor, si eres dios, y vuela;
vuela, Amor, por vida mía,
que, de un cantarillo armada,
en la estacada
mi libertad te espera cada día» (vv. 25-44).

El estribillo de este villancico está formado por siete versos de arte menor y mayor con rima consonante, siguiendo el esquema 8a6b-9B9A9C6c11A. La mudanza es una redondilla de cuatro versos octosílabos con rima consonante abrazada (vv. 32-35). El verso octosílabo de enlace (v. 36) rima en consonante con el primero y el último de la mudanza. El de vuelta (v. 37), pentasílabo, rima en consonante con el primero, el cuarto y el último del estribillo.

El diálogo entre el amante y la amada también se inserta en forma de villancico:

«Colmenera de ojos bellos
y de labios de clavel,
¿qué hará aquél
que halla flechas en aquellos
cuando en estos busca miel?
Dímelo tú.

—Sépalo él.

—Dímelo tú, si no eres cruel.

»Colmeneruela, animosa
contra el hijo de la diosa:
si ve tus ojos divinos
y esos dos claveles finos,
¿qué hará aquél
que halla flechas en aquellos
cuando en estos busca miel?
Dímelo tú.

—Sépalo él.

—Dímelo tú, si no eres cruel» (vv. 69-84).

El estribillo inicial de siete versos (vv. 69-75) se repite parcialmente al final del villancico (vv. 80-84). La mudanza es una redondilla de versos octosílabos con rima pareada (vv. 76-79). La intervención masculina ocupa la mayor parte del villancico. La femenina se incluye solo en medio verso del estribillo: «[...] –Sépalo él» (vv. 74 y 83). El diálogo es casi un monólogo en el que el protagonista masculino interpela a la amada obteniendo solo una breve evasiva. Ella se limita prácticamente a escucharlo «[...] sin desdén» (v. 68).

Tras la intervención del dios «[...] Amor, que fuego y ardid / está fomentando en ella» (vv. 98-99), la amada vuelve a responder al amante. Su actitud ha cambiado, la escucha casi pasiva da paso a la exhortación al amante para emprender juntos la huida. Esta segunda intervención de la amada, un poco más extensa que la anterior, se inserta en la estructura métrica del romance. Se incluye en el tercer grupo de cuartetas con asonancia oxítona -i que se encuentra en la composición:

«Tiempo es, el caballero,
tiempo es de andar de aquí,
que tengo la madre brava,
y el veros será mi fin» (vv. 101-104).

Góngora combina dos fuentes distintas en esta intervención. Los dos primeros versos de la cuarteta coinciden con el inicio del romance viejo «Tiempo es el caballero», recogido en el *Cancionero de romances* de 1550 (fols. 289v-290r). El tercero es una cita del cantar popular «padre rreberendo, / detenéos hun poco allá, / que tengo la madre brava: / si lo siente, matarme á» [Frenk, 1987: 896].

En «Contando estaban sus rayos» (1614) se encuentran tres grupos de cuartetas con asonancias distintas. La primera es paroxítona, mientras que las restantes son oxítonas: -ea (vv. 1-8 y 15-22), -e (vv. 29-64) y -u (vv. 65-72). En el segundo grupo se incluye un monólogo masculino con un estribillo cuyo primer verso se repite entre el segundo y el cuarto de cada una de sus cuartetas (vv. 37-64). Además, se introduce

otro estribillo (vv. 9-14 y 23-28) y un monólogo femenino (vv. 73-92). El estribillo comienza con el verso «*iay, cómo gime, mas ay, cómo suena!*» (vv. 9 y 23), imitación del inicio de un cantar popular: «*iAy, que non ay, mas ay, que non era / quien de mi pena se duela! [...]*» [Frenk, 1987: 230-231]. El monólogo femenino se inserta en forma de villancico:

«*Pues nacistes en el mar,
nudad, Amor, o creed
que os ha de pescar la red
que veis ahora anudar.
Par, par, par;
que vuelta y sabe nadar.*

»*Ciego nieto de la espuma,
par, par, par,
monstro con escama y pluma,
par, par, par,
nudad pez, o volad pato,
par, par, par,
que en estas redes que trato
el pato habéis de pagar.*

»*Pues nacistes en el mar,
nudad, Amor, o creed
que os ha de pescar la red
que veis ahora anudar.
Par, par, par,
que vuelta y sabe nadar» (vv. 73-92).*

Se trata de un villancico con un estribillo de seis versos que se sitúa de forma íntegra al principio y al final del monólogo. Todos los versos son octosílabos a excepción del quinto, tetrasílabo. La rima consonante sigue el esquema 8a8b8b8a4a8a. La mudanza es una estrofa de cuatro versos octosílabos con rima consonante pareada, a la que sigue un verso de vuelta (vv. 79-86). Entre aquellos se inserta el verso tetrasílabo del estribillo: «*Par, par, par*» (vv. 80, 82 y 84), cita del cantar popular «*par, par, / gallinetas al corral*» [Frenk, 1987: 1042].

El poema «La cítara que pendiente» (1622) consta de dos partes diferenciadas métricamente. La primera está formada por once cuartetas de versos octosílabos, con rima asonante -ae en los pares (vv. 1-44). Por tanto, se trata de un romance prototípico. La segunda parte es un villancico en el que se reproduce el canto de la protagonista femenina, que hace su propio acompañamiento musical con una «cítara» (v. 1):

*«¿Quiéreme la Aurora
por su ruisenor?:
busque otro mejor,
que yo canto ahora
a mi dulce amor.*

»Con la alba me envía
cuanto jazmín bello
trenza en su cabello
al nacer del día;
poca es mi armonía,
para tanta flor:
*busque otro mejor,
que yo canto ahora
a mi dulce amor.*

»¿La Aurora no sabe
que mujer casada
es ave enjaulada,
si muda no es ave?
Ya mi voz süave
saluda otro albor:
*busque otro mejor,
que yo canto ahora
a mi dulce amor»* (vv. 45-67).

El villancico está formado íntegramente por versos hexasílabos. Consiste de un estribillo de cinco versos con rima consonante, siguiendo el esquema abbab. Los tres últimos versos se repiten después de cada una de las dos mudanzas con sus respectivos versos de enlace y vuelta. Aque-

llas están formadas por cuatro versos con rima consonante abrazada (vv. 50-53 y 59-62). Los versos de enlace (vv. 54 y 63) riman con el primero y el último de la mudanza, correspondientemente. Los de vuelta (vv. 55 y 64), con el segundo, tercero y quinto del estribillo inicial.

La composición «A la fuente va, del Olmo» (1625) está formada por cuartetas de versos octosílabos con rima asonante oxítona -e en los pares. Entre ellas se encuentran varios complementos líricos que se corresponden con un monólogo femenino (vv. 17-20 y 29-30), un diálogo entre las dos protagonistas femeninas (vv. 46-53) y varias intervenciones en estilo directo de los dos protagonistas masculinos (vv. 61-62, 67-70 y 87-96). A lo largo de la composición se reproducen en estilo directo las palabras de los cuatro protagonistas, creando un conjunto métricamente heterogéneo.

El monólogo femenino es discontinuo. La dama pasa de expresar su lamento por la ausencia de su amado, a la imprecación tras verlo con otra mujer. En un primer momento, se describe «cantando, por no llorar, / la tardanza de Miguel» (vv. 15-16). Su intervención está formada por cuatro versos octosílabos con rima asonante -oa en los tres primeros, quedando suelto el último:

*Si viniese ahora,
ahora que estoy sola.
Hola, que no llega la ola.
Hola, que no quiere llegar* (vv. 17-20).

Góngora combina en este caso dos cantares populares: «iSi viniese ahora, / ahora que estoy sola!» [Frenk, 1987: 269]; y «iola, que me lleva la ola! iHola, que me lleva la mar!» [Frenk, 1987: 459-460]. La segunda parte del monólogo es también cita de un cantar popular: «Mala noche me diste, casada: / iDios te la dé mala!» [Frenk, 1987: 305]. Se limita a un verso decasílabo dactílico y otro hexasílabo, con rima asonante paroxítona -aa. Está precedida por la descripción de los hechos que justifican el cambio de tono de la emisora:

Mas, viéndolo con Quiteria,
 la de Gil, perdió otra vez
 la voz, mas fue de pesar,
 y escuchólos sin querer:
Mala noche me diste, casada:
Dios te la dé mala (vv. 25-30).

El diálogo entre las protagonistas femeninas, que discuten por Miguel, interrumpe igualmente la estructura métrica de la composición:

Turbias van las aguas, madre,
turbias van:
mas ellas se aclararán.

—Diga, señora la buena,
 la que se precia de casta,
 ¿la propia a Gil no le basta,
 que le hace criar la ajena?
 —Amiga, sí, y tan sin pena
 como tu bendita madre
 costas le hizo a tu padre,
 siendo tú del sacristán.
Turbias van las aguas, madre,
turbias van:
mas ellas se aclararán (vv. 43-56).

El diálogo se inserta dentro de un villancico en cuyo estribillo se cita el cantar popular «turbias van las aguas, madre, / turbias van, / mas ellas se aclararán» [Frenk, 1987: 386], que precede y sigue a las intervenciones de las protagonistas (vv. 43-45 y 54-56). Se trata de dos versos octosílabos y uno central tetrasílabo, rimando en consonante los dos últimos. La mudanza es una redondilla que corresponde a la intervención de Inés, la emisora del monólogo precedente (vv. 46-49). La respuesta de Quiteria se sitúa en un verso de enlace y tres de vuelta (vv. 50-53). La singularidad de este diálogo es notable por sus características métricas, pero también por las interlocutoras que intervienen en él, dos protagonistas femeninas que se enfrentan por un mismo amado.

Este es uno de los pocos casos en los que los monólogos masculinos introducen cambios en la estructura del romance. Miguel interviene primero en dos versos sueltos (vv. 61-62), imitación del cantar popular «iora, Amor, ora, no más! / iOra, Amor, que me matáys!» [Frenk, 1987: 347-348]. Al final de la composición, este personaje tiene una segunda intervención en forma de villancico (vv. 87-96), cuyo estribillo proviene también de la lirica popular: «Vámonos, que nos pican los tábanos, / vámonos donde moriré» [Frenk, 1987: 877]. Bras tiene una única intervención de cuatro versos octosílabos con rima consonante cruzada (vv. 67-70).

En suma, Góngora compone entre 1610 y 1625 cuatro ensaladas que, en su mayoría, introducen citas populares de forma similar a los romancillos de la primera época ya analizados. Se combinan varios cantares en una misma composición e, incluso, en un mismo discurso de un personaje. Además, las ensaladas de esta segunda etapa se caracterizan por la polimetría, ya que en cada una de ellas se insertan uno o varios villancicos. La polimetría caracteriza también otras composiciones gongorinas escritas a principios del siglo XVII, como las dos amorosas que incluyen sendos diálogos o el romance «En los pinares de Júcar» (1603). Las ensaladas datadas entre 1610 y 1625 muestran una evolución con respecto a los romances de la primera década: las citas populares se introducen en una estructura polimétrica en la que tienen cabida tanto voces masculinas como femeninas.

CONCLUSIONES

Góngora se inspira en tradiciones anteriores y se adhiere a géneros contemporáneos para introducir en el romance nuevo la voz femenina. Entre los años 1580 y 1590, el poeta se habría inspirado en las jarchas mozárabes y las cantigas de amigo gallego-portuguesas para crear dos romancillos con estribillo en los que la voz femenina adquiere un rol

fundamental. Los estribillos populares aportan expresividad y enfatizan el sufrimiento de las protagonistas. En esta primera etapa se observa una tendencia a la introducción de discursos femeninos y masculinos en romances sin estribillo, especialmente en el *corpus* burlesco. Los romances amorosos sin estribillo fechados en esta primera década muestran la prevalencia de un tono marcadamente narrativo.

A comienzos del siglo XVII, el poeta vuelve a introducir la voz femenina en sus romances amorosos escribiendo distintas ensaladas, género poético-musical en boga. Las citas de versos populares son más recurrentes en las composiciones fechadas en esta segunda etapa. La elaboración de estructuras polimétricas supone una evolución con respecto a los poemas de la primera década de la producción gongorina. De forma general, la métrica marca el tono de las distintas partes de estos poemas: las cuartetas se consagran a la narración, mientras que los villancicos y cantares populares son el marco métrico de monólogos y diálogos.

La evolución entre los primeros romances amorosos compuestos a finales del siglo XVI y los últimos datados a principios del XVII muestra una progresiva introducción de la expresividad en el romance amoroso gongorino a través de la adscripción al género poético-musical de la ensalada. Las citas de cantares populares y la polimetría de los romances amorosos compuestos en el siglo XVII podrían obedecer a la búsqueda de una estructura métrica compatible con la expresividad lírica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio (1977): «Avatares barrocos del romance (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26-2: 341-459 <https://doi.org/10.24201/nrfh.v26i2.492> [03-03-2025].
- ALCOLEA SERRANO, Ana Mercedes (1985): «Nuevas variantes de los romances de Luis de Góngora», *Cuadernos de investigación filológica*, 11: 91-122 <https://doi.org/10.18172/cif.2119> [03-03-2025].

- ALMOGUERA GÓMEZ, Rosa (1994): *Estudio del romancero rústico (1575-1650)*, tesis doctoral dirigida por F. López Estrada, defendida en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología.
- BEC, Pierre (1979): «“Trobairitz” et chansons de femme: contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge», *Cahiers de civilisation médiévale*, 22-87: 235-262 <https://doi.org/10.3406/ccmed.1979.2112> [03-03-2025].
- CABANILLES, Antònia (1994): «El discurso de las *trobairitz*: un modelo de enunciación dialógica», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ed. T. Blesa et al. (Zaragoza, Universidad de Zaragoza), I, 75-84.
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la (2006): «Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: “El Romancero Nuevo”», en *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (AISO)*, (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005), ed. A. J. Close y S. M. Fernández Vales (Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert), 137-142 <https://doi.org/10.31819/9783964565587-014> [03-03-2025].
- CARREIRA, Antonio (1993): «Los romances de Góngora: transmisión y recepción», *Edad de oro*, 12: 33-40.
- CARRO CARBAJAL, Eva Belén (2012): «Saraos, juegos y ensaladas a lo divino: aportaciones al estudio de la literatura popular impresa del siglo XVI», en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, ed. N. Fernández Rodríguez y M. Fernández Ferreiro (Salamanca, SEMYR), 419-431.
- DÍAZ-MAS, Paloma (1993a): «Algo más sobre romances (y canciones) en ensaladas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41-1: 231-250 <http://hdl.handle.net/10261/5894> [08-04-2025].
- (1993b): «Poesía de cancioneros en ensaladas de los siglos XVI y XVII», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval: (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, ed. A. Augusto Nascimento y C. Almeida Ribeiro (Lisboa, Cosmos), IV, 209-214 <http://hdl.handle.net/10261/3675> [08-04-2025].
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano (1970): *Teorías métricas del siglo de Oro: apuntes para la historia del verso español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- DUMANOIR, Virginie (2004): «Cuando la palabra la tienen las mujeres: voces femeninas en los romances viejos de los cancioneros manuscritos del siglo XV y principios del XVI», *Cancionero general*, 2: 33-52 <http://hdl.handle.net/2183/2651> [03-03-2025].

- ESPINOSA, Aureliano M. (1931): *El Romancero español: sus orígenes y su historia en la literatura universal*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.
- EUGERCIOS ARRIERO, José Luis (2016): «Cuando la corte mira a la frontera. Génesis y disolución del romancero morisco», en *La Corte del Barroco: Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, ed. A. Rey Hazas, M. de la Campa Gutiérrez y E. Jiménez Pablo (Madrid, Ediciones Polífemo), 655-681 <http://hdl.handle.net/10486/691023> [03-03-2025].
- EUSTOLIA URIÓSTEGU, Carlos (2007): «El diálogo amoroso en la antigua lírica popular hispánica», *Revista de literaturas populares*, 7-1: 61-85 http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/6832 [03-03-2025].
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2021): «El ritmo acentual en el Siglo de Oro: algunos romances líricos del joven Góngora (con Lope al trasluz)», *Bulletin of Hispanic studies*, 98-1: 1-21 <https://doi.org/10.3828/bhs.2021.1> [03-03-2025].
- FRENK ALATORRE, Margit (1987): *Corpus de la «Antigua lírica popular» hispánica: siglos XV a XVII*, Madrid, Castalia.
- (1989): «Las ensaladas», en *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas de Fernán González de Eslava* (Méjico, D.F., El Colegio de Méjico), 80-84.
- (1993): «Entre el romance y la letrilla», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, I. Arellano Ayuso, J. Blasco y M. Vitse (Sala-manca, Universidad de Salamanca), I, 379-384.
- (2006): «Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentistas», en *Poesía popular hispánica: 44 estudios* (Méjico D.F., Fondo de Cultura Económica), 373-386.
- GARCÍA-VALDECASAS JIMÉNEZ, Amelia (1987): «La retórica del romancero morisco», *Revista de literatura*, 49-97: 23-72.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1628): *OBRAS / DE D. LVIS DE GONGORA / Reconocidas i comunicadas con eL / POR D. ANTONIO CHACON PONCE de LEON / Señor de Poluoranca. / AL EXCMO. SEÑOR D. GASPAR DE GVZMAN / CONDE DE OLIVARES, DVQUE DE SANLVCAR / la Maior, Marques de Heliche, delos Consejos de Esta / do i Guerra de su Mag. i su Cauallerizo maior. Co- / mendador maior de Alcantara, Canciller maior / delas Indias, Capitan general dela Caualleria de / España, i perpetuo de Seuilla, i su tierra, Alcai / de perpetuo delos Réales Alcazares de aquella / ciudad, i de sus Ataraçanas, AlguaziL / maior dela Casa dela Contratacion de / las Indias, y Correo maior dellas / DIVIDIDAS EN / TRES TOMOS. / LO QVE SE CONTIENE EN CADA VNO / se hallará en la sexta hoja*

- despu- / es destá*, ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, en tres tomos con signaturas Res. 45-46 <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015414&page=1> [03-03-2025].
- (1980): *Letrillas*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia.
- (1998): *Romances*, ed. A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 4 vols.
- (2000): *Romances*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 5^a ed. rev.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1992): «Hacia una caracterización del romancero rústico de los Siglos de Oro», en *Reflexiones lingüísticas y literarias. Volumen II. Literatura*, ed. R. Olea Franco y J. Valender (México, El Colegio de Méjico), 87-112 <https://doi.org/10.2307/j.ctv47wf58.8> [03-03-2025].
- IGLESIAS, Cécile (2010): «À la recherche d'un orientalisme poétique: les expérimentations du "Romancero nuevo" (1580-1620)», *Cahiers du GRIAS*, 14: 81-106.
- JAMMES, Robert (1967): *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Americanas de l'Université.
- JIMÉNEZ DE CISNEROS, Consuelo (2010): «Los romances moriscos de Luis de Góngora», *Aljamía. Revista de la Consejería de Educación en Marruecos*, 21: 23-36.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Raquel (2015): «La variante sentimental como criterio diferenciador del lenguaje literario en el Romancero nuevo de Góngora», en «*Venia docendi. Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*», ed. C. Mata Induráin y A. Zúñiga Lacruz (Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra), 109-119 <https://hdl.handle.net/10171/38573> [03-03-2025].
- (2023): «El Romancero nuevo en el marco de la Retórica Cultural: la innovación de Góngora y el nuevo modelo cultural en el Barroco», *ACTIO NOVA. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7: 240-280 <https://doi.org/10.15366/actionova2023.7.011> [03-03-2025].
- LORENZO GRADÍN, Pilar (1990): *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- MARTÍNEZ GÓNGORA, Mar (2014): «Los romances africanos de Luis de Góngora y la presencia española en el Magreb», *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 19-1: 77-102 <https://doi.org/10.5325/caliope.19.1.0077> [03-03-2025].
- MEDINA GRANDA, Rosa María (2018): «Las "cansos" de las "trobairitz" o cuando el canon se mueve», en *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción*, ed. E. Corral Díaz (Berlín; Boston, De Gruyter), 219-234 <https://doi.org/10.1515/9783110596755-018> [03-03-2025].

- MENÉNZ PIDAL, Ramón (1910): *El Romancero español: conferencias dadas en la Columbia University de New York los días 5 y 7 de abril de 1909*, Nueva York, The Hispanic Society of America.
- (1953): *Romancero hispánico: hispano-portugués, americano y sefardí: teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.
- MORILLO-VELARDE PÉREZ, Ramón (1984): «Técnicas y estructuras narrativas en los romances de Góngora», en *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre «El barroco en Andalucía»*, ed. M. Peláez del Rosal (Córdoba, Universidad de Córdoba), I, 81-94.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1956): *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Siracusa, Universidad de Siracusa.
- PIACENTINI, Giuliana (1984): «Romances en ensaladas y géneros afines», *El Crotalón*, 1: 1135-1173.
- REDONDO DE FELDMAN, Susana (1968): «Apuntes sobre la evolución del romance en el Siglo de Oro», *Revista Hispánica Moderna*, 34-1/2: 400-411 <https://www.jstor.org/stable/30207055> [03-03-2025].
- RIVAS BONILLA, Antonio (2017): «Del ritmo y su posible incidencia en la poesía áurea: estudio de dos romances de Luis de Góngora», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 4: 41-94 <https://doi.org/10.14603/4B2017> [03-03-2025].
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio y VALENCIANO, Ana (1978): *Romancero tradicional IX. Romancero rústico*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- SAUNAL, Damien (1966): «Une conquête définitive du “Romancero nuevo”: le romance assonancé», en *Mélanges a la mémoire de Jean Sarraill* (París, Centre de Recherches de l’Institut d’Études Hispaniques), II, 355-375.
- SUÁREZ DÍEZ, José María (2016): *El Romance Nuevo Pastoril. Estudio y edición crítica (1589-1688)*, tesis doctoral dirigida por M. de la Campa Gutiérrez, defendida en la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española <http://hdl.handle.net/10486/675482> [03-03-2025].
- TORRES SALINAS, Ginés (2023): «“El pie calza en lazos de oro”. Sobre un pasaje del romance gongorino “En un pastoral albergue”», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 11-1: 99-127 <https://doi.org/10.14643/111D> [03-03-2025].
- VÁZQUEZ MÁRQUEZ, Abel (2025): «Poesía catalana popularizante de voz femenina en cancioneros, ensaladas y pliegos sueltos del siglo XVI», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 14: 213-237 <https://doi.org/10.14198/rcim.27520> [15-04-2025].

- VEGA CARNEY, Carmen M. (1978): «Los romances de cautivos y los romances moriscos gongorinos: semejanzas y diferencias», *Romance Notes*, 19-1: 62-66 <https://www.jstor.org/stable/43801541> [03-03-2025].
- VV. AA. (1550): *Cancionero de / Romances / EN QVE ESTAN / RECOPILADOS la mayor parte de los Romances / Catellanos, que hasta agora / se han compueto. / Nueuamente corregido emendado / y añadido en muchas partes. / EN ENVERS / En casa de Martin Nucio. / M.D.L.*