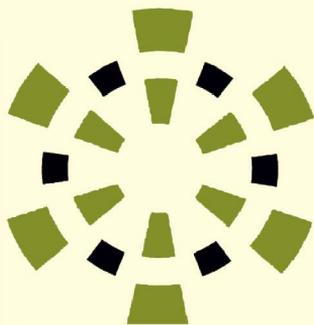


RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



**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 TRAIADORES”**

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ
Université de Neuchâtel

**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 TRAIADORES”**

**A CRITICAL APPROACH TO THE
ACCENTUAL RHYTHM OF LOPE’S EARLY
ROMANCES: “SALE LA ESTRELLA DE
VENUS”, “POR LA PLAZA DE SANLUCAR”,
“ANSÍ CANTABA BELARDO” AND “OH,
GUSTOS DE AMOR TRAIADORES”**

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ
Université de Neuchâtel

Resumen: Lope de Vega escribió en el prólogo de las *Rimas* de 1604 que los romances “obligan a la corresponsión de las cadencias”. En este trabajo se examina el ritmo acentual de cuatro romances de juventud lopescos para ahondar en el posible significado de la expresión, que para algunos investigadores del Siglo de Oro puede referirse a una dificultad técnica relacionada con patrones rítmicos derivados de la distribución acentual de los versos y con la rima para otros. Con este estudio, que parece confirmar la primera de las hipótesis, se intenta atraer también la atención de los expertos

en métrica para que contribuyan a dilucidar la cuestión con nuevas aportaciones.

Palabras clave: Lope de Vega, romances, octosílabo, ritmo, acento.

Abstract: Lope de Vega wrote in the prologue of *Rimas* (1604) that the *romances* “obligan a la correspondencia de las cadencias”. This article examines the accentual rhyme of four early *romances* by Lope to study the posible meaning of this quote. For some Golden Age researchers, this quote may refer to a technical difficulty related to rhythmic patterns derived from the accentual distribution of verses. For other researchers, this quote is related to the rhyme scheme. This study, which seems to confirm the first of these two hypotheses, also aims to draw the attention of metrics experts so that they may contribute to the analysis of this question with new resesarch.

Keywords: Lope de Vega, *romances*, octosyllable, rhythm, accent.

En el prólogo de las *Rimas* de 1604, Lope justificó la inclusión de los romances “A la creación del mundo” y “A la muerte del rey Filipo Segundo el Prudente” del siguiente modo: “No me puedo persuadir que [ambos romances] 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 cadencias”¹. 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. El propio Sánchez Jiménez concreta que, pese a que la palabra “cadencia” no se define claramente en los diccionarios de la época,

se puede deducir que se refiere al ritmo del verso, y en concreto a su distribución acentual. Para Sebastián de Covarrubias parece significar ‘melodía’, como se observa cuando define la redondilla (que llama copla) señalando que esta forma poética ‘va copulando y juntando unos pies con otros para medida, y unos consonantes con otros para las cadencias [...]’. Por su parte, el *Diccionario de Autoridades* la define como ‘cierta medida y proporción que se guarda en la composición [...]’. Esta medida sería diferente del ‘número’ (cantidad de sílabas), y por tanto solo puede referirse al ritmo acentual³.

Sebastián de Covarrubias utilizó el término “cadencia” e “intercadencia” en el interior de otras definiciones que apoyan el significado rítmico que Sánchez Jiménez atribuye a la palabra. Al explicar el sentido de “cisne”, Covarrubias diferencia entre

¹ VEGA CARPIO, Lope de: *Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, 2 vols. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, vol. 1, p. 93.

² SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio: “Teorizando lo natural: Lope de Vega reflexiona sobre el romance”. *Edad de Oro*, 32, 2013, pp. 407-430, p. 52.

³ VEGA CARPIO, Lope de: *Romances de juventud*, ed. Antonio Sánchez Jiménez. Cátedra: Madrid, 2013, p. 422, n. 63.

“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 vinculación a la noción de ritmo del término “intercadencia”, que Covarrubias define como “las desigualdades del pulso en el enfermo, a cadendo”, y en el excurso sobre el significado de “carcañal”, donde Covarrubias relaciona “intercadencia” con la alternancia de pasos largos y cortos:

Los que alteran el compás, dando unos pasos largos y luego otros cortos, están enfrascados en negocios y en variedad de pensamientos, no lejos de estar locos; y estos muchas veces tienen ciertas intercadencias, que se paran y se quedan imaginativos, y luego vuelven a apresurar su camino⁴.

Sánchez Jiménez añade un juicio de Juan Díaz Rengifo sobre la dificultad que supone ajustar la serie de octosílabos del romance para levantar, mover y suspender los ánimos:

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 que bondad puede tener el romance⁵.

⁴ COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, fols. 287v., 506r. y 199r.

⁵ DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte de poética española*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1606, pp. 38-39. Véase SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, “*Teorizando...*”, *cit.*, p. 422. El propio Rengifo, *Arte...*, *cit.*, p. 9, notó sobre los romances viejos: “¿Quién no ha experimentado en sí los afectos que se despiertan en el corazón cuando oye cantar alguno de los romances viejos, que [hablan] de los zamoranos o de otros casos lastimosos, los cuales, si los oyeran en prosa, sin duda no le movieran?”. Hasta ese momento, los tratadistas habían prestado escasa atención al romance como género por considerarlo más próximo a la historia que a la literatura, especialmente en el caso de los romances viejos, y por su anonimidad, de manera que los romances se excluían por lo general de los cancioneros; más detalles en RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio: *Poesía y cancioneros (siglo xv)*. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1968.

Parece exacta, pues, la observación de Sánchez Jiménez sobre el sentido que Lope concede a la expresión “correspondencia de las cadencias”, es decir, la armonización de los diversos patrones rítmicos o “cadencias”⁶. No obstante, Felipe Pedraza cuestiona esta explicación y 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”⁷.

Para ahondar en ello, este trabajo estudia los patrones rítmicos en los romances octosilábicos de Lope de Vega “Sale la estrella de Venus”, “Por la plaza de Sanlúcar”, “Ansí cantaba Belardo” y “¡Oh, gustos de amor traidores”, que fueron difundidos con anterioridad al prólogo de las *Rimas*, y en los que los investigadores destacaron efectos de ritmo y sentido. Por razones de espacio, este artículo se limita a examinar exclusivamente el ritmo acentual de los romances citados, por lo que se prescinde de otros elementos como la pausa, el timbre o la rima, que definen y completan el análisis del ritmo del verso castellano⁸.

⁶ SAAVEDRA MOLINA, Julio: “El octosílabo castellano”. *Anales de la Universidad de Chile*, 1944, 53-54, pp. 65-229, pp. 88-89, recurrió al término “cadencia” para explicar las alternativas rítmicas del octosílabo castellano: “[...] la posibilidad del ritmo y de las cadencias [...] dicho de otro modo: es el metro, molde métrico o cuadro musical, al que se ajustan las palabras al versificar”.

⁷ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.: “Reseña: Lope de Vega, *Romances de juventud*. Ed. A. Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, 2015”. *Anuario Lope de Vega*, 2015, 21, p. 529. Los pocos tratadistas que se refieren al romance mencionan la “melodía” o “música” que desprenden al margen de su consonancia o asonancia: “Entre ellos hace dulce consonancia,/ de quien recibe el numeroso acento/ que lo adorna de afectos y elegancia/ [...] No son de menos gloria y ecelencia/ los antiguos romances, donde vemos/ en el número igual correspondencia./ La antigüedad y propiedad tenemos/ de nuestra lengua en ellos conservada,/ y por ellos lo antiguo conocemos/ [...] A cada estilo apliquen sus acentos/ propios a su propósito y decoro/ no sólo tras la voz de los concentos” (CUEVA, Juan de la: *Ejemplar poético*. Ed. Francisco A. de Icaza. Madrid: Espasa-Calpe, 1965, vv. 22-24, 127-132, 322-324). En los romances se pueden producir “ciertas fugas o exclamaciones de uno o dos o de tres en tres cuartillas, sin que sin esto haya limitación ni regla, porque es subordinado a la música, y así, como mejor en ella creyere, se debe hacer” (ALFONSO DE CARVALLO, Luis: *Cisne de Apolo*. Medina del Campo: Juan Godínez, 1602, p. 78).

⁸ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 2000, p. 32, y PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/ Libros, 2000, pp. 27-28, señalan cómo elementos rítmicos del verso español “el metro [número de sílabas], el acento, la rima y, cuando existe, la estrofa –así como

1. El ritmo del octosílabo

El octosílabo está considerado el metro más abundante, propio y natural de la lengua castellana. Su uso se rastrea en numerosas manifestaciones literarias castellanas y españolas, jarchas, coplas, romances, obras teatrales, canciones pop: “[...] este es el verso mimado del pueblo, [...] en este labra el pueblo sus romances, décimas y redondillas, [...] el teatro lo prefiere a todos los demás”⁹. Andrés Bello indicó: “[Es] la estrofa de versos octosílabos [...] la más familiar al vulgo, que casi nunca versifica en otra, ha prevalecido en ella la manera algo incorrecta y libre de los poetas vulgares”; para Gili Gaya, “el predominio del octosílabo en la poesía española tiene raíz idiomática. Antonio Machado me hacía notar el sinnúmero de frases octosílabas que construimos en nuestra conversación corriente”¹⁰.

Sin embargo, desde la aparición de la *Gramática castellana* de Nebrija, los especialistas difirieron entre aquellos que intentaron explicar el ritmo del octosílabo por analogía con los pies latinos (léanse Masdeu¹¹ y Bello¹²) y quienes los clasificaron en troqueos (de ritmo impar) o dactílicos (con acento en la primera, cuarta y séptima sílabas)¹³. Estas premisas fueron rechazadas

la pausa [...]” y “la sílaba, el acento, la pausa y el timbre”. LUQUE MORENO, Jesús: “El ritmo del lenguaje: conceptos y términos”. *Rhythmica*, 2011, IX, pp. 99-144, detalla los componentes rítmicos de las lenguas griega y latina; otros datos, en SPANG, Kurt: *Análisis métrico*. Pamplona: EUNSA, 1993, pp. 107-122, y DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española, cit.*, pp. 31-36, entre otros.

⁹ En COLL Y VEHI, José: *Diálogos literarios*. Barcelona: Juan Bastinos, 1868, p. 319. Un panorama histórico sobre el octosílabo español en BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*. Trad. Karl Wagner y Francisco López Estrada. Madrid: Gredos, 1970, pp. 102-108.

¹⁰ En BELLO, Andrés: *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*. Santiago de Chile: Opinión, 1835, p. 103, y GILI GAYA, Samuel: *Estudios sobre el ritmo*. Ed. Isabel Paraíso. Madrid: Istmo, 1993, p. 83.

¹¹ MASDEU, Juan Francisco: *Arte poética fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento de cualquiera sexo y edad*. Valencia: Berruguete, 1801, pp. 69-71.

¹² BELLO, Andrés: *Principios...*, *cit.*, pp. 122-139.

¹³ ARRIAGA, Marx: *Teorías del verso en los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral, dir. por José Luis García Barrientos y Ángel Luis Luján Atienza. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 262-274, representa y comenta los esquemas rítmicos descritos por los tratadistas del Siglo de Oro para el octosílabo. Al respecto véase también NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* (1956). Madrid: Guadarrama, 1972, pp. 37-38, n. 1.

a finales del XIX por Benot, que entendió que en español los versos no tenían ritmo de por sí, sino tan solo en el conjunto de la estrofa, y que la lengua castellana no había versificado jamás por pies métricos¹⁴.

En la primera mitad del s. XX proliferaron los estudios de especialistas anglosajones sobre el octosílabo español¹⁵, interesados en descubrir la esencia de este metro típicamente español, pero fue el chileno Saavedra Molina quien le dedicó el análisis más detenido. En él propuso una distribución de los acentos del octosílabo por ejes acentuales conforme a los cuales distinguió treinta variedades distintas de octosílabo; el problema principal del análisis era la dependencia excesiva de la subjetividad del hablante: “No producimos el poema igualmente cada vez que lo leemos o decimos [...] En resumen, el punto de partida de todo estudio métrico debe ser y es la lectura, recitación o declamación de alguien”¹⁶. Tomás Navarro contabilizó, recurriendo al *anacrusis*, cuatro cláusulas variables y sesenta y cuatro combinaciones posibles para los acentos prosódicos del octosílabo español: “32 corresponden al tipo trocaico, 13 al dactílico y 19 al mixto. En no más de siete u ocho casos [...] son susceptibles de cambiar [...] Las vacilaciones afectan especialmente al tipo mixto”¹⁷.

En los trabajos más recientes, como los de Isabel Paraíso, José Domínguez Caparrós o Elena Varela Merino, Pablo Moíno y Pablo Jauralde, se considera que el octosílabo español carece, salvo casos muy aislados, de esquemas o patrones rítmicos, y se

¹⁴ BENOT, Eduardo: *Prosodia castellana. Versificación*, vol. III. Madrid: Muñoz Sánchez, 1892, pp. 65 y 428.

¹⁵ Me refiero a los trabajos de REED, Frank Otis: “The Calderonian Octosyllabic”. *University of Wisconsin Studies of Language and Literature*, 1924, XX, pp. 73-98, que distingue cuatro moldes rítmicos en los octosílabos de Calderón; MORLEY, S. Griswold: “Otra vez el octosílabo castellano”. *Revista de Filología Española*, 1926, 13, pp. 287-288; ARNOLD, H. H.: “The Octosyllabic cuaderna vía of Juan Ruiz”. *Hispanic Review*, 1940, 8, pp. 125-138; o CLARKE, Dorothy Clotelle: “The Spanish octosyllabic”. *Hispanic Review*, 1942, 10, pp. 1-12.

¹⁶ SAAVEDRA MOLINA, Julio: “El octosílabo...”, *cit.*, pp. 84 y 85.

¹⁷ NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica*, *cit.*, p. 61. Véase *ibid.*, pp. 39-42. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica*, *cit.*, pp. 85-97, explica los modelos del ritmo acentual en el verso español realizados por Andrés Bello, Tomás Navarro Tomás y Rafael Balbín, y se decanta por el de Bello por ser el primero y el que más peso tiene en la tradición, y porque “posee una base más amplia para la comparación con otros sistemas de versificación”.

invita a estudiar el ritmo del mismo a partir de la distribución de los acentos en el verso, que para Andrés Bello ya constituían el “accidente esencialísimo del ritmo castellano”¹⁸.

De este modo, en los cuatro romances de Lope que se estudian aquí se examina la posición de los acentos rítmicos, *extrarrítmicos* y *antirrítmicos*, fijos o variables, según las terminologías de José Domínguez Caparrós e Isabel Paraíso¹⁹. No obstante, cómo las referencias al ritmo acentual de los romances lo-pescos son escasas y difusas²⁰ y no existen datos ni estudios que

¹⁸ Vide PARAÍSO, Isabel: *La métrica...*, cit., p. 124; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica*, cit., p. 33, y *Elementos de métrica española*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005, pp. 37-39, 143; VARELA MERINO, Elena, MOÍNO SÁNCHEZ, Pablo y JAURALDE, Pablo: *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia, 2005, pp. 149-158; BELLO, Andrés, *Principios*, cit., p. 75. Suscriben esta idea, con matices, LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1969, p. 65; TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999, p. 29, y “Silabas y acentos. Fundamentos fonéticos y fonológicos del ritmo”. *Rhythmica*, 2003, 1, pp. 273-301, p. 277; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica*, cit., p. 81; PARAÍSO, Isabel: *La métrica*, cit., pp. 76-78; o MÁRQUEZ VILLANUEVA, Miguel Ángel: “Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano”. *Revista de literatura*, 2009, 71, pp. 11-38, p. 12. Al clasificar los octosílabos de Fray Luis de León, MORREALE, Margherita: *Homenaje a Fray Luis de León*. Salamanca: Universidad de Salamanca y Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p. 158, también rechazó la teoría del anacrusis de Navarro Tomás y admitió “la posibilidad de un apoyo en la 1.ª sílaba, coincidente con la acentuación real”.

¹⁹ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica*, cit., pp. 92-95, y PARAÍSO, Isabel: *La métrica*, cit., pp. 76-78

²⁰ BENOT, Eduardo: *Prosodia...*, cit., pp. 57-58, atribuye a Lope el romance que comienza “Es un dorado balcón” sobre el que comenta: “De los cuarenta y cuatro versos que forman este romance, dieciséis tienen acentuadas las sílabas pares, dieciséis las impares y doce a la vez acentuadas sílabas pares e impares”; SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio: “Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo”, en *El romancero en la tradición oral moderna. I.º Coloquio Internacional*. Ed. Diego Catalán y S. Armistead. Madrid: Universidad de Madrid, CSMP, 1973, pp. 207-232, p. 227, a partir del romance atribuido a Lope “Hortelano era Belardo” apunta que el romancero culto no se ajusta al esquema binario del romancero viejo: “Los romances de Lope, por ejemplo, suelen avanzar a golpes de cuarteta octosílabo; aunque por debajo se conserve a veces el esquema binario, la cuarteta es evidentemente la unidad configuradora del movimiento”. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002, pp. 101-110, resume las transformaciones del romance como forma métrica desde sus orígenes medievales hasta principios del siglo XVII. Una síntesis reciente sobre la métrica del romance hasta el siglo XVI en TORRES JIMÉNEZ, M.ª Jesús: *Los romances de San Juan de la Cruz. Contextualización histórico-literaria y análisis intertextual*. Tesis doctoral dir. por Amparo Quiles Faz. Málaga: Universidad de Málaga, 2015, pp. 303-372 y 409- 419.

permitan conocer cómo era su dicción de forma fiable, se ha decidido medir el ritmo acentual de “Sale la estrella de Venus”, “Por la plaza de Sanlúcar”, “Ansí cantaba Belardo” y “¡Oh, gustos de amor traidores!” atendiendo únicamente a los acentos gramaticales, que gozan de unanimidad entre los expertos actuales²¹. Se omiten, por tanto, nociones como las de acentuación y *desacentuación* rítmica, que pueden resultar tan anacrónicas como las nociones que se aplican, pero las empleadas fueron referidas al menos por algunos tratadistas de los siglos XVI y XVII²².

Así pues, tomando como referencia los criterios de acentuación gramatical de Isabel Paraíso, que coinciden en su mayoría con los presupuestos de Kurt Spang o Antonio Quilis²³, se acentúan en los romances 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 examinan los esquemas resultantes de esta alternancia de acentos y los posibles efectos conceptuales que pueden originar, puesto que detrás de esta ligazón entre significante y significado quizá subyazca parte de la complejidad que Lope atribuía a la “corresponsión de las cadencias” del romance y la dificultad que alegaba Rengifo a la hora de ajustar la serie de octosílabos del romance para levantar, mover y suspender los ánimos. Se siguen para las posibles implicaciones semánticas del ritmo acentual las apreciaciones efectuadas desde la

²¹ Los romances de Lope se toman de VEGA CARPIO, Lope de: *Romances de juventud*. Ed. de Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, 2015, no solo por la seguridad de su atribución, sino porque fijan un texto crítico que sustenta de forma más fiable el análisis acentual y porque el aparato de variantes permite cotejar otras posibilidades acentuales.

²² Véanse DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte...*, *cit.*, p. 14; CARAMUEL, Juan: *Primer cálamio de Juan Caramuel*. Ed. de Isabel Paraíso. Trad. Avelina Carrera, José Antonio Izquierdo, Carmen Lozano. Valladolid: Universidad de Valladolid, UNED, Universidad de Murcia, 2007, p. 56; o la síntesis de ARRIAGA, Marx: “Importancia de la escansión en las propuestas métricas del Siglo de Oro”. *Signos Literarios*, 2007, 6, pp. 9-47. Como se podrá comprobar además, las secuencias más significativas para este análisis apenas quedarían afectadas por los fenómenos de acentuación y *desacentuación* rítmicas.

²³ PARAÍSO, Isabel: *La métrica*, *cit.*, pp. 78-80; SPANG, Kurt: *Análisis*, *cit.*, 1993, pp. 36-37; QUILIS, Antonio: *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 2004, pp. 21-27.

estilística, que tiene como uno de los mayores especialistas en España a Dámaso Alonso, y cuyas observaciones han sido empleadas por metristas como Antonio Quilis para comentar el soneto de Góngora “A Córdoba”, o por José Domínguez Caparrós para explicar los efectos conceptuales del ritmo en el soneto de Garcilaso “Mi lengua va por do el dolor la guía” o en el de Quevedo “No me aflige morir; no he rehusado”²⁴.

2. “Sale la estrella de Venus” y “Por la plaza de Sanlúcar”

Antonio Sánchez Jiménez indica que “Sale la estrella de Venus” es el romance más famoso entre los “romances de Gazul” o del “ciclo de Gazul” atribuidos a Lope²⁵. En el cuadro siguiente se eliden los puntos al indicar el esquema rítmico; por tanto, 147 equivale a 1.4.7, acentos en primera, cuarta y séptima sílabas.

²⁴ QUILIS, Antonio, *ibid.*, pp. 200-204; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*. Madrid: UNED, 2014, pp. 133-182. Entre los estudios de Dámaso Alonso sobresalen los trabajos “Garcilaso y los límites de la estilística” y “Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora”, en *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos*, 4.^a reimp. Madrid: Gredos, 1987, pp. 47-108 y 313-392. En esta obra se incluye un estudio sobre Lope (“Lope de Vega, símbolo del barroco”, pp. 417-478) que no incide en los aspectos rítmicos. Continuadores de la tradición estilística en España fueron Bousoño, Carlos: *Teoría de la expresión literaria española: hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*. Madrid: Gredos, 1952; ALONSO, Amado: *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1965, pp. 112-113, que conecta emoción y ritmo en los poemas de Lope; o LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Métrica...*, *cit.* Para la tradición italiana pueden verse BECCARIA, Gian Luigi: *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*. Turín: Einaudi, 1975, y BARBIERI, Daniele: *Nel corso del testo: una teoria della tensione e del ritmo*. Milán: Bompiani, 2004. ALONSO SHÖKEL, Luis: *Estética y estilística del ritmo poético*. Barcelona: J. Flors, 1959, profundiza en las relaciones entre ritmo y estilística, sobre las que FUBINI, Mario (*Métrica y poesía*. Barcelona: Planeta, 1970, pp. 29-30), advertía en su momento: “Los especialistas de métrica tienden a estudiar el verso solo en cuanto a la cantidad o la cualidad [...]. Pero quien se ocupase solo de ellos, prescindiendo del significado de las palabras y de la estructura sintáctica de la oración, olvidaría la poesía y el metro en su realidad [...] En el estudio de los versos no se puede prescindir del significado de las palabras y de la sintaxis de la oración, a no ser que se quieran hacer consideraciones exclusivamente técnicas”. Un acercamiento desde el punto de vista teórico entre la práctica métrica y retórica, que tienen evidentes repercusiones expresivas, en ARADRA, Rosa M.³: “Retórica del verso: Aproximaciones a la métrica desde la retórica”. *Rhythmica*, 2009, VII, pp. 240- 266.

²⁵ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, ed., *Lope*, *cit.*, pp. 174-175.

1.	Sale la estrella de Venus	147
2.	al tiempo que el sol se pone	257
3.	y la enemiga del día	47
4.	su negro manto descoge,	247
5.	y con ella un fuerte moro	3457
6.	semejante a Rodamonte	37
7.	sale de Sidonia airado,	157
8.	de Jerez la vega corre,	357
9.	por donde entra Guadalete	37
10.	al mar de España, y por donde	247
11.	Santa María del Puerto	147
12.	recibe famoso nombre.	257
13.	Desesperado camina,	47
14.	que, siendo en linaje noble,	257
15.	le deja su dama ingrata	257
16.	porque se suena que es pobre,	467
17.	y aquella noche se casa	247
18.	con un moro feo y torpe	2357
19.	porque es alcaide en Sevilla	247
20.	del Alcázar y la Torre.	37
21.	Quejándose tiernamente	257
22.	de un agravio tan inorme	1357
23.	–y sus palabras a la vega	47
24.	con dulces ecos responde	247
25.	“Zaida”, –dice–, “más airada	1357
26.	que el mar que las naves sorbe,	257
27.	más dura e inexorable	127
28.	que las entrañas de un monte,	467
29.	“¿cómo permites, crüel,	147
30.	después de tantos favores,	247
31.	que de prendas de mi alma	37

32.	ajena mano se adorne ?	247
33.	“¿Es posible que te abrases	137
34.	a las cortezas de un roble,	467
35.	y dejes el árbol tuyo	257
36.	desnudo de fruta y flores?	257
37.	“Dejas tu amado [Gazul],	147
38.	dejas tres años de amores,	1347
39.	y das la mano Albenzaide	247
40.	que aun apenas le conoces	137
41.	“Dejas un pobre muy rico	13467
42.	y un rico muy pobre escoges	12457
43.	pues las riquezas del cuerpo	47
44.	a las del alma antepones.	47
45.	“Alá permita, enemiga,	247
46.	que te aborrezca y le adores,	47
47.	y que por celos suspires	47
48.	y por las ausencias le llores	47
49.	“y que de noche no duermas	467
50.	y de día no reposes,	357
51.	y en la cama le fastidies,	37
52.	y que en la mesa le enojés,	47
53.	“y en las fiestas, en las zambras,	37
54.	no se vista tus colores,	137
55.	ni aun para verlas permita	147
56.	que a la ventana te asomes,	47
57.	y menosprecies en las cañas	47
58.	para que más te alborotes,	47
59.	el almaizar le labres	47
60.	y la manga que le bordes,	37
61.	y se ponga el de su amiga	37
62.	con la cifra de su nombre,	37

63.	a quien le dé los cautivos	47
64.	cuando de la guerra torne,	57
65.	“y en batalla de cristianos	37
66.	de velle muerto te asombres,	247
67.	y plegue [a] Alá que suceda,	247
68.	cuando la mano le tomes,	47
69.	“que, si le has de aborrecer,	37
70.	que largos años le goces,	247
71.	que es la mayor maldición	147
72.	que pueden darte los hombres”.	247
73.	Con esto llegó a Jerez	257
74.	a la mitad de la noche;	47
75.	halló el palacio cubierto	247
76.	de luminarias y voces,	47
77.	y los moros fronterizos	37
78.	que por todas partes corren	357
79.	con sus hachas encendidas	37
80.	y con libreas conformes.	47
81.	Delante del desposado	27
82.	en los estribos alzose;	47
83.	arrojole una lanzada,	347
84.	de parte a parte pasole ;	247
85.	alborotose la plaza,	47
86.	desnudó el moro un estoque,	3457
87.	y por mitad de la gente	47
88.	hacia Sidonia volviose.	47

Ramón Menéndez Pidal subrayó en el romance anterior “la rapidez narrativa, el adorno parco, la sobreabundante y briosa elocuencia, el movimiento dramático”²⁶, pero características como la de la velocidad se pueden aplicar de forma general al

²⁶ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero hispánico (hispánico-portugués, americano y sefardí)*, vol. II. Madrid: Espasa-Calpe, 1953, p. 127.

octosílabo por ser un metro breve, y la del impulso narrativo al romance por primar en muchos de ellos la sucesión de acciones; de hecho, como observó Antonio Sánchez Romeralo, “las lenguas del romance y del villancico son lenguas de “rápida andadura” (término expresivo acuñado por Dámaso Alonso para caracterizar la lengua del Poema de *Mío Cid*)”²⁷. Por ello, el hecho rítmico más sobresaliente del romance se da tal vez entre los versos 41-72, en los que domina la acentuación bisílaba, con predominio de los acentos en las sílabas 4.^a y 7.^a, seguida de la de 3.^a y 7.^a. Esta primacía de la acentuación bisílaba en las sílabas 3.^a o 4.^a y 7.^a podría ser mayor aun si se suprimiese la acentuación gramatical del relativo “que” (v. 71), de los adverbios “no” (vv. 49 y 54) y “aun” (v. 55), y de los verbos “velle” (v. 66) y “plegue” (v. 67) por la atracción del patrón acentual de los versos contiguos, tal y como sugieren las nociones de *desacentuación* rítmica²⁸. Este ritmo acentual bisílabo contrasta con la variedad y alternancia de los versos 1-40 de la primera parte del romance, con acentos gramaticales en dos, tres y hasta cuatro sílabas.

La uniformidad y monotonía acentual de la segunda parte parece tener correlato con el contenido de los versos, en los que Gazul (el amante despechado) desea que Zaida (la mujer que lo ha rechazado) padezca el desdén de su nuevo enamorado (un moro torpe y feo) *sine die*: “noche” (v. 49) y “día” (v. 50) y durante “largos años” (v. 70). Las figuras de repetición, en particular polisíndeton, anáfora y paralelismo, dilatan los períodos oracionales que dependen del verbo “permita” (v. 45) e ilustran, junto con la redundancia acentual, los padecimientos de un enamorado no correspondido, que tiene la percepción de que cada día es igual al anterior y de que su desesperación no remite²⁹. Del

²⁷ SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, “Hacia”, *cit.*, p. 225.

²⁸ Con todo, se aprecia con claridad el dominio de la acentuación bisílaba en esta parte del romance con relación a los versos restantes, que no presentan un patrón acentual tan marcado al alternar versos bisílabos, trisílabos y cuatrísílabos con más asiduidad.

²⁹ Téngase en cuenta a su vez que este tipo de sintaxis incrementa la tensión y retarda el cruento desenlace: “Desnudó el moro un estoque,/ y por mitad de la gente/ hacia Sidonia volviose (vv. 86-88). No está de más recordar aquí el proverbial soneto de Lope que comienza “Desmayarse, atreverse, estar furioso”, en el que el poeta, para simular el estado de enajenación del enamorado, rompe el orden lógico del discurso al demorar la aparición del verbo principal hasta el último verso del poema.

mismo modo, el estatismo que sugiere la reiteración de los complementos de lugar (“en la cama”, “en la mesa”, “en las fiestas”, espacios que se supone además que los enamorados comparten) y la presencia de verbos afectivos (“adores”, “suspires”, “fastidies”, “enojes”, “alborotes”) en detrimento de los de acción y movimiento profundizan en el desasosiego del moro rechazado y en su sensación de que el tiempo no avanza:

Alá permita, enemiga,
que te aborrezca y le adores,
y que por celos suspires
y por ausencia le llores,
“y que de noche no duermas
y de día no reposes,
y en la cama le fastidies,
y que en la mesa le enojés,
[...]
“y menosprecie en las cañas,
para que más te alborotes,
el almaizar que le labres
y la manga que le bordes,
“y se ponga el de su amiga
con la cifra de su nombre,
a quien le dé los cautivos
cuando de la guerra torne,
[...]
“que, si le has de aborrecer,
que largos años le goces,
que es la mayor maldición
que pueden darte los hombres” (vv. 45-52, 57-64, 69-72).

Entre los verbos de tipo afectivo destaca el políptoton “aborrezcas” (v. 46) y “aborrecer” (v. 69), que hace referencia, evidentemente, al deseo del hablante de que aquella de la que está enamorado sea despreciada por su nuevo amante. No obstante, los términos se podrían vincular también al ritmo acentual de esta segunda parte de la composición, que se vuelve monocorde y quizá resultase enojosa o molesta, es decir, aborrecible³⁰, para

³⁰ El uso del término aborrecer esta asociado en el segundo caso a una antítesis (“que, si le has de aborrecer, / que largos años le goces”; vv. 69-70), que evoca el juego de contrarios del soneto de Lope mencionado en la nota previa “Desmayarse, atreverse, estar furioso”. El recurso refleja una vez más la confusión que provoca el sentimiento amoroso.

los oyentes de la época, más acostumbrados al ritmo ágil y *polirrítmico* del octosílabo, y a la acción dinámica y amena de otros romances. Esta sutil ironía se superpondría así a la del resto del fragmento comentado, en el que el Gazul desea a su amada ingrata Zaida el mismo sufrimiento que él experimenta como amante desdeñado. Quién sabe, por tanto, si el éxito de «Sale la estrella de Venus» en su tiempo no solo se debió a la truculenta historia de pasión, celos, traición y muerte que narra, sino a la “aborrecible” armonía de los versos.

Por último, conviene aludir a “Dejas un pobre muy rico/ y un rico muy pobre escoges” (vv. 41-42). Estos versos, los únicos del poema con acentuación pentasílaba, singularizan una idea de gran importancia conceptual, ya que el que Zaida haya elegido a otro pretendiente motiva el romance. Lope refuerza la intensidad acentual de la secuencia con dos pares de acentos contiguos por verso: “Dejas un pobre muy rico” (13467); “y un rico muy pobre escoges” (12457)³¹. Curiosamente, los versos con cuatro acentos gramaticales, menos habituales en la composición que los de dos y tres acentos, realzan otros aspectos significativos del poema y varios de ellos incorporan acentos contiguos: el hablante Gazul (“y con ella un fuerte moro”, v. 5, acentos en 3457 sílabas); el competidor (“con un moro feo y torpe”, v. 18, 2357); la amada (“Zaida, –dice–, más airada”, v. 25, 1357); la afrenta cometida por ella (“de un agravio tan inorme”, v. 22, 1357; “dejas tres años de amores”, v. 38, 1347); y el asesinato del rival (“desnudó el moro un estoque”, v. 86, 3457).

Así pues, el ritmo acentual de “Sale la estrella de Venus” muestra importantes peculiaridades estilísticas y semánticas; las observaciones previas están lejos de agotarlas, pero apuntan diferentes posibilidades de interpretación para la “corresponsión de las cadencias” del romance a la que se refirió Lope en el prólogo de sus *Rimas* y para la moción de los afectos del octosílabo notada por Rengifo.

³¹ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio: “Acentos contiguos en los romances de la *Arcadia* (1598), de Lope de Vega”. *Atalanta*, 2017, 5, 1, p. 58, demuestra cómo en los cuatro romances de la *Arcadia* Lope usa los acentos contiguos para obtener efectos emocionales. Así, los parlamentos “de amantes desesperados y locos de amor” (“En las riberas famosas” y “Asperos 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”.

El romance “Por la plaza de Sanlúcar”, relacionado argumentalmente con “Sale la estrella de Venus”, confirma algunos de los aspectos acentuales anteriores, como la tendencia de Lope de resaltar los versos de mayor importancia semántica con un mayor número de acentos gramaticales, pero también las diferencias en cuanto a la alternancia, de versos con dos y tres acentos gramaticales:

1.	Por la plaza de Sanlúcar	37
2.	galán paseando viene	257
3.	el animoso [Gazul],	47
4.	de blanco, morado y verde.	257
5.	Quiérese partir el moro	157
6.	a jugar cañas a Gelves,	347
7.	que hace fiesta el alcaide	247
8.	por la tregua de los reyes.	37
9.	Adora [a] una bella mora,	2357
10.	reliquia de los valientes	27
11.	que mataron en Granada	37
12.	los Cegríes y Gomeles.	37
13.	Por despedirse y hablarla	47
14.	vuelve y revuelve mil veces,	1467
15.	penetrando con sus ojos	37
16.	las venturosas paredes,	47
17.	y, al cabo de un hora de años	2457
18.	de esperanzas impacientes,	37
19.	viola salir a un balcón	1457
20.	haciendo los años breves,	257
21.	y arremetiendo el caballo	47
22.	por ver el sol que amanece,	247
23.	haciendo que se arrodille	27

24.	y el suelo en su nombre bese,	257
25.	con voz turbada la dice:	247
26.	“No es posible sucederme	137
27.	cosa triste en esta empresa,	1357
28.	habiéndote visto alegre.	257
29.	“Allá me llevan sin alma	247
30.	obligación y parientes,	47
31.	mas volverá mi cuidado	47
32.	por ver si de mí le tienes.	257
33.	“Dame una empresa o memoria,	1247
34.	y no para que me acuerde,	27
35.	sino para que me adorne,	17
36.	guarde, acompañe y esfuerce”.	147
37.	Celosa estaba Celinda,	247
38.	que envidiosos, como suelen,	37
39.	a Zaida la de Jerez	27
40.	dicen que de nuevo quiere.	157
41.	Airada responde al moro:	257
42.	“Si en las cañas te sucede	37
43.	como mi pecho desea	47
44.	y el tuyo falso merece,	247
45.	“no volverás a Sanlúcar	147
46.	tan ufano como sueles	137
47.	a los ojos que te adoran	37
48.	y a los que aborreces.	47
49.	“Mas plegué [a] Alá que en las cañas	347
50.	los enemigos que tienes	47
51.	te tiren secretas lanzas	257

52.	porque mueras como mientes;	37
53.	“y que traigan fuertes jacos	357
54.	debajo los alquiceres,	27
55.	porque, si quieres vengarte,	47
56.	acabes y no te vengues;	257
57.	“tus amigos no te ayuden,	357
58.	tus contrarios te atropellen	37
59.	porque muerto en hombros salgas	357
60.	cuando a matar damas entres,	457
61.	“y que, en lugar de llorarte	47
62.	las que engañas y entretienes,	37
63.	con maldiciones te ayuden	47
64.	y de tu muerte se huelguen”.	47
65.	El moro piensa que burla,	247
66.	que es propio del inocente,	127
67.	y alzándose en los estribos	27
68.	tomarle la mano quiere:	257
69.	“Miente” –le dice–, “señora,	147
70.	el moro que me revuelve,	27
71.	a quien esa maldición	37
72.	le caiga, porque me vengue.	27
73.	“Mi alma aborrece a Zaida	257
74.	y de su amor se arrepiente,	47
75.	que su desdén y tu amor	47
76.	han hecho su fuego nieve.	1257
77.	“Malditos sean tres años	2467
78.	que la serví por mi suerte,	47
79.	pues me dejó por un moro	467

80.	más rico de pobres bienes”.	1257
81.	Oyendo aquesto Celinda,	247
82.	aquí la paciencia pierde:	257
83.	cerró la ventana airada	257
84.	y [al] moro el cielo que tiene.	247
85.	Pasaba entonces un paje	2467
86.	con sus caballos jinetes	47
87.	que los llevaba gallardos	47
88.	de plumas y de jaeces.	27
89.	La lanza con que ha de entrar	257
90.	toma, y furioso arremete,	147
91.	haciéndola mil pedazos	257
92.	contra las fuertes paredes,	47
93.	y manda que sus caballos,	27
94.	jaeces y plumas truequen	257
95.	de verdes en leonadas,	27
96.	y parte furioso Gelves.	257

Para Antonio Sánchez Jiménez, “Por la plaza de Sanlúcar” “es una buena muestra del romancero morisco de Lope, por su combinación de apasionadas actitudes de los personajes (extremos de amor, celos e ira), por su colorido (ropajes, juegos galantes) y por su composición dialógica”, y quizá lo sea también del ritmo acentual. A lo largo del romance se alternan los esquemas acentuales bisílabos y trisílabos que le proporcionan a los versos un ritmo fluido y vivaz³²; este vaivén se reproduce igualmente en el ritmo de la narración, que combina el dinamismo de los pasajes

³² SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, ed.: *Lope, cit.*, p. 208. No se explicita aquí, pero este ritmo acentual, que conjunta patrones acentuales bisílabos y trisílabos, se repite en otros de romances atribuidos a Lope en su juventud por Sánchez Jiménez: “Di, Zaida, ¿de qué me avisas?”, “De una recia calentura”, “Mirando está las cenizas”, “El famoso ganadero”, “Una estatua de Cupido”, “¿Cuando cesarán las iras?”, “Riéndose va un arroyo”, “Agora vuelvo a templaros” y “Bien parece, padre Tajo”.

narrativos con ágiles diálogos. Además, y al igual que en “Sale la estrella de Venus”, los versos octosílabos con cuatro acentos gramaticales por verso son escasos, pero cuando aparecen enfatizan los aspectos más patéticos de la historia amorosa: “Adora [a] una bella mora” (v. 9, acentos en las sílabas 2357), “vuelve y revuelve mil veces” (v. 14, 1467), “y, al cabo de un hora de años” (v. 17, 2457), “cosa triste en esta empresa” (v. 27, 1357), “han hecho su fuego nieve./ Malditos sean tres años” (vv. 76-77, 1257-2467). Gran parte de estos versos de acentuación cuatrísílabo se sitúan entre series de versos con dos acentos gramaticales, con lo cual el cambio de cadencia acentual resalta la importancia semántica de los versos y reduce las posibilidades de *desacentuación* acentual por atracción del patrón rítmico. De este modo, el romance por la “Por la plaza de Sanlúcar” presenta ciertas particularidades rítmicas que pueden ser otro indicio de la “corresponsión de las cadencias” del romance loopesco.

3. “*Ansí cantaba Belardo*” y “*¡Oh, gustos de amor traidores*”

Los otros dos romances octosílabos que se examinan en este trabajo son de temática pastoril y su ritmo acentual establece ciertas diferencias con los moriscos anteriores, en especial por el mayor número de acentos gramaticales por verso. Éste hecho probablemente destaca la intensidad emocional de los romances pastoriles, en los que los componentes meditativos y líricos a los que aluden los pastores acumulan más monosílabos acentuados (interjecciones y pronombres personales) que los pasajes guerreros y épicos referidos por los hablantes moriscos.

En “*Ansí cantaba Belardo*”, Antonio Sánchez Jiménez indica: “Los octosílabos se distribuyen con aparente facilidad, encerrando las ideas como si de un hablar o pensar rítmico se tratara [...]. El ritmo se construye, así, *in crescendo* [...] ayudado por los desesperados gritos de Belardo en los vv. 57-68, y por la progresión y acumulación de verbos en los vv. 69-72”³³.

³³ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, ed.: *Lope, cit.*, p. 231

1.	Ansí cantaba Belardo	247
2.	en su rabel de tres cuerdas	467
3.	como canta el blanco cisne	357
4.	cuando a la muerte se acerca,	47
5.	que las fuerzas de su voz	37
6.	pierden a veces su fuerza,	147
7.	rompiendo como los aires	27
8.	del cuello las tiernas venas,	257
9.	que dan puertas a la sangre	237
10.	y a la dura Parca puerta	357
11.	por donde sale la vida	47
12.	y la muerte fiera entra,	357
13.	vertiendo de las heridas,	27
14.	aunque en extremo pequeñas,	47
15.	con tanto extremo la sangre	247
16.	que se queda el ave muerta.	357
17.	De tal manera el pastor	247
18.	entonaba sus endechas	37
19.	que le da voces su alma	347
20.	a quien fue la causa de ellas.	357
21.	Tiene la mano en los trastes	147
22.	y el codo en la yerba,	27
23.	porque fueron sus contrastes	37
24.	de las yerbas viva especia,	357
25.	que a tal tiempo están tan verdes	23567
26.	y a tal tiempo están tan secas,	23567
27.	como los dulces amores	47
28.	de su Filis mansa y fiera,	357
29.	en quien tiene el pensamiento	37
30.	y el cuerpo en la dura tierra:	257

31.	es señal que tal pasión	1357
32.	les trujo a tan duras penas.	2457
33.	Solo canta y solo llora	1357
34.	su soledad lastimera,	47
35.	tan solo que hasta su alma	127
36.	por se ir con Filis le deja.	247
37.	Y al rabel de su cuidado	37
38.	sabiamente le menea	137
39.	las tres cuerdas de pasión:	237
40.	desamor, celos y ausencia.	347
41.	Al desamor llama “prima”,	457
42.	porque sobre las estrellas	7
43.	el origen de su voz	37
44.	forma la primer soberbia.	157
45.	“Segunda” llama a los celos,	247
46.	porque hasta los cielos llegan,	57
47.	y en irónico sentido	37
48.	el que es más sabio los sienta.	2347
49.	A la ausencia [inexorable],	37
50.	“tercera”, porque es tercera	257
51.	en fueros de amor y muerte,	257
52.	para que la muerte venza.	57
53.	Templa el parlero instrumento	147
54.	de tal modo concuerdan	237
55.	con las ansias que publica	37
56.	las lágrimas que destempla.	27
57.	“¡Filis!”, llama y “Filis” dice,	1357
58.	“Filis” nombra y “Filis” mienta,	1357
59.	de “Filis” llena los vientos	247
60.	y solo “¡Filis!” vocea.	247

61.	“¡Filis!”, le responde el eco,	157
62.	que la voz “¡Filis!” resuena,	347
63.	y él, celoso de su Filis,	137
64.	que otro llama Filis piensa.	1357
65.	Y así, vuelve a reclamar:	237
66.	“¡Filis, Filis”, más apriesa,	1357
67.	“¡Filis, Filis, Filis, Filis!	1357
68.	¡Filis, Belardo te espera!”.	147
69.	Canta, gime, grita y llora,	1357
70.	suspira, plañe y lamenta,	247
71.	hiere, corta, rompe el aire	1357
72.	con dolores y con quejas	37
73.	y de tal modo repite	347
74.	la pasión que le atormenta	37
75.	que sus voces encendidas	37
76.	hasta los cielos penetran.	47
77.	Mas como no le responden	47
78.	parécele que no suenan,	267
79.	y así, porque suenan más,	257
80.	más vocea y más forcejea,	1357
81.	tanto que el pecho, inflamado	147
82.	del espíritu que lleva,	37
83.	del corazón a la boca	47
84.	y de la boca a la selva,	47
85.	y de aquel humor ardiente	357
86.	que sus tiernos ojos riegan	357
87.	daba con aullidos roncós	157
88.	ya de flaqueza muestra,	147
89.	cuando, en medio de su canto	37
90.	y en medio de su tristeza,	27

91.	enojado de cansarse,	37
92.	pues no descansa su pena,	247
93.	con mayor ímpetu que antes,	347
94.	con más fuego y más centellas,	2357
95.	de nuevo rompe los aires	247
96.	por ver si su voz resuena,	257
97.	y este amoroso accidente	147
98.	fue de tanta fortaleza	137
99.	que las venas del cuello	47
100.	le rompió una vena alteria	357
101.	por donde llamas de amor	47
102.	salen con la sangre envueltas:	157
103.	sale sangre y fuego sale,	1357
104.	porque sangre y fuego hiervan.	357
105.	Cesó el pastor, cesó el canto,	2467
106.	las voces y el llanto cesan,	257
107.	que el purpúreo color rojo	367
108.	dicen que es color que alegra.	1357
109.	Pero faltole ventura	47
110.	a quien le sobró paciencia,	57
111.	que no se dan las virtudes	247
112.	a todos a manos llenas.	257

Como apunta Sánchez Jiménez, la anáfora, la correlación y el políptoton verbal influyen decisivamente sobre el ritmo narrativo y acentual de “Ansí cantaba Belardo”. Entre los versos 1-32, los acentos de los verbos tiende a recaer muy armoniosamente en la sílaba 7.^a, o en las sílabas 3.^a, 4.^a o 5.^a, de manera que los acentos se suceden melódicamente y los versos sugieren el tono cadencioso y sereno de las “endechas” (v. 18) que entona el pastor Belardo. Con todo, el ritmo acentual de los versos 25-26, con cinco acentos por sílabas (23567) –dos pares de ellos

contiguos además-, advierte de la agitación del pastor: “Que a tal tiempo están verdes/ y a tal tiempo están tan secas./ Solo canta y solo llora”. La turbación del enamorado se confirma en los versos 31-32: “Es señal que tal pasión/ les trujo a tan duras penas”, donde el ritmo acentual de los versos (con acentos en 1357, 2457 y 1357, respectivamente) quiebra la sucesión de versos con acentuación trisílaba y bisílaba anterior y se aviene al contenido, que manifiesta los padecimientos del pastor por la desagradecida Filis.

En la segunda parte del poema, el nombre de Filis y la acumulación y concatenación de verbos propician los versos de mayor concentración expresiva: aquellos en los que se desatan la pasión amorosa y los celos de Belardo. En estos pasajes el ímpetu con el que canta el pastor se traslada al ritmo acentual cuatrisílabo (1357), más expresivo que la acentuación bisílaba y trisílaba de los versos lindantes e iniciales (1-24). La reiteración de los acentos gramaticales en las sílabas 1, 3, 5, 7, refuerza la fijación amorosa del pastor por Filis, que viene puesta de relieve también por la anáfora y por las correlaciones reiterativas³⁴:

“¡Filis!”, llama y “Filis” dice,
 “Filis” nombra y “Filis” mienta,
 [...]
 que otro llama a Filis piensa
 [...]
 “¡Filis, Filis!” más apriesa,
 “¡Filis, Filis, Filis, Filis!”
 [...]
 Canta, gime, grita y llora,
 [...]
 hiere, corta, rompe el aire
 [...]
 más vocea y más forceja (vv. 57-58, 64, 66-67, 69, 71, 80)

³⁴ ARADRA, ROSA M.ª: “Retórica...”, *cit.*, pp. 248-256, comenta de forma general la incidencia que las figuras de repetición tienen sobre el ritmo acentual, la significación y la articulación del poema. ALONSO, AMADO: *Materia...*, *cit.*, pp. 263-267, LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO: *Métrica...*, *cit.*, pp. 31-32, o PARAÍSO, ISABEL: *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta, 1976, pp. 52-54, conectaron las repeticiones rítmicas y léxicas con el “ritmo del pensamiento”, que sobrepasa, en palabras de Paraíso, “la descripción de la *estructura fónica, de la forma de la expresión* para adentrarse en terrenos aún más peligrosos: los de la *forma del contenido*”.

Otros versos de acentuación cuatrísilaba resaltan, en conjunción con el léxico (“fuego”, “centellas”, “llamas”), la intensidad del amor de Belardo, que arrebatara su canto hasta causarle la muerte por la rotura de “una vena alteria” (v. 100):

con más fuego y más centellas
 [...]

 sale sangre y fuego sale,
 [...]

 Cesó el pastor, cesó el canto
 [...]

 dicen que es color que alegra. (vv. 94, 103, 105, 108)

La agitación que el ritmo acentual y las figuras de repetición, en concreto el políptoton verbal y la anáfora, aportan a “Ansí cantaba Belardo” se repite en otros romances de Lope como “Ya vuelvo, querido Tormes” o “Ardiéndose estaba Troya”. Sin embargo, se ha preferido cerrar esta primera aproximación al ritmo acentual de los romances de juventud lopescos con el que comienza “¡Oh, gustos de amor traidores”, protagonizado por los mismos Belardo y Filis:

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

En “¡Oh, gustos de amor traidores” son nuevamente los versos octosílabos con acentos de cuatro e incluso cinco acentos gramaticales (“ser mujer una hora sola”, v. 37, 13457) algunos de los de mayor expresividad y patetismo. Sin ir más lejos, el primer verso del poema ya marca esta pauta “¡Oh, gustos de amor traidores” (1257), 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. Otros versos de cuatro acentos gramaticales aclaran esta contradicción: Belardo conoció en el pasado los gozos del amor gracias a Filis, que le correspondió un tiempo (“Quise bien y fui querido”, v. 11, 1357), y ya no puede renunciar en el presente al placer que proporciona el estar enamorado ni liberarse del amor que siente hacia ella: “He probado mil remedios” (v. 15, 1357); “confieso que ha sido engaño./ ¡Ay Dios, y a cuántos amigos/ esta verdad he negado!” (vv. 24-26, 2457, 1257 y 1247). Por ello, cuánto 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, 1357); “Seis años ha que padezco” (v. 31, 1247); “Piedad, piedad, bella Filis” (v. 35, 2457).

Los versos octosílabos de las cuartetas de “Oh, gustos de amor traidores” contrastan además, según Antonio Sánchez Jiménez, con el tono melancólico del estribillo compuesto por un heptasílabo y un endecasílabo³⁵. El heptasílabo podría considerarse un octosílabo si se pronunciase “traïgo”, hiato habitual en los versos de Lope y 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 cuartetas. Esto denota una vez más la sutileza con la que Lope maneja la “corresponsión de las cadencias” del romance con independencia de los matices semánticos que se le atribuyan a un estribillo que reincide en la obsesión amorosa de Belardo, que tiene a Filis incrustada en su pensamiento: “entre los ojos”.

³⁵ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, ed.: *Lope, cit.*, pp. 244-245.

4. El ritmo acentual del octosílabo de los romances de juventud de Lope estudiados

El breve repaso del ritmo acentual de “Sale la estrella de Venus”, “Por la plaza de Sanlúcar”, “Ansí cantaba Belardo” y “Oh, gustos de amor traidores” evidencia ciertas especificidades acentuales; tras ellas se intuyen motivaciones estilísticas y semánticas. Así, los versos que cuentan con cuatro y cinco acentos gramaticales enfatizan aspectos muy significativos de los romances lopescos y se singularizan con respecto a los versos de dos y tres sílabas, más frecuentes y sin una carga semántica tan marcada. A su vez, la alternancia o sucesión de versos con acentuación bisílaba o trisílaba generan ritmos monocordes o diversos que pueden tener una correlación conceptual. En “Sale la estrella de Venus”, se veía cómo la sucesión continua de versos de dos acentos resaltaba tal vez la monotonía y desesperanza con la que se suceden los días para un amante no correspondido y para el que el tiempo parece detenerse. En “Ansí cantaba Belardo”, la reiteración de los acentos gramaticales en las sílabas 1, 3, 5, 7, podría reforzar la fijación amorosa del pastor por Filis. De este modo, sean más o menos acertadas las conjeturas interpretativas efectuadas a partir del ritmo, se considere más o menos anacrónico la aplicación de patrones acentuales a los romances de juventud de Lope de Vega, parece bastante evidente que el poeta concedió bastante importancia a la “corresponsión de las cadencias”.

Sería necesario, pues, que los expertos en rítmica revisasen cuestiones derivadas de las anteriores, desde la metodología hasta los datos resultantes y su posible interpretación: la intención que pueden tener acentos rítmicos y *extrarrítmicos* más allá de los contiguos aquí señalados; 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 romances moriscos, pastoriles, mitológicos, o alguna más particular entre los pasajes de carácter más íntimo y emotivo y los épicos y heroicos como parece apuntar este trabajo, donde los romances de

temática pastoril presentan un mayor número de acentos gramaticales por verso.

Igualmente, sería muy oportuno que los especialistas en el Siglo de Oro dilucidasen si las cuestiones rítmicas señaladas son privativas de Lope de Vega, lo que ayudaría a establecer autorías, o siguen la tendencia del romancero nuevo y se repiten en otros autores como Liñán de Riaza, Góngora o Quevedo.

