



HAL
open science

Aproximación a la versificación de finales del siglo XVII: la práctica versificadora de José Pérez de Montoro

Alain Begue

► **To cite this version:**

Alain Begue. Aproximación a la versificación de finales del siglo XVII: la práctica versificadora de José Pérez de Montoro. *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, 2008. hal-02522936

HAL Id: hal-02522936

<https://hal.science/hal-02522936>

Submitted on 14 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Aproximación a la versificación de finales del siglo XVII: La práctica versificadora de José Pérez de Montoro

Alain Bègue
FoReLL, Université de Poitiers

La escasez de estudios dedicados a este período situado en la encrucijada de una época literaria llamada Barroco y de otra denominada Neoclasicismo, que suelen ser asociados respectivamente, para mayor comodidad, con los siglos XVII y XVIII, se tradujo, entre otras cosas, en una aproximación fragmentaria de la historia de la versificación. Además, aunque algunos manuales de merecido prestigio, como pueden ser los de Tomás Navarro Tomás o de Rudolf Baehr, intentaron vincular ambos períodos, fue siempre fundando sus análisis en autores reconocidos, como Calderón de la Barca y Sor Juana Inés de la Cruz, o refiriéndose brevemente a autores menos conocidos o del todo desconocidos, creando así la ilusión de cierto proceso diacrónico.

Ahora bien, si es sabido que la segunda mitad del siglo XVII se caracteriza sobre todo por la ausencia de escritores de la envergadura de un Quevedo o un Góngora, no por eso la actividad de sus epígonos dejó de ser intensa. De ahí que la aprehensión de la poesía del período bisagra que nos interesa pasa, además de por la recuperación de los escritos literarios de estos poetas menores, por la lectura sistemática de las numerosas composiciones poéticas producidas en el ámbito de las diversas manifestaciones literarias, públicas o privadas, organizadas entonces. Tanto es así que la abundancia de composiciones poéticas procedentes de justas, certámenes y academias literarias son de imprescindible estudio, sobre todo para una aproximación histórica de las formas métricas. En un trabajo ya clásico, Dámaso Alonso, tras haber insistido en la para él ínfima calidad de estas obras, había acabado no obstante por subrayar su valor para el marco de un acercamiento diacrónico de la poesía y de la literatura en general¹. Cinco años más tarde, Enrique

¹ D. Alonso, "Versos plurimembres y poemas correlativos", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 13, 1944, p. 89: "Suelen ser las justas poéticas de todos los tiempos grandes depósitos de materiales en putrefacción. Se canta allí con temas impuestos (y a veces muy extravagantes) y sobre lo que al escritor no le interesa. En ellas no acucia al buen poeta la inspiración, sino el lucro o la vanagloria. Y a ellas concurren todas las medianías, todos los segundones, los oscurecidos, los que no tienen nada que decir ni auditorio para sus versos. Pero si con tales justas suele ganar poco la Poesía, la Historia de la Literatura sí que puede enriquecerse".

Segura Covarsí se sumaba a esta apreciación en su estudio de la canción petrarquista, al destacar estos poemas circunstanciales como testimonios de los hábitos poéticos y literarios de la época². Más recientemente, Pasqual Mas i Usó proponía finalmente el primer estudio sistemático de la versificación de las justas y academias literarias de Valencia desde finales del siglo XVI hasta principios del siglo XVIII³.

Nuestro propósito es hacer nuestras estas recomendaciones proponiendo una aproximación a la práctica versificadora del poeta y dramaturgo José Pérez de Montoro (Xàtiva, 1627-Cádiz, 1694).

Hacia una menor utilización de las formas métricas de origen italiano...

El estudio de la poesía del escritor setabense subraya de antemano una menor utilización de las formas métricas de origen italiano. Para señalarlo, nos detendremos en los casos concretos de la canción petrarquista, de la octava y del sexteto-lira.

La canción petrarquista sólo queda representada, en el corpus literario de nuestro autor, por el poema "No a que del Sol acechen la alta lumbre"⁴ dedicado a San Alberto Magno. Cada estancia ofrece un esquema que corresponde exactamente al de la canción 129 de Petrarca "*Di pensier in pensier, di monte in monte*":

No a que del Sol acechen la alta lumbre,
a ennoblecerlos sí sus hijos lleva
el Ave Emperatriz por región fría,
y desvanece cierta pesadumbre
de tímido adulterio, si los ceba
con el sustento que alimenta el día;
así la pluma mía,
estos hijuelos tímidos encumbra,
a que del Sol de Alberto la luz prueben,
para que si le beben,
el menor de los rayos con que alumbra,

² E. Segura Covarsí, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro (Contribución al estudio de la métrica renacentista)*, Madrid, CSIC, 1949, p. 178-179: "Allí se agrupan poesías de gran interés, unas veces por sus méritos estéticos y otras por la curiosidad que ofrecen por su rareza y porque concurrían ingenios de todas clases, capaces de las mayores excentricidades y travesuras, y, sobre todo, porque estas poesías son quizá el testimonio más valioso que contiene las costumbres poéticas y literarias de un período determinado".

³ P. Mas i Usó, "La métrica barroca en el ámbito valenciano", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 21, 1996, p. 255: "[...] sin embargo, para constatar hasta qué punto un tipo de estrofa u otro han tenido éxito es interesante recurrir a las manifestaciones poéticas epígonas".

⁴ J. Pérez de Montoro, *Obras posthumas lyricas*, Madrid, Antonio Marín, 1736, t. 2, p. 45-47.

legítimos los llame, aunque los vea
conceptos de alto asunto en baja idea⁵.

Debido a su naturaleza hagiográfica el poema adquiere una dimensión fundamentalmente panegírica. No era ninguna novedad. El tema religioso se había añadido al contenido bucólico o simplemente erótico durante el período llamado de nacionalización⁶. Y Juan Díaz Rengifo había presentado esta forma poética como apropiada, entre otras cosas, para el elogio⁷. Además, la canción encomiástica dedicada a una persona en particular —por lo general un mecenas— pasó a convertirse en la nueva modalidad temática que predominó a lo largo del siglo XVII⁸. No obstante, lo que cabe destacar en la obra de Pérez de Montoro es la escasa y artificiosa presencia de dicha forma métrica; una escasa presencia que contradice la amplia difusión del esquema ofrecido por Petrarca durante el período de nacionalización, desde su aparición en la primera mitad del siglo XVI.

Son dos las razones que explican, a nuestro parecer, la singular presencia de la canción petrarquista en el corpus poético de Pérez de Montoro. La primera es de orden histórico. Como subraya el estudio diacrónico de las manifestaciones literarias valencianas hecha por Mas i Usó, la utilización de la forma poética conoce un progresivo debilitamiento a lo largo del siglo XVII⁹. La segunda es de orden convencional. La canción de Pérez de Montoro fue compuesta, según reza el título atribuido por el editor de las *Obras pósthumas lyricas (Asunto primero del certamen a San Alberto el Magno, que escribió Montoro en esta Canción)*, con motivo de unas justas poéticas. Esta forma métrica acabará encontrando un espacio privilegiado en los certámenes y demás manifestaciones literarias de carácter público o privado, que contribuyeron a la consolidación de la canción petrarquista mediante la imitación de las obras de Petrarca o de Garcilaso de la Vega¹⁰, pues solía servir de piedra de toque para la habilidad de los autores que participaban en las justas poéticas¹¹.

Del mismo modo, la canción está muy poco representada en las obras de poetas coetáneos a Pérez de Montoro, como José Tafalla y Negrete y Vicente Sánchez. El primero de ellos fue autor de seis canciones, lo que

⁵ *Ibid.*, t. 2, p. 45, vv. 1-13.

⁶ E. Segura Covarsí, *op. cit.*, p. 160. Según Segura Covarsí, el período de nacionalización corresponde con los años 1550-1600.

⁷ J. Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592, p. 65.

⁸ Segura Covarsí, *op. cit.*, p. 163.

⁹ P. Mas i Usó, 1996, p. 277.

¹⁰ Los modelos seguidos durante los certámenes literarios valencianos eran generalmente, según Mas i Usó, Petrarca o poetas famosos como Garcilaso de la Vega o Góngora (P. Mas i Usó, *op. cit.*, p. 280). Como subraya el crítico, sólo se solía indicar a los concursantes el número de estancias —por lo general cuatro— y, en menor medida, el modelo que debían imitar.

¹¹ R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970, p. 348.

representa el 1,6% de su producción poética. Lo mismo pasa con Sánchez cuyo corpus no ofrece más que tres ocurrencias de la forma métrica. Así pues, la presencia de una sola canción petrarquista en la obra de Pérez de Montoro, lejos de subrayar únicamente el gusto poco pronunciado del autor hacia las formas de origen italiano, como veremos, parece ser esencialmente el testimonio de la participación del escritor en cenáculos literarios en los que la forma estrófica, antaño tan floreciente, había acabado por encontrar su último refugio.

Las mismas conclusiones parecen poder aplicarse a la octava. Sólo utilizó el poeta esta forma métrica en tres ocasiones, para la composición de los poemas fúnebres “¡Oh tú, elevada pira, en quien lo grave”¹² y “El junco dócil, la flexible caña”¹³, escritos respectivamente con motivo de la muerte del rey Felipe IV y de María Luisa de Orleáns, así como para la escritura del breve poema paródico y burlesco “Cansado de buscar la flor del berro”¹⁴. “[M]uy a propósito [...] para descripciones, encomios, églogas y para historias seguidas [...]”, según Rengifo, y considerada como “el verso más heroico” y, por lo tanto, apropiado para la poesía épica para Cascales, esta forma métrica corresponde a la finalidad elegíaca y encomiástica de los dos primeros poemas. El lenguaje del primero —constituido de cuatro octavas— es fundamentalmente enfático. El poeta hace uso de la anáfora característica de su estilo sublime, de una adjetivación hiperbólica y superlativa (“elevada”, “excelsa”, “tan real”), de una sustantivación elevada (“pira”, “admiración”, “lo sublime”, “mausoleos”, “Mongibelo”), de verbos superlativos (“agotas”, “blasones”, “blasona”, “encumbras”), del oxímoron (“el que vació llena una nave”), de la antítesis y del ritmo bimembre (“que de mortal oriente a eterno ocaso”), de referentes mitológicos (“Artemisa”), del artículo Ø (“no es funeral obsequio”). El segundo poema sólo consta de una octava, obedeciendo así a la brevedad necesaria para la comprensión del jeroglífico al que pertenece. La aparición de la alegoría de la Muerte como enunciadora (“iguales triunfos son de mi guadaña”), la personificación por la adjetivación (“soberbio laurel”, “palma altiva”), el verbo hiperbólico y metafórico (el llanto = riego: “con llanto riego”), el ritmo binario de tres de los ocho versos (“el junco dócil, la flexible caña”, “el soberbio laurel, la palma altiva”, “con llanto llora y con dolor cultiva”), el ritmo ternario del último verso (“la hermosura, la edad, ni la corona”) son procedimientos retóricos que participan de la escritura grave del autor, que justifican el uso de la forma métrica de la octava.

No pasa lo mismo con el tercero y último de los poemas escritos en octavas por Pérez de Montoro —“Cansado de buscar la flor del berro” — inspirado en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. Como puede

¹² J. Pérez de Montoro, *op. cit.*, t. 1, p. 378-379.

¹³ *Ibid.*, t. 1, p. 388.

¹⁴ *Ibid.*, t. 1, p. 379-380.

indicar el título de la obra montorina (*Ponderóse en una ocasión haber encajado en un verso las voces de cuerno, halcón, cascabel, caballo y perro, y Montoro lo duplicó en estas octavas*), se trata de una parodia burlesca que queda realizada por la utilización inadecuada de la forma métrica que había empleado el insigne poeta cordobés.

La escasa representación de la octava en la obra de Pérez de Montoro parece corresponder con una tendencia mucho más general. Esta forma métrica, nunca explotada por Vicente Sánchez y sólo dos veces por José Tafalla y Negrete, aparece en casi todos los certámenes y academias literarias, las más veces —en éstas— en los textos preliminares, las introducciones y las oraciones leídas respectivamente por los secretarios y los presidentes. Podemos notar sin embargo una disminución de su número a lo largo de las últimas décadas del siglo XVII. La explicación de esta presencia cada vez más reducida se encuentra, según Mas i Usó, en la asociación de la estrofa con un lenguaje cultista, pomposo y complicado que fue progresivamente apartado a lo largo de los años en provecho de una mayor claridad de la escritura poética. Las octavas de los preludios académicos ceden terreno ante introducciones cuyo cuerpo escrito en prosa intercala algunas composiciones poéticas. Además, es muy probable que las primeras octavas escritas por Pérez de Montoro hayan sido el fruto de un ejercicio académico. Tanto para el caso del jeroglífico como para el de la composición paródica son el resultado de una práctica pública y orientada de la poesía hacia la demostración de la destreza del poeta.

Por lo que al sexteto-lira respecta, la crítica concuerda en decir que conoció, a lo largo de los siglos XVI y XVII, una amplia difusión, superando incluso la lira de Garcilaso de la Vega, y que fue utilizada de manera abundante en la poesía tanto lírica como dramática¹⁵. El sexteto-lira sólo está presente en dos ocasiones en la obra poética de José Pérez de Montoro. Según su título, el poema hagiográfico “Hoy el sol os preside”¹⁶, dedicado a san Alberto Magno, fue compuesto con motivo de un certamen literario. Las seis estrofas presentan una estructura conforme al esquema 7a-11B-7a-11B-7c-11C usado en el siglo XVI por Fray Luis de León o San Juan de la Cruz. El poema fúnebre “Entre tantos, ¡oh Apolo!”¹⁷ es una composición elegíaca escrita a la muerte del teólogo carmelita Fray Raimundo Lumbier probablemente entre 1684 y 1687.

Ambas composiciones presentan similitudes temáticas y estilísticas con las escritas en Valencia en el siglo XVII. En efecto, por lo general, su propósito era, además de servir de introducción a las manifestaciones

¹⁵ R. Baehr, *op. cit.*, p. 276; T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1995, p. 256; I. Paraiso, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros, 2000, p. 255.

¹⁶ J. Pérez de Montoro, *op. cit.*, t. 2, p. 47-48.

¹⁷ *Ibid.*, t. 1, p. 4-7.

literarias, elogiar a reyes o a santos, un propósito que obligaba necesariamente a sus autores a hacer prueba de una mayor elaboración y elevación estilísticas¹⁸. De la misma manera, la finalidad primera de los dos poemas de Pérez de Montoro era encomiástica, ya que se trataba de presentar las vidas ejemplares de un santo y de un teólogo. El recurso al sexteto-lira se añade así al estilo elevado empleado por el autor para apoyar su propósito encomiástico:

Entre tantos, ¡oh Apolo!
como habrá destemplado,
plectros el mausoleo
del héroe venerado,
que tú también suspiras,
funestas pendan mis llorosas liras¹⁹.

Como ocurría en el caso de la canción y de la octava, esta escasa representación del sexteto-lira parece ir pareja a una tendencia propia de finales del siglo XVII. En este sentido, el estudio diacrónico de la versificación utilizada en las manifestaciones literarias públicas valencianas subraya claramente el debilitamiento sufrido por la forma métrica en el último cuarto del siglo XVII²⁰. De la misma manera, las obras de Vicente Sánchez y de José Tafalla y Negrete parecen atestiguar este empobrecimiento del sexteto-lira. Parece no haber sido utilizada nunca por el religioso aragonés y sólo está presente en dos ocasiones en el *corpus* poético de su compatriota.

Dentro del panorama que estamos presentando el soneto se aparta de la tendencia a la disminución del uso de las formas de origen italiano. Después del romance y del villancico, es la forma métrica más representada en la obra de José Pérez de Montoro. Los sonetos –sesenta y seis en total– representan en efecto casi el 14% de las formas poéticas “independientes” utilizadas por nuestro poeta. Entre estos sonetos, sesenta pertenecen a la poesía profana y seis a la poesía sagrada. Este desequilibrio, que no es específico de la obra de Pérez de Montoro, traduce, más que una inadecuación al tratamiento de la materia religiosa, una especialización del soneto. Es efectivamente lo que parecen indicar las diferencias numéricas entre las diversas categorías temáticas profanas de los sonetos compuestos por el autor. Así, la poesía amorosa –entre la que incluimos los poemas amorosos que presentan una reflexión moral– reúne el mayor número de sonetos, con treinta y tres ocurrencias, esto es, el 50% del conjunto de las composiciones. Nueve sonetos pertenecen a la poesía moral, es decir el 13,6% del *corpus*. El número de

¹⁸ P. Mas i Usó, *op. cit.*, p. 282.

¹⁹ J. Pérez de Montoro, *op. cit.*, t. 1, p. 4, v. 1-6

²⁰ P. Mas i Usó, *op. cit.*, p. 282.

composiciones fúnebres y el de los poemas sacros es de seis, es decir, el 9% para cada grupo. Sólo tres sonetos fueron escritos con fines encomiásticos (4,5%). Son cinco los sonetos burlescos, de los cuales dos presentan una temática amorosa (7,6%). Finalmente, un soneto erótico (1,5%) y tres composiciones académicas (4,5%) completan el corpus de sonetos de Pérez de Montoro. Notamos, pues, la fuerte asociación de la forma poética, como ocurre asimismo en el caso de la canción petrarquista, con la expresión del sentimiento amoroso desde su establecimiento definitivo en España. A continuación, los temas desarrollados por el soneto se diversificaron gracias a sus características formales y al imperio del conceptismo. El soneto se reveló particularmente adaptado al desarrollo de la agudeza por su “densa brevedad”. Asimilado en varias ocasiones con el epigrama, del que se pensaba, hacia fines del siglo XVI, que constaba de “una corta narración seguida de una conclusión no trivial, espiritual o sentenciosa (aguda o grave) y que debía, en suma, articular un caso singular y una propuesta universal”²¹. Algunos autores, como Fernando de Herrera, habían insistido en la relación entre la brevedad del soneto, donde cada palabra cuenta, y el imperativo de la “sentencia ingeniosa y aguda, o grave”²² al que debía someterse su autor. Algunas décadas después, Manuel de Faria e Sousa precisaba en su edición crítica de las *Rimas varias de Luis de Camoens*, que la importancia de un “soneto cumplido” residía en la resolución o el desarrollo de todo su sentido en el último terceto. Así fue cómo el soneto apareció como una de las formas poéticas escritas en lengua moderna más representadas en el tratado *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián. Obedeciendo entonces a la sola exigencia de la agudeza, el soneto se había convertido en género donde todo valía, donde todos los temas quedaban admitidos, desde el burlesco –revitalizando así las primeras tentativas infructuosas de Serafino dall’Aquila, en la segunda mitad del siglo XV– hasta el fúnebre, pasando por el religioso, el moral o el panegírico. Era una forma que tenía una vocación tanto privada e íntima como pública, con su declamación en los certámenes, justas y academias literarias, o con su exposición en los numerosos monumentos efímeros barrocos.

... y un predominio del octosílabo y del romance

Frente a la tímida presencia de los metros de origen italiano, asistimos en el *corpus* poético de José Pérez de Montoro a un predominio del verso octosílabo y de las formas romanceadas. Así, por ejemplo, los romances llegan a representar, con setenta y cuatro ocurrencias (sesenta y uno octosilábicos y trece endecasilábicos), el 46% de las formas métricas empleadas.

²¹ M. Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Balthasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992, p. 47.

²² F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 267.

De las cincuenta y cinco coplas de romance, sólo tres fueron estrofas autónomas. Cuarenta y cuatro fueron compuestas en una larga glosa de la *Litaniae beatae Mariae Virginis*, introducidas tras un versículo en latín de la letanía, y ocho en la macroestructura en prosa del vejamen escrito por nuestro autor para la academia literaria organizada en Cádiz por el duque de Veragua con motivo del cumpleaños de la reina madre Mariana de Austria el 22 de diciembre de 1672.

Esta forma métrica, una de las más populares de la poesía de lengua castellana —utilizada como copla cantada en la Edad Media, compilada en los cancioneros del siglo XV, glosada o utilizada como mudanza en los villancicos del siglo XVI—, fue ampliamente representada en el teatro y la poesía tradicional del siglo XVII, e incluso alcanzó, en este período, un estatuto equivalente al del epigrama. Era asimismo omnipresente en las academias literarias que hicieron del octosílabo uno de los soportes narrativos privilegiados de las oraciones de los presidentes, de las cedulillas de los secretarios, pero sobre todo de los vejámenes en prosa de los fiscales.

Como forma métrica autónoma, la copla de romance iba íntimamente vinculada con el concepto. El imperativo de la concisión exigido por éste así como su libertad formal participaron del mantenimiento y de la difusión de esta estrofa breve de la que se sirvió ampliamente Gracián para la ilustración de sus teorías sobre el concepto. Prueba de ello es también el uso de la copla de romance por Francisco de la Torre como equivalente de los epigramas latinos del inglés John Owen en su traducción titulada *Agudezas de Juan Owen*²³. Epigrama y copla de romance comparten así la brevedad y la concisión de su forma. De la misma manera, el título atribuido a las dos partes impresas de las obras de Owen es revelador de la relación establecida entre el epigrama y la agudeza, por una parte, y, mediante la traducción, entre copla de romance y agudeza, por otra.

Sea como forma autónoma profana:

No verte yo en tantos días,

²³ *Agudezas de Juan Owen, traducidas en metro castellano, ilustradas, con adiciones, y notas, por don Francisco de la Torre, Cavallero de la Orden de Calatrava, dedicadas a S. Vicente martyr. Primera parte.* Con licencia. En Madrid: En casa de Blàs de Villa Nueva. A costa de Vicente de Senosiayn, Mercader de Libros en la Red de S. Luis. Año de 1721. [BPAS: 36/192] y *Agudezas de Ivan Owen, tradvcidas en verso Castellano, Ilustradas con Adiciones, y Notas, por don Francisco de la torre, Cavallero del Abito de Calatrava, obra posthoma, qve recogio, saca a luz, y dedica a la Proteccion, y Amparo del Señor Don Pedro Boil de Arends, Varon Marquès de Boil, Varon de Borriol, Señor de Alfafar, y Manzanaza en el Reyno de Valencia; Don Ioseph Carlos Garcez Boil y de la Sierra su Sobrino. Segonda parte, qve contiene el libro llamado vno, con los Disticos Morales, y Politicos de Miguel Verino, que se traducen proseguidamente todos en vn Romance.* Con privilegio. En Madrid. Por Antonio Gonçalez de Reyes. Año de M. DC. LXXII. [BPAS: 36/191].

no dársete nada de esto,
visitarte un fraile malo,
y no decírmelo, cuerno.

como glosa religiosa:

Madre de Dios, que uniendo
hombre y Dios, se interpone
tu amor, y haces las paces
entre Dios y los hombres,
ora pro nobis.

o como contrapunto poético a la prosa del vejamen:

No repujarás en vano,
peregrino errante, aguarda,
que soy la Puerta del Sol,
y soy la puerta cerrada.

la copla de romance observa en la mayoría de los casos una finalidad conceptista en la obra de José Pérez de Montoro.

Con sus rimas abrazadas (que predominan sobre las rimas cruzadas)²⁴—, la redondilla acompañaba la copla de romance. Como ésta, presentaba una escasa complejidad formal y era propia tanto para la narración simple y prosaica como para la expresión de sentimientos graves y el estilo sublime. Gozó de esta manera de una buena fortuna a lo largo del siglo XVII y no solamente era «la estrofa más utilizada» en el teatro español de la época²⁵, sino que lo era también en las academias literarias, sobre todo en la segunda mitad del siglo. Además de ser estrofas impuestas a los participantes, las redondillas fueron empleadas en las cedulillas de apertura de los secretarios, durante las oraciones de los presidentes e intercaladas en los vejámenes de los fiscales de las academias literarias. Cuando el secretario intervenía tras la recitación de algún poema, lo hacía las más veces mediante una redondilla. La simpleza de las redondillas justifica su amplia utilización, hasta tal punto que fueron a veces rechazadas, en algunas de las academias que tuvieron lugar en Valencia, por su inadecuación con el tema elevado que se pretendía tratar²⁶.

Entre las veintiocho redondillas compuestas por Pérez de Montoro, diecinueve fueron incluidas en el vejamen que escribió en 1672. Tal como la copla de romance, la redondilla sirvió de contrapunto poético a la prosa del

²⁴ T. Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 265.

²⁵ I. Paraíso, *op. cit.*, p. 228.

²⁶ P. Mas i Usó, *op. cit.*, p. 273-274.

texto convencionalmente vejatorio dirigido a los participantes de la academia literaria. La estrofa que sigue, aplicada a la persona del poeta Juan Amador, subraya la correspondencia existente entre la forma métrica y el propósito esencialmente lúdico, cómico y, en definitiva, conceptista del vejamen:

No se llamará Amador,
sino su menor don Juan,
o su menor capellán,
o su clérigo menor²⁷.

Lo mismo ocurre con las siete redondillas escritas por nuestro autor para una de las celebraciones gaditanas del Corpus Christi. La tarasca que había sido construida entonces tenía siete cabezas que correspondían a los siete pecados capitales. Las breves composiciones poéticas de Pérez de Montoro, que exponían sendos pecados, fueron expuestas, precedidos de un versículo bíblico en latín, sobre el monstruo efímero. Como indica la primera de las siete redondillas, la forma métrica está vinculada una vez más con la agudeza. Está fundada en la dilogía del sustantivo “pan” —a la vez cuerpo de Cristo y alimento cotidiano—, la antítesis que surge de dicha dilogía —presentada en el verso bimembre final entre el pan y el palo, símbolo del castigo divino al orgulloso— y la simetría sintáctica y antitética final entre los sustantivos “pan” y “palo”:

SOBERBIA

Dispersit superbos mente cordis sui, et exaltauit humiles. Luc. cap. 2.

Para el humilde es regalo
el que hoy en la mesa dan,
que el soberbio en este Pan,
no tiene pan, sino palo²⁸.

Las dos redondillas que completan el corpus dedicado a la forma métrica son poemas religiosos escritos con un propósito exclusivamente cómico, como subraya la siguiente dedicada a San Casimiro, basada en el procedimiento frecuentemente utilizado en el siglo XVII del juego de palabras por disociación:

Cuando miro, Casimiro,
el modo de obrar en vos,

²⁷ J. Pérez de Montoro, *op. cit.*, t. 1, p. 458.

²⁸ *Ibid.*, t. 1, p. 390.

el obrar mismo de Dios
parece que casi miro²⁹.

Por su flexibilidad formal y su adecuación con la expresión de la agudeza, la copla de romance y la redondilla fueron dos de las estrofas más corrientes de la poesía del siglo XVII. Podemos constatar sin embargo, en la obra poética de José Pérez de Montoro, su inserción casi exclusiva en macroestructuras textuales —el vejamen de academia o la glosa religiosa— y, en el caso de la redondilla, la ausencia de poemas formados a partir de una sucesión de dicha forma métrica —como aparece en la obra de Vicente Sánchez y Tafalla y Negrete, respectivamente autores de seis y ocho composiciones de este tipo.

Aunque escasa, la quintilla es, de cuantas formas octosilábicas breves existen, la que más a menudo utilizó en su obra poética tanto profana como sagrada. Aparte de una glosa, el rasgo común de todas las composiciones constituidas de quintillas reside en su carácter fundamentalmente narrativo³⁰: las composiciones profanas son respectivamente una descripción jocoseria de una tempestad sufrida por la Armada Real en las costas del Algarve, en 1672, —“Con las españolas quillas”³¹— y la relación burlesca de una anécdota palatina escatológica —“¡Bravo asunto oigan sin miedo”³². De la misma manera, los villancicos hagiográficos formados a partir de quintillas son todos poemas narrativos, al relatar, generalmente de manera ligera, la vida de cada uno de los santos concernidos. El uso de las quintillas para la composición de poemas hagiográficos —o de poemas dedicados a la profesión de religiosas— parece ser una especie de convención literaria implícita puesto que entre los veinticuatro poemas en quintillas de Vicente Sánchez, veintidós están dedicados a miembros del santoral.

La elección de la quintilla parece obedecer esencialmente a la sencillez y a la flexibilidad de la estrofa, tal como sucede, más o menos, en el caso de la copla de romance. La presencia del octosílabo, así como las múltiples combinaciones posibles de sus rimas, permiten al autor adoptar una escritura narrativa y descriptiva. El imperativo de las consonantes le permite además asociar musicalidad y narración en el caso de los villancicos hagiográficos, lo que los diferencian de los compuestos para Navidad, la Inmaculada Concepción, Reyes y Pentecostés, donde la quintilla brilla por su ausencia. Por

²⁹ *Ibid.*, t. 2, p. 36.

³⁰ Sólo las quintillas fúnebres “Flores, pues toda es engaños” (*Op. cit.*, t. 1, p. 387-388), escritas en 1689 con motivo de la muerte de la reina consorte María Luisa de Orleáns, presentan una finalidad lírica. Son una glosa de la famosa redondilla gongorina “Aprended, flores, de mí”, que, precedida por un mote en latín, estaba incluida en uno de los siete jeroglíficos de Pérez de Montoro.

³¹ *Ibid.*, t. 1, p. 213-215.

³² *Ibid.*, t. 1, p. 365-368.

otra parte, pese al hecho de que todos los temas podían ser abordados en la quintilla, presente en la poesía lírica y sobre todo, según Baehr, en la dramática³³, podemos subrayar que los poetas académicos la utilizaron principalmente, en la segunda mitad del siglo XVII, no sólo en los textos híbridos de las cedulillas aperturales o en los vejámenes intermediarios y finales, como lo hicieron con la redondilla o la copla de romance, sino también para la escritura de composiciones burlescas. Ambas características —narratividad y finalidad burlesca— se encuentran así en sus quintillas.

Además, como la décima, la redondilla, la copla de romance y el soneto, la quintilla ofrecía una forma breve adecuada para el imperativo de concisión propio de la agudeza:

Con las españolas quillas,
por bien milagrosos medios,
según dirán mis quintillas,
la Virgen de los Remedios
fue la de las maravillas³⁴.

La escasa presencia de las quintillas en el corpus literario de José Pérez de Montoro parece inscribirse en la tendencia a la progresiva disminución de la forma en provecho del romance; disminución que ya subrayaron Baehr y Mas i Usó, este último indicando incluso la desaparición progresiva de las quintillas en los certámenes y las academias valencianas de fines del XVII³⁵.

En cuanto a la décima, su representación es bastante escasa. Cinco poemas, cuatro de ellos glosas y el último fúnebre, fueron compuestos con décimas. El título de las décimas fúnebres —*A la reina doña Mariana de Austria, que habiendo tenido pérdida de hijos, con ninguna llegó a mostrar el sentimiento, sino en la de Felipe Cuarto*— nos indica su posible composición en un ámbito público. La décima parece así siempre asociada a una práctica estilística y académica de nuestro poeta. La poca amplitud formal de la estrofa ofrecía la densa brevedad necesaria para la viabilidad de la agudeza. A este propósito, Navarro Tomás indicó que “se atribuyó a la décima entre las estrofas octosilábicas un carácter semejante al del soneto entre las endecasílabas”³⁶. No obstante, como subrayaron Baehr y Mas i Usó, el uso de la décima disminuye progresivamente a lo largo del siglo XVII³⁷. Dicha tendencia queda confirmada si tomamos en cuenta las academias literarias consignadas en la Biblioteca Nacional de España. Hasta desaparecen de algunos impresos de fines de siglo.

³³ R. Baehr, *op. cit.*, p. 265.

³⁴ *Ibid.*, t. 1, p. 213, v. 1-5.

³⁵ R. Baehr, *op. cit.*, p. 267; P. Mas i Usó, *op. cit.*, p. 269.

³⁶ T. Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 269.

³⁷ R. Baehr, *op. cit.*, p. 339; P. Mas i Usó, *op. cit.*, p. 262.

La escasa representación de la quintilla se explica por el rechazo de las formas métricas cuya combinación de rimas estaba impuesta y, por otra parte, por el desgaste sufrido por la forma métrica a lo largo del siglo XVII.

No será, por supuesto, el caso del romance, que es, junto con el soneto y el villancico, la forma métrica más representada en la obra de Pérez de Montoro. Nuestro autor compuso ochenta y ocho romances (en sus distintas variantes métricas) autónomos, esto es, que no pertenecen a composiciones poético-musicales como los tonos humanos o los villancicos (18,5% del corpus poético). La forma métrica no estrófica presentaba, desde finales del siglo XVI, una organización interna fundada en una sucesión de coplas sintáctica y, por tanto, semánticamente independientes; una organización recomendada por los teóricos desde Juan Díaz Rengifo hasta Juan Caramuel y Lobkowitz, pasando por Alfonso Carballo³⁸. Por lo general, Pérez de Montoro siguió esta organización.

El número de romances octosilábicos escritos por el escritor valenciano es de setenta y cuatro, o sea un poco más del 84% de los romances. Albergan casi todos los temas: diecinueve son burlescos (25,7%), diez amorosos (13,5%), ocho religiosos (10,8%), siete amorosos y burlescos (9,5%), siete epidícticos y jocosos (9,5%), siete epistolares jocosos (9,5%), cinco epidícticos (6,8%), cuatro académicos, jocosos o no, incluidos en vejámenes (5,4%), dos son jácaras (2,7%), dos, poemas fúnebres (2,7%), dos, descriptivos y jocosos (2,7%), y el último, epistolar serio (1,4%).

La simplicidad y la flexibilidad que ofrece el romance octosilábico corresponden a la escritura poética de Pérez de Montoro, fundamentalmente narrativo y descriptivo. Díaz Rengifo había subrayado, como lo haría más tarde Caramuel³⁹, la trampa que suponía esta aparente facilidad en su definición de la forma métrica:

“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,

³⁸ J. Rengifo, *op. cit.*, p. 38-39; L. A. de Carballo, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, t. I, p. 213: “Aunque el consonante deve durar todo el Romance hasta acabarse, con todo esso va dividiéndose el sentido de quatro en quatro versos, a manera de quartilla, quiero dezir que en cada quatro versos se ha de perfeccionar el sentido, como si fuera una copla, y no dexarle pendiente para la siguiente quartilla”; J. Caramuel, *Primus calamus*, lib. II, cap. III, art. I, p. 121: “*Strophae singulae quattuor linearum esse debent*”. Citado por E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC, 1949, p. 205, n. 78.

³⁹ J. Caramuel, *op. cit.*, lib. II, cap. III, art. I, p. 120. «Tan fácil componer tetrásticos asonantes, apenas existe un joven que no se sienta tentado de tomar la pluma y pergeñar en abundancia versos de esta clase; pero como, por otra parte, es muy difícil hacerlos bien, apenas se atreven los varones verdaderamente doctos a componerlos». Citado por E. Díez Echarri, *op. cit.*, p. 205.

que todo es de una redondilla multiplicada. En la cual no se guarda consonancia rigurosa, sino asonancia entre segundo y cuarto verso. La dificultad está en que la materia sea tal, y se trate por tales términos, que levante, mueva y suspenda los ánimos. Y si esto falta, como la asonancia de suyo no lleve el oído tras sí, no sé qué bondad puede tener el romance”⁴⁰.

Pero el mismo hecho de que el romance se pudiese formar a partir de una multiplicación de coplas les permitió a ciertos poetas no caer en la monotonía, haciendo generalmente sucederse tantas agudezas como coplas.

El copioso número de romances presentes en la obra de Pérez de Montoro, en la de sus coetáneos⁴¹ así como en los manuscritos e impresos de certámenes, justas y academias literarias basta para demostrar la omnipresencia de la forma métrica en la segunda mitad del siglo XVII y poner en tela de juicio la afirmación de Rudolf Baehr según la cual el romance octosilábico conoció a partir de esta época un período de decadencia, para alcanzar en el siglo XVIII su tasa de producción más bajo⁴². La importancia numérica del romance en la obra de nuestro poeta parece, pues, insistir en su persistencia y su larga difusión a lo largo del período.

Sin duda alguna, donde podemos comprobar la notable importancia del romance es con su vertiente heroica. Según Antonio Alatorre, el primer ejemplo de la variante del romance compuesto íntegramente en verso endecasílabo tiene fecha de 1652. Fue compuesto por Fray Francisco Ballester y publicado en Valencia bajo la denominación de romance heroico en su *Sacro plantel de varias y divinas flores, fértil primavera del supremo jardín y celestial floresta, precioso manantial de fragantes y olorosos ramilletes para recreo espiritual de las almas*⁴³. Como señala Alatorre, numerosos romances heroicos “aspiran al *sermo illustris* de la musa épica”⁴⁴. De hecho, la longitud de los períodos del endecasílabo permite a la narración alcanzar una dimensión si no épica, por lo menos elevada que el poeta explotó en sus catorce romances heroicos. El poeta utilizó esta forma métrica en seis composiciones panegíricas (42,9%), dos fúnebres, dos morales, dos amorosas, una épica y una penitencial, la mayoría de ellas escritas en los años 1680.

El romance heroico, que combina el endecasílabo italiano con una forma tradicional y autóctona, conviene así particularmente a la narración de

⁴⁰ J. Díaz Rengifo, *op. cit.*, p. 38-39.

⁴¹ Vicente Sánchez y José Tafalla y Negrete escribieron respectivamente setenta y tres y ciento ochenta y tres romances octosilábicos, o sea, en el caso de Tafalla el 47,9% de su producción total.

⁴² R. Baehr, *op. cit.*, p. 216.

⁴³ A. Alatorre, “Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)”, *Nueva revista de filología hispánica*, 1977, p. 381.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 383.

estilo grave. En la mayoría de los casos sustituye la composición en octavas reales, como ocurre en el caso de la poesía épica:

El santo, santo, santo, el poderoso
tremendo, justo, sabio, inmortal, fuerte,
gran Dios de las batallas, cuyo nombre
eterno triunfa, reina, vive y vence.

.....
Dios, pues, no aquel común délfico engaño,
que la superstición invocar suele.
No Apolo, no su luz, que cantó triunfos,
en que no han sido Dafnés los laureles;
no alguna de sus nueve inspiraciones
en mis devotas cláusulas aliente;
no en la fe cante Clío, aunque obstinada,
en el horror solloce Melpómene;
no la heredada cítara que adopta
voz que la eterna confusión divierte,
que enfrena el mar, que domestica el bruto,
que el aire para, y que la tierra mueve,
pulse la mano; el corazón sí pida
que el arpa real profética le preste
la fe para sus glorias, porque el canto
muchas anuncie en una que celebre⁴⁵.

La variante endecasilábica del romance le permite a Pérez de Montoro expresarse con gravedad conservando al mismo tiempo la libertad formal que siempre buscó en su escritura poética.

Asistimos asimismo, en la segunda mitad del siglo XVII y más precisamente hacia 1665, según Alatorre, a una «barroquización» del romance⁴⁶. Se multiplican las formas romancedas de varia índole, sobre todo en las formas poético-musicales. Los doscientos nueve villancicos compuestos por Pérez de Montoro son buena prueba de ello. Cada uno de ellos presenta casi siempre una nueva combinación métrica. En busca de una mayor explotación del género poético-musical que había conseguido emanciparse desde finales del siglo XVI del corsé que podía representar el esquema binario tradicional, nuestro escritor, al igual que Sor Juana Inés de la Cruz, Vicente

⁴⁵ J. Pérez de Montoro, *op. cit.*, t. 1, p. 43-44, vv. 1-4 y 25-40.

⁴⁶ A. Alatorre, *op. cit.*, p. 341 y 358. El crítico añade más lejos: "Las variedades que T[omás] N[avarro] T[omás] encuentra en el *Romancero general* son tortas y pan pintado frente a la costumbre de hacia 1660-1690, la época de Sor Juana y de sus contemporáneos españoles y americanos: Salazar y Torres, León Marchante, Pérez de Montoro, Gabriel de Santillana" (p. 361).

Sánchez o Manuel de León Marchante, hizo del villancico un magnífico laboratorio que le llevó a proponer numerosas y diversas innovaciones métricas; innovaciones que el profesor Antonio Alatorre lamentaba no haber podido repertoriar en su generoso catálogo del romance barroco⁴⁷. Formó coplas romanceadas 7-5-10-5 (con una base aseguidillada), 7-11-7-11 (de Agustín de Salazar y Torres), 8-8-8-11 (Pantaleón de Ribera), pero también de 8-8-11-11 (sin antecedentes según Alatorre antes de Montoro), 8-8-12-13, 8-12-12-12, 9-12-8-12 o 10-10-10-9. El villancico ofreció así a Pérez de Montoro una inmensa libertad que le permitió hacer alarde de una gran fecundidad artística.

Conclusión

Así pues, estudiar la versificación de la obra poética de José Pérez de Montoro presenta un doble interés. La escasa representación de las formas que imponen un esquema métrico y formal bien definido, muchas veces de origen italiano, en beneficio de una amplia utilización del octosílabo y del romance subraya no sólo un gusto pronunciado del autor por metros propicios para la narración y la descripción, sino también, parece ser, un estado de la escritura poética en una época aún poco conocida que corresponde a las últimas décadas del siglo XVII, una escritura sin duda en búsqueda de cierta claridad discursiva y que se traduce por un debilitamiento de ciertas formas métricas representantes de una estética barroca compleja sintáctica y lingüísticamente y, por consiguiente, por el uso de formas menos forzadas donde la sintaxis de la frase pueda conjugarse lo más naturalmente con los metros.

Bibliografía

A. Alatorre, "Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", *Nueva revista de filología hispánica*, 1977, p. 341-459.

D. Alonso, "Versos plurimembres y poemas correlativos", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 13, 1944, p. 89-191.

R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.

M. Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Balthasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992.

J. Caramuel y Lobkowitz, *Primus Calamus*, s.l., Sanctum Angelum della Fratta, 1665, t. 2.

⁴⁷ A. Alatorre, *op. cit.*, p. 402.

L. A. de Carballo, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958.

J. Díaz Rengifo, *Arte poética*, Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592.

E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC, 1949.

F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001.

P. Mas i Usó, "La métrica barroca en el ámbito valenciano", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 21, 1996, p. 247-300.

T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1995.

I. Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros, 2000.

J. Pérez de Montoro, *Obras posthumas lyricas*, Madrid, Antonio Marín, 1736. 2 vols.

E. Segura Covarsí, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro (Contribución al estudio de la métrica renacentista)*, Madrid, CSIC, 1949.