



# *La aventura de la seguidilla en el romancero lírico. Una aproximación poético-musical*

Dolores Josa Fernández

## **Presentación**

En este año que está transcurriendo, el *Quijote* no podía dejar de ser el pretexto para dar inicio a mi trabajo, pero, además de homenajear a Cervantes, he recurrido a él como testimonio excepcional para presentar el tema de estas páginas. En dos ocasiones aparece referida la «seguidilla» en el *Quijote* de 1615. La primera vez es a propósito del mancebito que caballero y escudero se encuentran al dejar la ermita para encaminarse hacia la venta: el joven «iba cantando seguidillas, para entretener el trabajo del camino» (II, 24, pág. 737)<sup>1</sup> que, como ya sabemos, le conducía a la guerra. La segunda vez está en boca de la dueña Dolorida, cuando refiere las trazas musicales con las que «el malandrín y desalmado vagabundo» intentó granjearle la voluntad y cohecharle el gusto, tal y como Loaysa, años antes, lo había hecho ya en el universo cervantino con la bella Leonora, la dueña y demás criadas. Pero dice la Dolorida

Pues ¿qué cuando se humillan a componer un género de verso [...] a quien ellos llamaban *seguidillas*? Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y finalmente el azogue de todos los sentidos.

(II, 38, págs. 843)

Y es que, ciertamente, la seguidilla fue muy cantada y bailada por toda la sociedad de la España de Cervantes, hasta el extremo de alcanzar un afianzamiento estético, unos rasgos estilísticos que perduran aún en nuestros días, y que se dejan sentir en las manifestaciones poéticas de los diferentes pueblos de habla hispana<sup>2</sup>. Además, en palabras de José María Alín, se apoderó de todos los gustos, «nobles y plebeyos, cortesanos y campesinos, letrados e iletrados»<sup>3</sup>. Por eso mismo, la seguidilla, como estribillo, por ejemplo -que es lo que me interesa más, sobre todo- influyó también en la transformación del romance lírico y demás letras<sup>4</sup>; es decir, en las otras manifestaciones que conformaban el nuevo tipo de poesía que empezó a cultivarse desde 1580.

Resulta muy significativo que tanto el romance lírico como la seguidilla compartan destino en su forja. Como ya sabemos, fue a partir del siglo XV cuando en nuestra tradición se acogió la unión indisoluble de la corriente popular y la corriente trovadoresca del octosílabo castellano. Desde entonces hasta el siglo XVII, los poetas prosiguieron con la retórica amorosa cortesana; la corte siguió siendo el núcleo esteticista desde el que se generaba una poesía capaz de alimentar «la ilusión de una vida sublime inalcanzable»<sup>5</sup>; y el octosílabo, si bien con la poesía de cancionero se había convertido en un metro «dúctil», elaborado y capaz de «adelgazar conceptos» de amor<sup>6</sup>, al nutrirse de la tradición italiana, ganó intimismo y maestría descriptiva, por lo que, una vez traspasada la frontera de 1580<sup>7</sup>, nuestro metro estaba preparado para la revolución que, con romances 'nuevos' y letrillas, emprendieron jóvenes poetas como Lope de Vega y Luis de Góngora. La seguidilla, por su parte, corrió igual suerte, puesto que es el resultado de la unión de elementos de nuestra tradición poética culta y popular<sup>8</sup>. Asimismo, su estrofa, que también se consolida a finales del siglo XVI, se pasó a llamar seguidilla «nueva» frente a la «antigua», acogiendo, por lo tanto, y a diferencia de esta última, temas, motivos y modos de expresión novedosos, aunque la mayoría de raigambre cancioneril<sup>9</sup>. Pero lo verdaderamente importante es que desde finales del siglo XVI a principios del XVII la seguidilla se consolidó, y gustó hasta tal extremo que llegó a compartir éxito -si se me permite la expresión- con la cuarteta. Por ello voy a centrarme en lo que considero un fenómeno lírico extraordinario tanto por su propia concepción lúdica, como por el hecho de aunar, además de dos artes, dos manifestaciones poéticas tan de moda en la primera mitad del XVII: el romancero lírico y la seguidilla; ésta como estribillo del romance, pero no por ello secundaria, sino todo lo contrario.

Desde la ladera musical, al igual que sucedía con otras artes, los compositores del XVI y XVII rehacían romances añadiéndoles elementos cronísticos, legendarios, o incluso versos de otros romances<sup>10</sup>. Mariano Lambea y yo tuvimos ocasión de encontrar, analizar y clasificar los diferentes recursos -llamados por nosotros *trazas*- a los que recurrían los poetas y músicos del XVII a la hora de crear la versión poético-musical de un romance<sup>11</sup>. Pero ya en el siglo XV a los romances se les empezó a incorporar complementos líricos, y fue, precisamente, gracias a la polifonía que el romancero se renueva por acoger en su seno de manera constante el estribillo y, en ocasiones, coplas, que, como dijo Rengifo, «la cual variedad suele nacer de la música»<sup>12</sup>. Lo cierto es que lo que convirtieron en inconfundibles los romances de un Lope, por ejemplo, respecto a los de un Rodríguez es que los del primero -como los de Liñán o Góngora- nacían de una «posibilidad» musical, cuya característica más concluyente son los estribillos. Estos fueron los que confirieron verdaderamente lirismo al romancero del siglo XVII y los que hicieron que el canto fuera el medio de transmisión. La anterior polimetría, como la de la comedia,

era una manera de prescindir, de antemano, de la música. [...] No podía ser lo mismo cantar una tirada de romance, y luego unas octavas, después unas quintillas, para volver al romance, que describir una flexible línea melódica que hallaba en cada estribo un punto de culminación. [...] El romance nuevo no se cantaba ni podía cantarse según las melodías tradicionales; se atenía ahora a los modos de una nueva música cortesana. El cambio de gusto flexibilizó el romance, acentuó su entonación lírica, adaptándolo a las exigencias de la música cortesana, a las exigencias del cantor<sup>13</sup>.

Por otra parte, también, a finales de ese siglo XV, ya las parejas de octosílabos a menudo se sumarán en cuartetos<sup>14</sup>, lo que supuso para el romance tener a su disposición «una estructura mucho más lírica», y, en consecuencia, para la música, «mucho más pura»<sup>15</sup>. Este motivo explicaría que los primeros aciertos en fijar estróficamente los octosílabos de los romances en cuartetos estuvieran en función de una estructura musical<sup>16</sup>. De hecho, el romance polifónico vocal del siglo XVI, al tener un período musical de cuatro frases -correspondientes, cada una de ellas, a un octosílabo-, otorgaba a la cuarteta un relieve evidente, por lo que se empezó a copiar, si no todas, la primera cuarteta del romance bajo el pautado musical. Todo ello, como muy bien ilustró Carmen Valcárcel, a diferencia del romance vihuelístico<sup>17</sup>. Por otro lado, poéticamente, una vez llegado el siglo XVII, la cuarteta quedó establecida como verdadera unidad compositiva en el romance.

## La seguidilla como estribillo

A lo largo de las investigaciones que, durante algunos años ya, llevamos a cabo Mariano Lambea y yo hemos podido comprobar que existe una evolución en los estribillos en función del protagonismo que adquieren en el romance: a mayor importancia del estribillo, mayor es también su complejidad compositiva, más musical, si cabe, puesto que, como sostuvo Carvallo en su *Cisne de Apolo*, en los estribillos, la música se sobrepone a la poesía<sup>18</sup>. Y así lo hemos podido verificar.

Por lo que respecta a la poesía, podemos apreciar cierta complejidad en cuanto a que los estribillos cobran autonomía al recrear el tema del romance en sí, llegando, incluso, a entrar en contraste con él<sup>19</sup>. Es el caso, por ejemplo, de los romances y otras letras agrupados por ser lamentos y manifestaciones de dolor del yo poético<sup>20</sup>. En la mayoría de ellos, el contraste radica en que el estribillo es una seguidilla, y las seguidillas, ciertamente, son reacias a los desgarramientos, ya que su música es más alegre, porque, como dejó escrito Gonzalo Correas en 1625:

Será bien dar aquí entera razón dellas, pues también lo merece su elegancia y agudeza, que son aparejadas y

dispuestas para cualquier mote y dicho sentencioso y agudo de burla o grave. Aunque en este tiempo se han usado más en lo burlesco y picante, como tan acomodadas a la tonada y cantar alegre de bailes y danzas, y del pandero y de la gente de la seguida y enamorada, rufianes y sus consortes, de quienes en particular nuevamente se les ha pegado el nombre a las seguidillas. Y ellos se llaman de la seguida, y de la viga, de la vida seguida y de la vida airada, porque siguen su gusto y placer y vida libre y sin ley, y su furia, y siguen y corren las cosas públicas. Y aun porque son seguidos y perseguidos de la justicia<sup>21</sup>.

Sin embargo, hemos venido observando que cuanto más predomina el conceptismo - como es en el caso de este tipo de romances que referíamos-, mayores son las posibilidades de que el estribillo sea una seguidilla<sup>22</sup>. La explicación creemos que se debe, por un lado, al juego de opósitos tan del gusto de la época que, en este caso, como en la comedia, por ejemplo, permitía la mezcla de lo trágico con lo cómico, y, por otro lado, porque el conceptismo cancioneril castellano que pervive en el romance barroco, que canta los lamentos y el dolor de amor del yo lírico, comparte génesis con el también conceptismo de la seguidilla heredado, evidentemente, de la canción de amor del siglo XV<sup>23</sup>. Por lo tanto, entre cuarteta y seguidilla-estribillo se crea un contrapunto en el tono, al tiempo que se mantiene una armonía estilística. De este modo, no es de extrañar que lo que decíamos anteriormente, de que la popularidad que habían adquirido las seguidillas durante la primera mitad del siglo XVII fue la que impuso un cambio en el romancero lírico, este cambio se fundamentara en la importancia que cobró el estribillo dentro de un romance lírico, llegando, incluso, en muchas ocasiones, a significar la primera cuarteta del romance un preludeo poético-musical del propio estribillo. Tal protagonismo no puede apreciarse si no es con la música, lógicamente. A pesar de ello, el lector que desconozca el lenguaje musical, podrá intuirlo con la lectura. Más adelante volveremos a hablar de la seguidilla-estribillo en esta clase de romances, aunque a propósito de la función poética que ejercen sobre la cuarteta.

Hemos de tener en cuenta, además, que si el estribillo, por sí mismo -como hemos podido analizar-, resulta el momento lírico en el que el músico mejor puede ensayar y experimentar con su arte musical, al tratarse de seguidillas, todavía más, puesto que, según nuestras investigaciones, el único rasgo común que comparte toda seguidilla-estribillo en el romancero lírico es el compás, que acostumbra a ser siempre ternario; es decir, un compás, a diferencia del binario -más sosegado y proclive a la expresión narrativa; compás que predomina en las cuartetos-, más lúdico, más libre, más amplio en recursos técnicos; propenso al estilo imitativo, a los atrevimientos armónicos y melódicos, a las disonancias, a las síncopas rítmicas, generando todo ello un ritmo más acusado. Por eso mismo, con la seguidilla-estribillo nos hallamos ante una forma poético-musical resistente a cualquier propuesta analítica que contemple la constatación de rasgos comunes, de elementos definatorios musicales.

## Los dos tipos de funciones de la seguidilla-estribillo

Del *corpus* de seguidillas-estribillo estudiadas -y, como en la nota correspondiente indico<sup>24</sup>, pertenecen todas al *Libro de Tonos Humanos*-, hemos comprobado que son dos las funciones poéticas que ejercen como estribillo en el romancero lírico.

La primera función la hemos denominado *conclusiva* y siempre la ejercen cuando resultan ser el estribillo de romances que son lamentos de dolor del yo lírico; romances que, temáticamente, están muy próximos a la canción de amor castellana. Le hemos puesto el nombre de *conclusiva* porque la seguidilla es, justamente, una conclusión, una suerte de moraleja extraída de todo lo cantado en las cuartetas. Por esta razón, retóricamente son menos expresivas y más profundas en su significación, fundamentándose, sobre todo, en figuras retóricas relacionadas con el juego de palabras: la antítesis, el equívoco, la ironía, el oxímoron, la paradoja, el poliptoton, etc. Figuras retóricas que, a su vez, son las que más abundan en este tipo de romance. La seguidilla *conclusiva* también comparte con la cuarteta el modo de presentar y ordenar la idea lírica mediante un clarísimo cambio y un corte en el tono tras el segundo verso<sup>25</sup>.

Veamos un ejemplo poético en un romance lírico perteneciente al segundo volumen editado del *Libro de Tonos Humanos*<sup>26</sup>:

### N.º 68<sup>27</sup>

- |   |  |    |
|---|--|----|
| 1 | ¡Ay, que el silencio malogra<br>mi merecida esperanza!<br>¡Ay, que el recato divierte<br>la voluntad de dos almas! |    |
|   | <i>No te llames, Cupido,</i>   | 5  |
|   | <i>deidad sagrada,<br/>pues, tirano, permites<br/>crueldades tantas.</i>   |    |
| 2 | ¡Ay!, que por callar padezco<br>y por fino me maltratan,<br>siendo la mayor de todas<br>mis finezas el callarlas.  | 10 |
| 3 | De mi malogrado amor<br>es la suerte tan contraria<br>que muere por no entendido<br>y siendo entendido acaba.      | 15 |
| 4 | Hidrópico de mis penas,<br>solicita mis desgracias,  |    |

- pues cuando el daño me avisa,  
el remedio me embaraza. 20
- 5 Mis retóricos suspiros  
no te dijeron la causa,  
mas, quien sin cuidado vive,  
poco en acciones repara.
- 6 Si el oído te disculpa, 25  
la vista te desengaña,  
que con los ojos se oye  
adonde los ojos hablan.
- No te llames, Cupido,...*

La segunda función, y, por lo tanto, el segundo tipo de seguidilla-estribillo que hemos encontrado es la que denominamos seguidilla de *acento lírico*, y es aquella cuya función consiste en exaltar algunos de los elementos poéticos clave del romance, como algún rasgo tipificado de la etopeya (el desdén, por ejemplo) o la prosopografía (ojos, cabello, blancura, etc.) de la dama. Por eso mismo, es habitual, tal y como dicta su música, que este tipo de seguidilla sea una interrogación retórica, que contenga una o dos exclamaciones, o bien, un apóstrofe; rasgo que la aproxima, estilísticamente, a la lírica de tipo tradicional. Lo cierto es que esta seguidilla-estribillo es como un pequeño retablo en el que se fija y aumenta, en el que se exalta y extrema uno de los rasgos poéticos cruciales del romance, pero referido en las cuartetas en medio de la riqueza de tópicos e imágenes. Lo que resulta evidente es que cuando la seguidilla ejerce esta función pierde el carácter sentencioso que la determina cuando su función es *conclusiva*.

Leamos, ahora, otro ejemplo poético de la seguidilla como *acento lírico*, extraído, asimismo, del segundo volumen del *Libro de Tonos Humanos*:

### N.º 59<sup>28</sup>

- 1 A desafíos del sol  
salió Amarilis una tarde,  
mas, si ella no, ¿quién pudiera  
con el sol desafiarse?
- Pues mis penas os fío,* 5  
*ecos suaves,*  
*¡óigalas Amarilis*  
*porque se ablande!*  
Rindiendo sus dos luceros

1		
[=2]	hermosos, negros y graves, con dulce imperio las vidas, por feudo las libertades.	10
2	A tanta pompa de rayos	
[=3]	desvanecidas las aves segunda aurora saludan, primera deidad del valle.	15
3	Nueva primavera admiran	
[=4]	los campos en su semblante que, como lo vieron flor, como a su Flora la aplauden.	20
4	Grillos al diciembre piden	
[=5]	los fugitivos cristales, y por verla más atentos su curso suspenden fácil.	
5	Airoso se halló Cupido	25
[=6]	con sus flechas y carcajes, ministro de ejecuciones de sus arcos de azabache;	
6	que al pendido de su adorno	
[=7]	y a lo airoso de su talle, de invidiosos y cautivos se vieron iguales partes.	30
7	Salió y, admirado, el sol	
[=8]	se retiró de cobarde, que, como se halló corrido, ni quiso más triunfos darle.	35
8	Hermosa como ella misma,	
[=9]	desmintiendo vanidades, que lo que tiene de ingrata es lo que le falta de ángel.	40
	<i>Pues mis penas os fío,...</i>	

A modo de conclusión, quiero sólo decir que esta aproximación poético-musical a la seguidilla como estribillo en el romancero lírico, además de habernos deparado el descubrimiento de dos de sus funciones, nos ha permitido, también, afianzar la creencia generalizada, y pocas veces demostrada, de que la seguidilla, a partir de 1600, influye y condiciona la expresión de la cuarteta. Con razón ambas se convirtieron en las estrofas preferidas de una nueva forma de entender la tradición poética española.

## **Ilustraciones**



[Estribillo]

26  
No te lla - mes, Cu - pi - do, no, dei - dad  
No te lla - mes, Cu - pi - do, dei - dad  
No te lla - mes, Cu - pi - do, no, no, no, no, no, dei - dad  
No te lla - mes, Cu - pi - do, no, no, no, no, no, dei - dad

30  
sa - gra - - - - da, pues, ti - ra - no, per - mi - tes cruel - da - des tan -  
sa - - - gra - - - da, pues, ti - ra - no, per - mi - tes cruel - da - des tan -  
sa - gra - - - da, pues, ti - ra - no, per - mi - tes cruel - da - des tan -  
sa - gra - - - da, pues, ti - ra - no, per - mi - tes cruel - da - des tan -

34  
tas, no te lla - mes, Cu - pi - do, dei - dad sa - gra - da,  
tas, no te lla - mes, Cu - pi - do, dei - dad sa - gra - da,  
tas, no te lla - mes, Cu - pi - do, dei - dad sa - gra - da,  
tas, no te lla - mes, Cu - pi - do, dei - dad sa - gra - da, no,

38  
no, no, no, no, no, pues, ti -  
no, no, no, no, pues, ti - ra - no, pues, ti -  
no, no, no, no, no, pues, ti -  
no, no, no, no, no, pues, ti -

42  
ra - no, per - mi - tes cruel - da - - - des tan - - - tas.  
ra - no, per - mi - tes cruel - da - - - des tan - - - tas.  
ra - no, per - mi - tes cruel - da - - - des tan - - - tas.

Ejemplo 1.- Seguidilla-estribillo del romance lírico anónimo n.º 68: «¡Ay, que el silencio malogra...!». Lola Josa y Mariano Lambea (ed. y transcripción), *Libro de Tonos Humanos*, vol. II, págs. 193-94.

[Estribillo]

Pues mis pe - nas os fi - o, e - - - cos, e -  
Pues mis pe - nas os fi - o, e - - - cos, e -  
Pues mis pe - nas os fi - o, e - - - cos, e -  
Pues mis pe - nas os fi - o, e - - - cos, e -

cos, e - cos su - a - - - ves, su - a - - -  
cos, e - cos su - a - - - ves, su - a - - -  
cos, e - cos su - a - - - ves, su - a - - -  
cos, e - cos su - a - - - ves, su - a - - -

Ejemplo 2.- Seguidilla-estribillo del romance lírico anónimo n.º 59: «A desafíos del Sol». Lola Josa y Mariano Lambea (ed. y transcripción), *Libro de Tonos Humanos*, vol. II, págs. 158-60.

ves, pues mis pe - nas os fi - o, e - - - cos.

e - - - cos, e - - - - - cos su - a - - - ves,  
 e - - - cos, e - - - - - cos su - a - - - - - - - - - ves,  
 e - - - cos, e - - - - - cos su - a - - - - - - - - - ves,  
 e - - - cos, e - - - - - cos su - a - - - - - - - - - ves,

su - - a - - - ves, oí - ga - las A - ma - ri - lis  
 su - a - - - ves, oí - ga - las A - ma -  
 su - - a - - - ves, oí - ga -  
 su - - a - - - ves, oí - ga - las A - ma - ri - lis

por - que sea - blan - - - - de, por - que sea - blan - - - - de.

Ejemplo 2 (continuación). Seguidilla-estribillo del romance lírico anónimo n.º 59: «A desafíos del Sol». Lola Josa y Mariano Lambea (ed. y transcripción) *Libro de Tonos Humanos* vol. II págs. 158-60.

The musical score is presented in three systems, each containing four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) with lyrics underneath. The music is in a minor key, indicated by the three flats in the key signature.

**System 1 (Measures 66-70):**  
 - Soprano: por - que sea - blan - - - de, of - ga - las A - ma -  
 - Alto: ri - lis, por - que sea - blan - - - de, of - ga - las A - ma -  
 - Tenor: ri - lis, por - que sea - - - blan - - - de,  
 - Bass: por - que sea - blan - - - de, of - ga - las A - ma -

**System 2 (Measures 71-75):**  
 - Soprano: ri - lis, por - que sea - blan - de, por - que sea - blan - - -  
 - Alto: ri - lis, por - que sea - blan - - - de, por - que sea -  
 - Tenor: por - que sea - blan - - - de, sea - blan - - - de, por - que sea -  
 - Bass: ri - lis, por - que sea - blan - - - de, por - que sea -

**System 3 (Measures 76-80):**  
 - Soprano: de, por - que, por - que sea - - - blan - - - de.  
 - Alto: blan - - - de, por - que sea - blan - - - de.  
 - Tenor: blan - - - de, por - que sea - - - blan - - - de.  
 - Bass: blan - - - de, por - que sea - - - blan - - - de.

Ejemplo 2 (continuación). -Seguidilla-estribillo del romance lírico anónimo n.º 59: «A desafíos del Sol». Lola Josa y Mariano Lambea (ed. y transcripción), *Libro de Tonos Humanos*, vol. II, págs. 158-60.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

