Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego

NIEVES BARANDA

Para Antonio, Carlos, Covadonga, Lola, Matías y Mercedes.

Hace ya unos años, trabajando en un Seminario de crítica textual se nos planteó el problema de determinar en qué estrofa estaba escrita *La vida del estudiante pobre*, obra que queríamos editar: ¿quintillas, coplas de ciego, quintillas dobles, etc.? Ninguno de los términos ni definiciones aportados por la crítica nos parecía suficientemente claro ni satisfactorio, de ahí surgió la idea de realizar un estudio que examinara en qué consistían esas estrofas, cuál era su origen y cómo se denominaban en la época. Por esta razón, se lo dedico a mis compañeros y amigos de aquellas tardes de trabajo.

Este estudio trata de analizar qué fueron en realidad para los poetas y simples versificadores de la época lo que actualmente la crítica ha denominado «quintillas dobles o coplas de ciego». Para ello he seguido un método relativamente sencillo, que consiste en agrupar por orden cronológico y de modo sistemático, tanto las definiciones teóricas, como los textos poéticos que presenten estrofas de diez versos octosílabos con cuatro rimas divididas de dos en dos y con una pausa fuerte entre los versos 5º y 6º. Este tipo de estrofas se puede encontrar desde la poesía de cancionero, hasta el siglo XVII inclusive, etapa dentro de la cual se centra esta investigación, aunque restringiéndose al periodo comprendido entre los últimos años del siglo XV (1496 concretamente, año de la publicación del *Cancionero* Juan del Enzina) y los dos primeros decenios del siglo XVII, cuando ya la cuestión se halla definitivamente resuelta, sin excluir alguna incursión antes o después de las citadas fechas.

Antes de iniciar el camino que recorre los años parece imprescindible intentar una primera definición de lo que se ha dado en llamar «coplas de ciego o quintillas dobles». Se trata, como decíamos antes, de una estrofa de 10 versos octosilábicos formada por dos unidades de 5 versos con dos rimas consonantes diferentes en cada una de ellas; estas «quintillas» carecen de un esquema fijo para la rima, pero han de cumplir dos condiciones: no situar 3 versos seguidos con la misma rima y no finalizar en un pareado, con lo cual las combinaciones posibles son las cinco siguientes: ABABA, ABBAB, ABAAB, AABAB, AABBA; otro de los rasgos de estas «coplas de ciego» es su carácter narrativo, pues se emplearon desde finales del siglo XVI —en sustitución del romance— como estrofa apta, tanto para el género dramático, como para un tipo de relato poético refugiado en los pliegos sueltos. Sólo al final de este camino, una vez examinados textos, opiniones y contenido, podremos asegurar si es correcto denominar a estas estrofas «quintillas dobles». Comencemos por estudiar lo que acerca del tema de nuestro interés escribieron los teóricos de la poesía.

No siempre la crítica ha tenido una gran opinión de los preceptistas, de aquellos que codificaron las normas por las cuales se rige la creación, pero hemos de acudir a ellos en busca de esa terminología que con frecuencia nos niegan los propios autores, si bien —en ocasiones— éstos mismos han justificado su poética. Partimos para nuestro propósito, indicados ya los límites cronológicos de este trabajo, de finales del siglo XV, en el que es Juan del Enzina el único que tiene algunas insinuaciones para nuestro tema[1], aunque se limite a señalar que las coplas pueden tener todo número de versos desde dos hasta doce, indicando que a partir de seis «por la mayor parte suelen tornar a hazer otro ayuntamiento de pies, de manera que seran dos versos en una copla»[2]. Muchos años han de transcurrir para que volvamos a encontrar nuevas explicaciones teóricas y tan breves que no pasan de ser simples menciones, así la de

[1] *Vid.* su *Arte de poesía castellana* incluida en su *Cancionero* (Salamanca, s. i., pero ¿2º grupo gótico?, 1496) fols. IIr-Vv (= Madrid, Real Academia Española, 1928, con «Prólogo» de E. Cotarelo); *cf.* los comentarios que a esta *poética* dedican D. C. Clarke, «On Juan del Enzina's. *Un arte de poesía castellana*» en *Romance Philology.* VI (1952-1953), pp. 254-259 y F. López Estrada, «*El arte de poesía castellana* de Juan del Encina (1496)» en *L'humanisme dans les lettres espagnoles* (París, J. Vrin, 1979), pp. 151-168, entre otros; ediciones asequibles del texto son las de A. M.ª Rambaldo en *Obras completas* (Madrid, Clásicos Castellanos, 1978) I, pp. 115-125 y la de A. Porqueras Mayo en su *antología La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles* (Barcelona, Puvill, 1986) pp. 79-82. Nada aportan las obras de Luis de Averçó, Enrique de Villena, Marqués de Santillana, Guillén de Segovia y Antonio de Nebrija, a pesar de ser este último maestro y punto de partida del tratamiento de Enzina.

[2] *Op. cit.*, fol. Vv; para Enzina *pie* equivale a lo que nosotros denominamos «verso», mientras que por *verso* parece entender —en términos de F. Lázaro Carreter, *vid.* más adelante nota 71— «semiestrofa».

Gonzalo Argote de Molina, que habla de «Copla castellana redondilla», ejemplificándola con una estrofa de 4 versos octosílabos con rima ABAB[3]. A Miguel Sánchez de Lima parece corresponderle el honor de hablar en primer lugar por extenso de la redondilla que es, según su opinión, una estrofa de 8, 9, 10 u 11 versos octosílabos con rimas a elegir, pero que se han de mantener en toda la composición[4]; el mismo término de redondilla emplea Juan Díaz Rengifo en 1592, pero no para hacer referencia a un tipo de copla, sino de verso, que se puede dividir en «redondilla menor» (hexasílabo) o «mayor» (octosílabo), cada uno con su quebrado[5]. En cuanto a las estrofas, denomina «copla redondilla» a la formada por 5 versos octosílabos y «copla real» a la que «se compone de dos Redondillas de a cinco versos, las quales pueden llevar unas mismas consonancias, o la una unas, y la otra otras... Pero de la manera que una vez se trauaren se han de proseguir hasta que se acabe el canto»[6] y termina el párrafo diciendo: «Deste genero de coplas estan llenos los libros». Ahora bien, el término redondilla no tiene para coplas un único referente, puesto que también existen las redondillas de 4 versos, de 8 versos, mixta, con quebrados, menor, etc.[7] Lo mismo sucede con López Pinciano, para el que no se pueden señalar normas en las estrofas de versos octosílabos, ya que varían en el número de versos, aunque a él le agraden «el número de los metros versos que son cinco, como en la consonancia, porque me haze buen sonido»[8]; en cuanto a la redondilla continúa la misma vague-

[3] *Vid.* su *Discurso sobre la poesía castellana* como epílogo a la edición de *El Conde Lucanor* (Sevilla, Hernando Díaz, 1575) fol. 92r-97v, la mención en fol. 92r (= Barcelona, Puvill, 1978), *cf.* las intenciones del *editor* de Don Juan Manuel en el trabajo de L. Romero Tobar, «Tres notas sobre aplicación del método de recepción en Historia de la Literatura Española», en *1616* II (1979) pp. 25-32, en particular, pp. 26-28. Hay ediciones exentas del texto de E. F. Tiscornia (Madrid, V. Suárez, 1926) y, más reciente de E. Casas en *La retórica en España* (Madrid, Editora Nacional, 1980), pp. 201-205. (De nada nos sirve la *Suma y erudición de gramática en verso castellano* (Anvers, Martín Nuncio, 1550) del Bachiller Francisco de Thamara).

[4] En *El arte poética en romance castellano* (Alcalá de Henares, J. Iñiguez de Lequerica, 1580) a los fols. 31v-32r; hay edición moderna de R. Balbín de Lucas (Madrid, C.S.I.C., 1944) y anunciada de M. Grota, para el *Anejo* de *Poéticas y retóricas de los siglos de oro* del *Anuario de Filología Española* de *El Crotalón*. *Vid.* las palabras de A. Prieto en *La prosa española del siglo XVI* (Madrid, Cátedra, 1986) pp. 133-136, sobre la estructura dialogada de esta poética.

[5] En su *Arte poética española*, la *princeps* es de Salamanca, 1592, pero debido a las numerosas *addendas* sobre el texto primitivo, cito por la de Madrid, Juan de la Cuesta, 1606 (= Madrid, Ministerio de Educación, 1977).

[6] *Op. cit.*, p. 24, J. Vicens en los añadidos a este *Arte poética*, ya en el siglo XVIII (Barcelona, M.ª A. Martí, 1703), especifica que la redondilla de cinco versos se llama quintilla, pp. 32-33.

[7] *Op. cit.*, pp. 24-30.

[8] En su *Philosophía antigua poética* (Madrid, Tomás Junti, 1596) p. 304; existe edición moderna de A. Carballo Picazo (Madrid, C.S.I.C., 1973) 3 ts.

dad, tanto en el uso —son aptas para la comedia, la sátira, etc.—, como en sus características formales, aunque contemos con una pista: «mirad que se me oluida dezir de las redondillas y bucólicas, que ay una bucólica en ellas hecha muy ilustre, y anda con nombre de Mingo Revulgo»[9], obra escrita en estrofas de 9 versos octosílabos que riman según el esquema: ABBACCDDC y con otra en donde habla de la «redondilla de quatro pies» apta para el epigrama[10].

Es esta toda la teoría que encontramos en el siglo XVI relativa a las estrofas que nos interesan[11]. Es en el siglo siguiente cuando aparece por primera vez, en una obra de naturaleza teórica, el término «quintilla», junto al de «quartilla» y «copla real». Luis Alfonso de Carballo habla en su *Cisne de Apolo* de todas estas estrofas —«coplas»— que se hacen con el «verso redondillo». La quartilla, de 4 versos con rima ABBA o ABAB; la quintilla, de 5 versos con tres posibles combinaciones en la rima: ABABA, ABAAB y ABBAB; la copla, así citada, parece que refiriéndose a la copla por excelencia, es decir, a la copla real, se forma con una cuartilla y una quintilla, «De modo que viene a tener nueue versos, y los consonantes de la quintilla, han de ser differentes de los dela quartilla, de diez versos se haze otra copla, compuesta de dos quintillas, por la traça que la real, y no tienen necesidad de exemplo»[12]. Así, la copla, la real, consta, según Carballo, de nueve versos, mientras que la de diez, es *otra*, que se compone de 5 + 5. En resumen:

> «De dos, de tres, de quatro redondillas,
> y de cinco tambien coplas haras,
> las consonancias puedes eligillas,
> terciadas, o qualquier de las demas,
> y la copla real, de dos coplillas,

---

[9] *Op. cit.*, 319.

[10] *Cf.* el facsímile del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de las *Coplas de Mingo Revulgo* editado por L. de la Cuadra (Madrid, Artes Gráficas Clavileño, 1963) con los de dos de las ediciones posteriores, la de 1485 en Valencia (Valencia, Incunables Poéticos Castellanos, 1953) II y la de Sevilla, 1545 (Madrid, Espasa-Calpe, 1972). Elegimos, entre las ediciones modernas, la crítica de M. Ciceri, en *Cultura Neolatina* XXXVII (1977) pp. 75-266.

[11] No es de momento asequible la cita rigurosa de la obra de Jerónimo de Mondragón, *Arte para componer en metro castellano* (Zaragoza, Lorenzo de Robles, 1593), pues estamos a la espera del microfilm del único ejemplar localizado por A. Palau en su *Manual del librero* (Barcelona, A. Palau, 1957) X, nº 175889, ya que falta en el *Catálogo colectivo de obras impresas en los siglos XVI al XVIII...* —edición provisional— (Madrid, Ministerio de Educación, etc., 1976) letra M.

[12] Edición en Medina del Campo, Juan Godínez de Millis, 1602; en este caso citamos por la edición moderna de A. Porqueras Mayo (Madrid, C.S.I.C., 1958) I, pp. 211-212, debido a que nos interesa resaltar, no sólo a la cita, sino también la *peculiar* puntuación que, a mi juicio, dificulta la comprensión del texto.

que son quarta y quintilla, compondras,
no seran los Romances limitados,
y solo de assonantes van terciados.»[13]

Entre 1602, año en que se publica el *Cisne de Apolo*, y 1617 aparecen obras como la *Eloquencia española* de Bartolomé Ximénez Patón[14], las *Rimas* de Lope de Vega[15] o las *Obras* de Soto de Rojas en las que se incluye un «Discurso sobre la poética...» y *El pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa[16], aunque ninguna de ellas vaya más allá de citar el término redondilla o quintilla, sin definirlos. En 1617 aparecen las *Tablas poéticas* del Licenciado Francisco Cascales que alaba la redondilla, sin especificar en qué consiste, porque «las redondillas mas que otro verso son compostura lisa, y sin volateria de palabras, por auerse de meter el concepto en tan breue giro, y espacio»[17]. Y no se refiere a la estrofa de 4 versos octosílabos, ya que más adelante repite que no hay sitio en ella para el ornato «que como es tan breue vna quintilla, apenas ay en ella lugar para el concepto, quanto mas para los epitetos, y flores: y las consonancias son pocas»[18].

---

[13] *Op. cit.*, p. 219.

[14] Toledo, Thomás de Guzmán, 1604; hay edición moderna de E. Casas, *op. cit.* pp. 217-373. Esperamos la inminente aparición de la de G. Marras para El Crotalón, *Anejo* citado, nº 2. (Leemos en estos momentos a Th. S. Beardsley, «Bartolomé Jiménez Patón: The «Lost» and Unkown Woks» en B. Damiani, *Renaissance and Golden Age Essays In Honor of D. W. McPheeters* (Pomomac, Scripta Humanistica, 1986) pp. 1-25).

[15] Madrid, Alonso Martín, 1609, en las que aparece por vez primera impreso el *Arte nuevo de hacer comedias*, a los fol. 200r-210v; utilizamos la edición moderna de J. M. Rozas (Madrid, SGEL, 1976) pp. 181-194. Lope afirma que las redondillas se han de emplear para cosas de amor, para su editor el término redondilla en este texto incluye, tanto la estrofa de 4 versos octosílabos, como la quintilla; por la fecha de composición, próxima a la del *Isidro* (Madrid, Luis Sánchez, 1599), donde las «redondillas» son estrofas de 10 versos, 5+5, creo que se podría ampliar el significado del término *redondilla* en el *Arte nuevo* a estrofas de versos octosílabos con rima consonante, independientemente del número de versos que las formen.

[16] En cuanto al primero su *Desengaño de amor en rimas* (Madrid, Vda. de Alonso Martín, 1623) estaba compuesto ya, al menos, seis años antes de su impresión, puesto que el privilegio tiene fecha de 1614; el texto que nos interesa ocupa los fols. 3v-11r y puede leerse en la edición de A. Gallego Morell (Madrid, C.S.I.C., 1950) pp. 25-33. *El pasagero* (Madrid, Luis Sánchez, 1617) carece de una retórica específica, que nos exime de la cita; *vid.* no obstante la edición de F. Rodríguez Marín (Madrid, Renacimiento, 1913) y el reciente estudio de E. Panizza, *El pasagero de C. Suárez de Figueroa* (Padova, Centro Stampa Palazzo Maldura, 1983). También en estos años se compuso el *Exemplar poético* de Juan de la Cueva, que nada añade, aunque no fuera editado por primera vez hasta el siglo XVIII en el *Parnaso español* (Madrid, Antonio de Sancha, 1774) VIII, pp. 1-68.

[17] En la P. 313 de la obra (Murcia, Luis Berós, 1617). No contamos su *Florilegium artis versificatoriae* (Valencia, Silvestrem Sparsam, 1639) con traducción moderna de A. Sobejano (Murcia, Alfonso X, 1964) y sí, en cambio el magno estudio de A. García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista: Cascales* (Barcelona, Planeta, 1975).

[18] *Op. cit.*, p. 401.

Escasa y confusas son estas definiciones, si bien disculpables debido a que en su mayor parte proceden de autores cultos y que, por tanto, siguen los dictados de la moda de la poesía en la época, centrados en novedad que supusieron los metros italianos, a los que prestan casi toda su atención[19]. Queda así nuestra parcela poética poco iluminada y no son muchas las conclusiones que se pueden extraer. Parece, sin embargo, evidente que lo caracteriza a la poesía castellana no son las formas estróficas, sino los versos, denominando al octosílabo de «redondilla»[20], aserto que dificulta la ordenación de las combinaciones posibles con este metro, ya que no sólo puede variar el número de versos, sino también la disposición de las rimas e incluso las combinaciones entre versos de diferentes medidas silábicas, al existir los versos enteros y sus quebrados. Para unos la *copla castellana redondilla* tiene 4 versos, para otros 5; Díaz Rengifo denomina «copla real» a una estrofa de 5 + 5, Carballo aplica esta etiqueta a la que tiene 4 + 5. No hay duda, por lo que respecta a la quintilla: tiene 5 versos octosílabos de rima consonante.

Analicemos a continuación cuáles de estas normas se reflejan en los textos, pues éstos no siempre —por no decir casi nunca—son fieles seguidores de las teorías codificadas. Creo que todo estudioso de la literatura estará de acuerdo conmigo en afirmar que una cosa es lo que dicen las *Poéticas* y otra muy distinta es la que revelan los textos mismos y que ambas, sólo en contadas ocasiones, suelen coincidir. Resulta, pues, imprescindible acudir a las obras para intentar extraer de ellas las normas implícitas que para componer su texto siguió su autor, a la vez que buscamos cualquier indicación de tipo teórico que pueda servirnos de apoyo. Pero además, creo que se ha de tener en cuenta que utilizamos prioritariamente textos impresos y que como tales se rigen por unas normas de comunicación tácticas pero comprensibles para el autor/impresor y lector; me refiero concretamente al hecho de que considero imprescindible tener en cuenta la disposición tipográfica de las estrofas, pues este orden forma parte del código y facilita la comprensión del mensaje. Así, y empleo como ejemplo una estrofa de características formales bien definidas y rígidas, los tercetos no aparecen tipográficamente dispuestos como el romance, a pesar de tener las composiciones con una y otra estrofa un número indefinido de versos. Autor e impresor son plenamente conscientes de que el terceto

[19] *Vid.* la historia de nuestra poesía áurea desde esta perspectiva, en A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI* (Madrid, Cátedra, 1984) del que ha aparecido el primer tomo.

[20] El mismo tipo de verso que Enzina denominó: «assi que quando el pie no tuviere mas de ocho silabas llamar le hemos de arte real...» en *op. cit.*, fol. 4v.

es una unidad de 3 versos y aunque esté encadenado al siguiente por la rima —sea o no retóricamente un *terceto encadenado*— está separado formal y visualmente, bien sea por un sangrado, una llamada tipográfica de atención o un blanco. No sucede lo mismo con el romance en el que todos los versos en número indefinido forman la estrofa, por tanto, la presentación gráfica será de una tirada de versos sin blancos entre ellos, aunque puedan tener un sangrado o mayúscula cada cuatro versos[21]. Así pues, me parece necesario prestar atención a las diferentes disposiciones tipográficas, que veremos se van modificando, a la vez que a otras características, para llegar a determinar cuál es la unidad estrófica base de la composición.

Por razones metodológicas he dividido la poesía del siglo XVI en dos grandes bloques, uno correspondiente a la «popular» y otro a la «culta», es decir, en aquellas obras publicadas esencialmente en pliegos sueltos que se dirigían a un público muy amplio y en las que, editadas en forma de libro o circulando en la copia manuscrita, llegaban a un número de lectores mucho más restringido[22]. Son consideraciones prácticas, tal vez de poca efectividad en la época, las que me determinan a presentarlo de este modo, porque en el camino trazado resulta de suma importancia la cronología y si ésta es segura en la mayoría de las ediciones de libros, los pliegos sueltos se resisten —con las excepciones singulares de los panoramas de Norton y Rodríguez-Moñino, entre otros[23]— a las dataciones adecuadas.

En las primeras décadas del siglo XVI —eliminados los escasos pliegos incunables recientemente revisados por V. Infantes[24]— se

---

[21] Sin haber analizado exhaustivamente este aspecto del romance, parece que el sangrado cada 4 versos responde al hecho de que se cantaban siguiendo una melodía que abarcaba 4 versos precisamente y que volvía a empezar, exigiendo, pues, que semánticamente el contenido o cláusula quedara cerrada en ese punto. Es a finales del siglo XVI cuando los autores/impresores comienzan a dar relevancia a este hecho señalándolo tipográficamente: vid, S. G. Morley, «Are the Spanish romances written in quatrains?» en *Romanic Review* VII (1916), pp. 42-82, y G. Girot, «Le mouvement quaternaire dans les romances» en *Bulletin Hispanique* XXI (1919) pp. 103-142.

[22] *Vid*, simplemente, para la clasificación *dualista* el utilísimo resumen de J. M. Blecua, «La corriente popular y tradicional en nuestra poesía» en Insula 80 (1952), p. 1, luego en *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)* (Madrid, Gredos, 1970), pp. 11-24); en el caso de la difusión, véase, del mismo autor la conferencia titulada *Imprenta y poesía en la Edad de Oro* (1964) recogida en el volumen citado, pp. 25-43 y, claro está. A. Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII* (Madrid, Castalia, 1968, 2 ed.).

[23] *Cf.* F. J. Norton & E. M. Wilson, *Two Spanish Verse Chap-Books* (Cambridge, Cambridge University Press, 1969) pp. 12-30 y A. Rodríguez-Moñino, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)* (Madrid, Castalia, 1970) pp. 23-53, citado en adelante: *Diccionario*.

[24] Hemos escuchado su ponencia en el Congreso sobre Lengua y Literatura Española en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento (1986) titulada: «Edición, literatura y realeza. Apuntes sobre los pliegos poéticos incunables», en prensa para sus *Actas*.

continúa la tradición de los presupuestos del siglo anterior y así lo vemos reflejado en los pliegos sueltos en los que, además de romances, se ofrece un gran número de coplas, tanto discursivas como narrativas, de amplia variedad estrófica. Las disposiciones tipográficas son muy claras en todas ellas, con blancos o llamadas de atención tipográficas al comienzo de estrofa y, en algunos casos, señalando a mitad de estrofa el cambio de rimas por medio de una inicial mayúscula. De igual modo sucede con las glosas de romances (muy escasas) en las que, si acaso, se inicia con una letra mayúscula el primer verso de la glosa. Entre los pliegos consultados, tan sólo hemos advertido una composición en que haya estrofas de cinco versos y son las *Coplas de la Madalenica*[25], cuyo contenido no es narrativo, sino lírico. Es difícil establecer una fechación exacta para los pliegos que, sin datos tipográficos, se imprimieron de 1520 hasta finales de siglo; no obstante contamos con los trabajos de R. Foulché-Debosc[26], V. Castañeda y A. Huarte[27] y M.ª Cruz García de Enterría[28] para poder, al menos, agruparlos aproximadamente por épocas. En cuanto a las glosas de romances, hasta 1550 aparecen, en su mayor parte, en estrofas de 10 versos con 4 rimas, donde los versos glosados están en 9º y 10º lugar (*Diccionario*, nº 4, 33, 310, 415, 630, 836, 847, 870, 1006, 1081, etc.) y en algunos casos el verso 6º se inicia siempre con una mayúscula; también en la mayoría de los casos están destacados de este modo los versos que se glosan. Encontramos, asimismo, estrofas de 10 versos en otras composiciones que no son glosas (*vid., Apéndice*, nº 1) (*Diccionario,* nº 320, 428, 466, 542, 665, 873, 931, etc.); en estos casos se observa que en su mayoría, a pesar de tener estructura estrófica de 5 + 5 con 4 rimas, aparecen sin ningún tipo de marca tipográfica para dividirlas en dos partes y si la hay —de los casos citados anteriormente sólo en dos— se trata simplemente de una inicial mayúscula en el verso 6º.

Durante los tres decenios siguientes (1550-1579), tomando como base las colecciones de pliegos sueltos poéticos conservados en la Biblioteca Universitaria de Praga[29] y en la Jagellonica de Craco-

[25] *Vid.* Norton & Wilson, *op. cit.*, nº 47 y *Diccionario*, nº 792 (= 793) y 790 y 791.

[26] *Vid.*, «Les cancionerillos de Prague» en *Revue Hispnique* LXI (1924) pp. 303-587.

[27] Citamos por la edición exenta en libro, ya que primitivamente aparecieron en sucesivas entregas de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* durante los años 1925-1931, tituladas *Colección de pliegos sueltos agora de nuevo sacados* (Madrid, Tipografía de la *Revista...*, 1929) y *Nueva colección...* (Madrid, *idem*, 1933).

[28] Muchos son los estudios de esta autora sobre el tema, «Prólogos» a colecciones de pliegos editadas por Joyas Bibliográficas: Milán (19-73); Pisa (1974); Gotinga (1974); Viena (1975); Cracovia (1975); Lisboa (1975); Oporto (1976) y Portugal (1983); amén de numerosos trabajos sueltos, que no citamos en extenso para no alargar la nota.

[29] *Vid.*, Foulché-Delbosc, art. cit., *supra* y edición facsímile, con «Prólogo» de R.

via[30], observamos que no hay apenas composiciones en estrofas de 10 versos, con excepción de las glosas de romances que son abundantísimas. Ahora bien, son raras las glosas en que no se inicia con mayúscula el 6º verso, además del 9º en que se halla la glosa (*Diccionario*, nº 10, 31, 256, 352, 353, 377, 538, 631, 652, 771, 892, 924, 1022, 1051, 1072, 1077, etc.) [*vid. Apéndice*, nº 2]. Pocas son, por el contrario, las obras escritas en coplas de 10 versos (*Diccionario*, nº 204, 462, 631, 676, 1051, etc.) y, aún así, de éstas sólo 3 tienen un contenido narrativo similar al que después se recoge en las denominadas «coplas de ciego», pues en el *Romance de los Griegos entran en Troya (Diccionario*, nº 631) sólo hay una estrofa introductoria en la portada y en el *Romance que dize. Por la matanza va el viejo* (*Diccionario*, nº 1051) el contenido es amoroso. Hay además un caso significativo: la *Relación verdadera de los daños que hizo la creciente del río Pisuerga* (*Diccionario*, nº 256) en el que, entre estrofas de 10 versos, aparecen otras de cinco, claramente indicadas por un calderón [ ] al comienzo de cada una, sin posibilidad de confusión con las otras.

Muchas son las *novedades* que surgen entre 1580 y 1600. Gran parte de los pliegos tienen ya pie de imprenta, asimismo observamos que apenas se imprimen glosas (sí *Diccionario*, nº 51.1131), mientras que son abundantísimas las narraciones en «coplas» de 10 versos (*Diccionario*, nº 51, 95, 96, 97, 102, 103, 106, 216, 230, 249, 257, 336, 424, 511, 518, 521, 553, 664, 713, 720, 722, 1163, etc.) *(vid., Apéndice*, nº 3), en la mayoría de los casos dispuestas en grupos de 10, señalando por la inicial mayúscula o por medio de un sangrado el 6º verso; hay, sin embargo, algunos ejemplos que muestran cómo se dudaba entre esta disposición tipográfica, que formaba parte de la tradición, y aquélla que en realidad correspondía al contenido estrófico, por lo que en ocasiones se observa la vacilación al aparecer entre estrofas de 10 versos, otras que llevan una marca distintiva cada cinco, como sucede en la *Relación muy verdadera que trata de vn orrendo y terrible caso, y es de vn martirio que dieron los falsos luteranos (Diccionario*, nº 51); en otras ya no existe esa vacilación, sino que las estrofas se consideran de cinco versos y esa es la presentación tipográfica de los mismos, con sangrados o separación en el 1º, 6º, 11º, 16º, etc. Casos significativos los encontramos en numerosas obras de la época (*Diccionario*, nº 101, 103, 230, 720, etc.), aunque podemos ejemplificarlo con la *Vida*

Menéndez Pidal (Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960) 2 vols.; las citas pertinentes las mantenemos por el *Diccionario*.

[30] *Vid., supra* (Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975).

del estudiante pobre (Diccionario, nº 100), que mantiene una disposición tipográfica igual en los manuscritos [*vid., Apéndice,* nº 4]. Por último, contamos con un sólo ejemplo en el que la estrofa aparece nombrada como *quintilla*, en el *Tercero qvaderno de varios romances*, impreso en Valencia hacia finales del siglo, h. 3r - 3v, la composición se titula: «Quintillas a vna dama que dio vn dinero a vna pobre, y el galan se lo compro» (*Diccionario*, nº 1130). Las dos estrofas que siguen a este título parecen componerse tipográficamente de 10 versos con rima ABABACDCDC, con inicial mayúscula en el 6º verso, correspondiente a la pausa del 5º [*vid., Apéndice,* nº 5]. (Aunque en el *Séptimo qvaderno...* (*Diccionario,* nº 1162) se denominen *redondillas* a estrofas de 10 versos igual que las calificadas anteriormente de *quintillas*, con rima ABBABCDCDC [*vid., Apéndice,* nº 6].

Resumamos todos estos datos y avancemos algunas conclusiones. Parece, a mi entender, bastante claro que entre 1500 y 1520 se recoge en pliegos la tradición procedente de la poesía del siglo xv, continuando sin variantes con los mismos tipos de estrofas y temas[31]. Desde 1520 a 1550 observamos que aumentan las glosas de romances en diversos tipos de estrofas y, entre otras, la que nos interesa de 5 + 5, que llegará a convertirse, como observa H. Janner[32], en la estrofa por excelencia para la glosa; pero será en los dos decenios siguientes cuando alcancen su apogeo las glosas de romances. Este hecho es, a mi juicio, importantísimo, pues implica extender para contenidos narrativos de atractivo popular el uso de una estrofa de 5 + 5, no es, por lo tanto, extraño que lo que antes apenas cuenta con algún ejemplo aislado[33], llegue a dominar el panorama, a la vez que el romance, adquiriendo una nueva dignidad, se convierta en una estrofa digna de contenidos «cultos». Considero este factor significativo, ya que implica una práctica de la narración en estrofas de 10 versos, que culminará en los dos últimos decenios del siglo XVI en el empleo de estrofas de 5 + 5 para las relaciones y la narración de milagros, casos horrendos, sucesos fantásticos, etc. desplazando al romance, metro anteriormente preferido, tendencia que se incrementará durante los primeros decenios del siglo XVII[34].

---

[31] *Cf., Diccionario, op. cit.*, pp. 26-30.

[32] «La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas» en *Revista de Filología Española* XXVII (1943) pp. 181-232 y su libro: *La glosa en el siglo de oro. Una antología* (Madrid, Nueva Epoca, 1946) con estudio en pp. 71-79.

[33] Es el nº 42 de Norton & Wilson y el 815 del *Diccionario*.

[34] *Cf.*, E. M. Wilson, «La estética de don García de Salcedo Coronel y la poesía española del siglo XVII» en *Revista de Filología Española* XLIV (1961) pp. 1-27, luego recogido en *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables de la poesía española* (Barcelona, Ariel,

No siguen líneas idénticas de evolución la poesía popular y la culta —tomando siempre estos calificativos como de *amplia difusión* y de *público más restringido*— así que, además de examinar los pliegos sueltos, debamos inspeccionar los testimonios de otras obras. Hemos fijado la atención particularmente en las *Justas*, pues para concursar a estos combates poéticos el autor debía seguir las normas de composición de la estrofa marcada por el *cartel*; asimismo, estas normas nos sirven de indicio sobre los tipos de estrofas que están en auge, aspecto particularmente interesante por lo que se refiere a la quintilla. Tampoco excluimos los testimonios de otros tipos de obras o recopilaciones, siempre que ayuden al propósito de este trabajo.

Las primeras justas literarias fueron las celebradas en Sevilla entre los años 1531 y 1542, teniendo como protagonista de su convocatoria y homenaje al Obispo de Escalas, Baltasar del Río[35], en las que nada encontramos referente al tipo de combinación métrica que se ha de emplear, aunque utilicen estrofas de 10 versos octosílabos de estructura 5 + 5. «FRAE ANTONIO DE VERA» pone en una justa poética impresa en Toledo, en 1548 su nombre en el «Prohemio» por medio de un acróstico inicial empleando estrofas de cinco versos, en los que el primero va señalado por medio de un calderón; creo que sólo el resaltar el nombre oculto del autor es la causa de la disposición tipográfica de este texto[36]. La estructura 5 + 5, que venimos estudiando hasta ahora, aparece también en las composiciones de la *Academia de los nocturnos* organizada en Valencia cerca de finales del siglo[37]; se denomina redondilla de «a diez», mostrando en todo momento una estructura de 5 + 5 y una disposición en la que el 6º verso, al comienzo de la tercera rima se

---

1977), pp. 157-193 y los estudios de M.ª Cruz García de Enterría: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco* (Madrid, Taurus, 1973), en particular, pp. 143-147 y *Literaturas marginadas* (Madrid, Playor, 1983), en particular, pp. 32-41.

[35] Están editadas por S. Montoto (Valencia, Castalia, 1955). Cito, como repertorio de ineludible consulta, la bibliografía de J. Simón Díaz, *Siglos de Oro: Indice de Justas Poéticas* (Madrid, C.S.I.C., 1962); la cita de la escasa bibliografía sobre este «género» literario se incluirá en los lugares correspondientes, aunque cuento con lo recogido por M.ª José Rodríguez Sánchez de León en una extensa revisión crítica de toda la literatura generada por estas obras, de próxima publicación y a quien agradezco aquí su consulta.

[36] Conservada en The Hispanic Society of America, citamos por el facsímile *arreglado* de J. Sancho Rayón, nº XXXVIII del estudio de V. Infantes, *Una colección de burlas bibliográficas:* las Reproducciones fotolitográficas *de Sancho Rayón* (Valencia, Albatros, 1982); el acróstico se trata también en otro trabajo del mismo crítico: «La textura del poema: disposición gráfica y voluntad creadora» en *1616* III (1980) pp. 82-89, en particular, p. 85.

[37] *Vid.*, edición del importante manuscrito, a modo de extracto de las *Actas* de la Academia que realizaron P. Salvó y F. Martí Grajales (Valencia, Imp. F. Vives, 1905-1912), 4 vols. y el estudio de F. Blasi, «La Academia de los nocturnos», en *Archivum Romanicarum* XIII (1929) pp. 333-357.

halla sangrado hacia fuera[38]. También encontramos algún caso en que, bajo el mismo término de «redondilla», se presentan estrofas que por su disposición gráfica son de 5 versos[39]. Es, asimismo, *redondilla* el nombre por el que hasta 1599 aparece esta composición de 10 versos y así la denomina Lope en el *Isidro*[40] e incluso en las Diversas rimas de Vicente Espinel[41] son llamadas así las que conocemos como «espinelas»[42] o la estrofa de 4 versos octosílabos con rima ABBA[43]. El dato más interesante es el que aparece en las *Excellencias de Santa María Madalena* (1591), en donde leemos: «...se hace saber, que el de los aficionados a las coplas Castellanas que mejor hiziere ocho coplas redondillas de a diez versos en dos queinternos cada vna en alabança de la Madalena, se le dara de premio vn cancionero general Español estampado en Anvers...»[44]. Es una lástima que no pasara a la imprenta ninguna de las composiciones presentadas; no obstante, resulta significativo que en vez de quintilla, término que ya debería resultar conocido, se emplee «quinterno», como si el otro aún no estuviera suficientemente afianzado.

Parece ser 1600, inicio del nuevo siglo *literario,* el año que marca también el comienzo del cambio en cuanto a las denominaciones de *quintilla* y *redondilla*, reflejado en dos justas impresas en Valencia. En la *Relación de las fiestas... en la translación de la reliquia de... Sant Vicente Ferrer*[45], aparecen unas quintillas «Al ladrar del glorioso sant Vicente Ferrer» del Doctor Bautista Ferrer, claramente señaladas en el impreso por un blanco cada cinco versos (págs. 85-88)

[38] *Vid.*, por ejemplo, en el t. I los fols. 12v, 13r, 14r, 21r, 22v, 28v, 30r, 36, 46r o el fol. 24r del t. III; siempre del manuscrito original (Biblioteca Nacional, Ms. Res. 32/34), ya que en la edición antes citada, en una ocasiones se respeta la disposición gráfica del original y, en otras, no.

[39] *Vid. op. cit.*, t. III, fol. 24r.

[40] *Vid.* la edición citada en nota 15, así como la realizada por J. de Entambasaguas en *Obras completas* (Madrid, C.S.I.C., 1965) I, pp. 259-404, en la que se respetan los sangrados y blancos de la impresión original.

[41] Madrid, Luis Sánchez, 1591, fols. 121v-123r; en el primero de ellos y en uno de los ejemplares (Biblioteca Nacional, R/13320) aparece una notación manuscrita de «espinelas» encima del término «redondillas»; hay edición moderna de A. Navarro (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, pp. 222-224.

[42] *Vid.*, sobre la décima o espinela y su *inventor*: J. Millé, «Sobre la fecha de invención de la décima» en *Hispanic Review* V (1937) pp. 40-51; D. C. Clarke, «A note en the *Décima* or *Espinela*» en *Hispanic REview* VI (1938) pp. 155-158; F. Sánchez Escribano, «Un ejemplo de espinela anterior a 1571» en *Hispanic Review*, VIII (1940), pp. 349-351 y J. M.ª de Cossío, «La décima antes de Espinel» en *Revista de Filología Española* XX-VIII (1944) pp. 428-454.

[43] *Op. cit.*, fols. 132v-133v o, por ejemplo, fols. 116v-118v.

[44] Roma, Bartolomeo Bonfadino, 1591, p. 9.

[45] Valencia, Pedro Patricio Mey, 1600; *vid.* para el significativo contexto valenciano, que arranca desde las *Trobes* de 1474: F. de A. Carreres, *Las fiestas valencianas y su expresión poética (siglos XVI-XVII)* (Madrid, C.S.I.C., 1949), en pp. 371-393, el estudio de la métrica y A. Ferrando, *Els Certamens Poetics Valencians del segle XIV al XIX* (Valencia, Diputación de Valencia, 1983), pp. 900 y ss.

y otras «A la Costilla de sant Vicente» (págs. 157-160; *vid.*, asimismo, págs. 227-230 y pág. 244); a la vez, presèntan igual disposición otras obras que se califican de «redondillas» (págs. 44-47; 79-81; 82-85; 94-96; 104-108, etc.) y bajo este término aparecen composiciones de 10 versos (págs. 77-79; 128-131; 160-167 y 220-222); de ahí que en la declaración de premios se haya de especificar: «De a diez cinco redondillas» (pág. 301, verso 17), al igual que se hacía en la *Academia de los nocturnos*. La misma vacilación se presenta en *Las reales exequias... que... Murcia hizo en la muerte de... Philippe de Austria, II* (1600)[46]. Más reacio al cambio se muestra don Gaspar Mercader en *El prado de Valencia*[47], donde la redondilla es una estrofa de 5 + 5 en la que el 6º verso aparece sangrado hacia fuera; no obstante quizá sea el de más interés, pues en el texto se habla de los rasgos de la estrofa:

«son los versos mas de España
las tassadas redondillas
y assi Español muy deueras
se muestra quien las cultiua
. . . . . .
Muy hidalgos son los gustos
que su donayre exercitan:
y a pegados al lenguage
qu'es de su tierra natiua
El que en esta competencia
con residencia mas fina
el oro dellas dexo
libre de rastros de alquimia
sin errar en versos cortos
y sin dexar indecisas
las razones començadas
en la primera quintilla
Don Leodomio es Mercader
cuya rigurosa lima
en nada remisa anduuo
con tratar de vna remisa» (págs. 125-126)

Es decir, en redondillas de 5 + 5. Los cinco primeros versos sirven para plantear el tema, mientras que los cinco últimos deben

[46] Valencia, Diego de la Torre, 1600, *vid.* las pp. 193-197, en que se recogen quintillas de Juan Castejón.

[47] Valencia, Pedro Patricio Mey, 1600; vid. edición moderna de H. Merimée (Toulouse, Privat, 1907).

concluirlo, cerrándolo desde el punto de vista argumental del sentido de la estrofa.

Por lo que a las justas poéticas se refiere, sólo en 1610 en las celebradas a la beatificación de San Ignacio en Sevilla y en Salamanca, aparecen las quintillas[48], al igual que en *La pícara Justina*, donde se incluye una «Glosa de uno en quintillas» e incluso «quintillas de pie quebrado», estrofa que consta de 6 versos, ocupando el quebrado la 6.ª posición[49].

Desde 1610 hasta el *Encomio de los insignes sevillanos en la fiesta de los Santos Inacio de Loyola i Francisco Xavier,* publicado en 1623, vemos aparecer las quintillas con relativa frecuencia; por ejemplo, en la *Relación... de las fiestas... de Cordoba a la beatificacion de... Santa Theresa,* en 1615[50], o ese mismo año en la *Relación de las fiestas de... Salamanca*[51] por el mismo motivo; en el *Libro de las fiestas*[52] (1616) recopilado por Alonso Ferriol, donde se pide la glosa en quintillas y las *Honras... al... Rey Don Felipe Tercero* en 1622[53]. Sin embargo, no siempre aparecen de modo tan claro, pues en *Las exequias y fiestas* celebradas en 1612 en Orihuela, bajo la denominación de quintillas, encontramos estrofas de 4 versos (¡!) con rima ABBA[54], quizá relacionable con «vn Romance,..., en quinze quintillas» que se pide en el *Retrato de las fiestas qve a la beatificación de... Santa Teresa... hizo... Zaragoza* tres años después[55], pues pudiera también implicar unidades de 4 versos dentro del romance, como se

[48] La primera de ellas impresas por Luis Estupiñán en 1610, donde se recogen unas quintillas de Juan de Jáuregui al fol. 60 r, que editó su biógrafo J. Jordan de Urriés (Madrid, Sucs. de Rivadeneyra, 1899) pp. 127-128; las segundas salieron por la Viuda de Artús Taberniel en la misma fecha, hay quintillas al fol. 18r. No encontramos, en cambio, esta estrofa mencionada en las *Iustas poéticas hechas a devoción de Don Bernardo Catalán de Valeriola*, Valencia, Juan Chrysóstomo Garriz, 1602 ni en las *Fiestas que... Valencia ha hecho por la beatificación de... Fray Luis Beltrán*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1608 ni en *Los sermones y fiestas* (al mismo tema), Valencia, Juan Chrysóstomo Garriz, 1609; donde sí aparecen «redondillas de a diez»; pp. 26-29; pp. 228-230 y pp. 170-173, 375-378, 452-459; respectivamente.

[49] La *princeps* es de Medina del Campo, Cristóbal Lasso Vaca, 1605; cito, simplemente, por la edición moderna de A. Rey Hazas (Madrid, Editora Nacional, 1977) I, p. 181 y II, p. 441.

[50] Córdoba, Viuda de Andrés Barrera, 1615; *vid.*, fols. 29v-32v.

[51] Salamanca, Diego Cussío, 1615; *vid.*, pp. 130-131.

[52] Granada, Martín Fernández, 1616; *vid.*, fol. 44r-47v.

[53] Murcia, Luys Berós, 1622; *vid.*, p. 235. Hay edición moderna de M. Muñoz Cortés y A. Pérez Gómez, *Justas y Certámenes poéticos en Murcia (1600-1635)* (Murcia, Alfonso X, 1958-1959) II, pp. 1-279, la cita en pp. 213.

[54] Orihuela, Agustín Martínez, 1612; *vid*, fol. 64v-67v.

[55] Zaragoza, Juan Lanaja, 1615; *vid.*, p. 9. (Sobre tema y ciudad ha escrito elocuentemente A. Egido: «Los modelos en las justas aragonesas del siglo XVII» en *Revista de Filología Española* XL (1978-1980), pp. 159-171 y «Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)» en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza* (Zaragoza, Caja de Ahorros, 1983) pp. 9-78, entre otros.

venía haciendo desde finales del siglo XVI. Creo más bien, que de estos dos casos hay, en el primero, un error, mientras que el segundo podría responder al gusto barroco por el artificio poético[56].

Para cerrar estas citas[57], transcribo la descripción alegórica que de las quintillas se hace en el *Encomio* de 1623[58]:

> «Dieron fin a las octauas, si es que han acabado y entró vna quadrilla de gente cenceña, afilada de rostro, ojos depiertos, breues en sus razones y viua en sus pensamientos. Apenas desplegaron las lenguas, quando rezelosos se acautelaron todos dellas: por que las tenian tan malas, que venian desenterrando muertos. Entre estas dudas, aplicando mas la atención a sus razones, conocieron, que eran las quintillas...»(fol. 72r - 76r)

Tras el acopio y análisis de los datos surge inmediatamente la pregunta: ¿dónde (y cuándo) se acuña la expresión «quintillas dobles»? Parece que fue M. Méndez Bejarano[59] el primero en denominar así a las estrofas de 10 versos empleadas por los autores del siglo XV, ya que, en su opinión «no merecen llamarse décimas: no son más que dos quintillas unidas por la escritura. Ni sirven para ejemplares ni representan nada en nuestra métrica. Los preceptistas antiguos viendo en tales quintillas dobles una unidad que no existía, solían llamarlas sin razón *coplas reales*[60]. Así parece entenderlo también M. Pérez y Curis[61], pues para él, entre los primeros poetas que compusieron quintillas octosilábicas perfectas figuran Juan de Mena y Gómez Manrique. Toma D. C. Clarke[62]

---

[56] *Vid.*, V. Infantes, «La textura...», art. cit. pp. 85-87, con ejemplos.

[57] Tras este sucinto repaso de Justas que acogían las estrofas de nuestro interés, he dejado al margen otras muchas en las que no se menciona este metro; así, siguiendo a J. Simón, *op. cit.*, recordamos las de: Sevilla (1611), Huesca (1612), Valladolid (1615), Barcelona (1615), Madrid (1615), Sevilla (1617), Madrid (1617), Zaragoza (1618), Madrid (1620), etc.

[58] Sevilla, Francisco de Lyra, 1623; *vid.* edición de A. Pérez Gómez (Valencia, «... la fonte que mana y corre...», 1950) intentando *reproducir* —sin recurrir al facsímile— exactamente el original.

[59] *La ciencia del verso...* (Madrid, V. Suárez, 1907). Desechamos —aunque hemos revisado puntualmente— los trabajos sobre versificación anteriores al siglo XX, no obstante, vid., los recogidos por A. Caballo Picazo en su *Métrica española* (Madrid, C.S.I.C., 1956) pp. 29-44. Como ejemplo citamos a E. Benot, *Prosodia castellana i versificación* (Madrid, J. Muñoz Sánchez, s. a., pero 1892) pp. 303-308.

[60] M. Méndez Bejarano, *op. cit.*, p. 289. *Vid.*, asimismo, las pp. 232-235, que dedica a las estrofas de cinco versos.

[61] *Arquitectura del verso* (París/México, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1913) pp. 229-238.

[62] En «Sobre la quintilla» en *Revista de Filología Española* XX (1933) pp. 288-295. Indirectamente relacionados con el tema central de nuestro interés, pero que ilustran aspectos cercanos, *vid.*, de la misma investigadora: «*Redondilla* and *copla de arte menor*» en *Hispanic Review* IX (1941), pp. 489-493; «The Spanish Octosyllable» en *idem* X (1942), pp. 1-11 y «The Copla Real» en *idem* X (1942), pp. 163-165.

nota de lo que los estudiosos de la métrica habían apuntado antes de ella, pero no cree que la quintilla sea una estrofa de importación italiana —como había señalado Méndez Bejarano[63]—, sino un producto castellano, que se deriva de la copla real o de la estrofa de nueve versos y que se independiza a finales del siglo XV, aunque no se denominara (todavía) *quintilla*.

Ofrece T. Navarro Tomás[64], además de la definición de la quintilla, un análisis del desarrollo y uso de esta combinación métrica a lo largo de nuestra literatura. Está de acuerdo con D. C. Clarke sobre su origen en la poesía medieval —que ya había estudiado ampliamente para entonces P. Le Gentil[65] y emplea, sobre todo, el artículo de S. G. Morley[66] para apoyar la evolución de esta estrofa en el teatro. Me interesa destacar dos aspectos de lo aportado por Navarro Tomás: en primer lugar, que la individualidad de la quintilla se ve reforzada por su uso en los comienzos y finales de algunas poesías y en segundo, que la copla real de 4 rimas implicaba en el fondo la conciencia de la mitad de la quintilla. También R. Un Baehr[67] sitúa el nacimiento de la quintilla como estrofa independiente hacia 1496 en el *Cancionero* de Juan del Enzina y sigue su desarrollo a través del teatro del siglo XVI, uso que aumenta —de acuerdo con Morley— desde 1530, hasta llegar a 1600 cuando en el teatro de Lope ocupa esta estrofa el segundo lugar en la preferencia y utilización del Fénix.

Probablemente sea E. M. Wilson[68] el primero en hablar de «quintillas dobles» = «coplas de ciego» para los textos impresos en pliegos sueltos a finales del siglo XVI y principios del siglo siguien-

---

[63] *Op. cit.*, p. 232.

[64] En su *Métrica española* (Syracuse, Syracuse University Press, 1956), citamos por la de (Madrid, Guadarrama, 1974) pp. 127, 130-131, 217-219 y 266-267, para copla real y quintilla. *Vid.*, además, los ejemplos recogidos en *Repertorio de estrofas españolas* (New York, Las Américas, 1968).

[65] *La poesie lyrique espagnole et portugaise a la fin du moyen âge* (Rennes, Plihon, 1952 = Geneve, Slatkine, 1981) II: «Les formes».

[66] «Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega» en *Homenaje a Menéndez Pidal* (Madrid, Hernando, 1925) I, pp. 505-531.

[67] *Manual de versificación española* (Madrid, Gredos, 1970) pp. 264-268 y 295-306.

[68] En «La estética...», art. cit., pp. 1-27, en particular, pp. 21-23. Escasos datos aportan M. de Riquer, *Resumen de versificación española* (Barcelona, Seix Barral, 1950) pp. 29-35; R. de Balbín, *Sistema de rítmica castellana* (Madrid, Gredos, 1962) pp. 305-358; A. Quilis, *Métrica española* (Madrid, Alcalá, 1969) pp. 99-100; E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español* (Madrid, C.S.I.C., 1970) pp. 206-209; K. Spang, *Ritmo y Versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico* (Murcia, Universidad de Murcia, 1983) p. 190 y J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española* (Madrid, Paraninfo, 1985) p. 120. Para el desarrollo de las coplas de ciego, *vid.* M.ª Cruz García de Enterría, «Prólogo» a los *Pliegos de Gotinga, op. cit.*, pp. 19-23 y A. Blecua, *Manual de crítica textual* (Madrid, Castalia, 1983) pp. 179-186, donde las pone en relación con el romance.

te, aunque también se refiera a «quintillas» a secas y establezca un esbozo de su evolución desde las glosas en «quintillas dobles» empleadas para los romances, hasta finales del siglo XVII. Desde este artículo la expresión se establece y pasa a tener un lugar en los estudios sobre los pliegos sueltos poéticos. De ahí se extiende y, por ejemplo, C. Torroja y M.ª Rivas afirman, incluso de una obra teatral de finales del siglo XV, que está escrita en quintillas dobles[69], no creemos que pueda retrasarse un siglo el comienzo de tantos casos horrendos cantados por los «ruiseñores privados de la vista corporal».

Nos corresponde ahora determinar si existieron o no en realidad las tan mencionadas *quintillas dobles*, es decir dos unidades de cinco versos cada una y de rima consonante, con una relación entre ellas meramente circunstancial, puesto que al faltar la continuidad en la rima entre una y otra se considera que carecen también de relación formal interna; pero, a su vez, tampoco se pueden considerar *quintillas* a secas, porque la disposición tipográfica las agrupa inveteradamente de dos en dos.

Según los críticos la quintilla nace a finales del siglo XV, al desgajarse de las coplas de cuatro rimas o más, en las que entraba en combinación: 5+4; 4+5; 5+5; etc., puesto que estas coplas al carecer de unidad en la rima, carecían también de unidad interna. Así lo afirma P. Le Gentil: «... les deux cinquains, construits désormais sur des rimes entierement différentes, ne peuvent former un tout solide que s'ils ont un schéma légèrement différent: car un poeme présentant la succession abaab cdccd/efeef ghggh/ etc. ...peut être avait pas une forte pause syntaxique tous les dix vers, mèneraient donc en définitive au cinquain»[70]. A este razonamiento se opone el de F. Lázaro Carreter, ya que en vez de establecer la unidad estrofica por la pausa sintáctica tras el décimo verso, este estudioso mantiene que la unidad sigue existiendo —a pesar de la falta de identidad en la rima— porque entre las dos semiestrofas hay una relación gramatical y de contenido; así: «La divisoria central de la copla no es, pues, sino una momentánea detención que anuncia alguna relación significativa y gramatical entre dos trozos de discurso, uno de los cuales se coordina o se subordina de diversos modos a lo que dice el anterior»[71]; por lo tanto, «... la estrofa

---

[69] En *Teatro en Toledo en el siglo XV «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo* (Madrid, Real Academia Española, 1977), p. 103.

[70] *Op. cit.*, pp. 75-76. *Vid.*, asimismo, el trabajo D. C. Clarke, *Morphology of Fitteenth Century Castilian Verse* (Pittsburgh, Duquesne University Press, 1964).

[71] F. Lázaro Carreter, «La estrofa en el arte real» en *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid, Gredos, 1983), pp. 325-336, la cita en p. 330.

compuesta, en el arte real, fue verdaderamente una unidad constructiva (y no un mero agregado gráfico de dos partes), tratada unas veces como entidad autónoma y otras —las menos— sometida a articulaciones del discurso...»[72]. Coincido plenamente con sus argumentos, y creo que la disposición tipográfica que mantiene una unidad de diez versos hasta finales del siglo XVI no es una casualidad ni un capricho, sino un dato que refleja la unidad estrófica existente en la conciencia del creador.

Quizá sea en un género dialogado como el dramático donde esta característica se nos revele de un modo mucho más explícito, pues a pesar de que la interlocución favorece la disgregación estrófica, el cómputo métrico se mantiene escrupulosamente y así lo demuestran los textos consultados. ¿Cómo afirmar, entonces, como hace S. G. Morley[73] que la *Farsa de la Salutación* de D. Sánchez de Badajoz tiene una parte escrita en «redondillas dobles» y otra en «quintillas», cuando la presentación gráfica —aún a pesar del diálogo— apunta a coplas de 8 versos y a 2 coplas de 10, seguidas de otra de 5 versos que les sirve de finida?[74] En otros casos llama a estas estrofas coplas reales, aunque —al menos en el plano teórico— no pueda establecer una clara diferencia entre ellas, pues, para él, la copla real está formada por 2 quintillas de tipo diferente con una cesura en medio, ¿por qué es necesaria esta precisión, acaso influye en la unidad de la estrofa? Afirma: «In the strict form of the *copla real*, as written e. g. by Cristóbal de Castillejo, the types of the two members, once chosen, never change. In loose practice, however, the first member sometimes varies, and moreover a few isolated halves are found»[75]. No obstante, según él, la *Revelación del ángel a los pastores*, incluida por Fray Iñigo de Mendoza en su *Vita Christi* «It is cast entirely in *quintillas*, ABAAB»[76], quizá porque la copla entera es: ABAABCDCCD y no hay, por lo tanto, dos combinaciones métricas diferentes; no creo que este «accidente» determine la existencia o no de la unidad estrófica[77].

Insistimos, los textos muestran una y otra vez que la unidad estaba formada por 10 versos y no por cinco y así se mantienen

[72] Art. cit., p. 335.

[73] Art. cit., p. 509.

[74] Fols. cxxviiv - cxxviiiv de la *Recopilación en metro*, impresa en Sevilla, s. i. (pero, tal vez, Juan Canalla), 1554 (= Madrid, Real Academia Española, 1929); *cf.* con la cuidada edición de F. Wrber de Kurlat (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1968), pp. 475-478.

[75] Art. cit., p. 507.

[76] Art. cit., p. 507.

[77] *Vid.* la disposición tipográfica de este texto según la impresión zamorana de Antón de Centenera, en 1482 (facsímile de Madrid, Real Academia Española, 1953) fols. 12r-15r. (Hay también facsímile de la de ¿Zaragoza?, s. i., ¿1482? de A. Pérez Gómez (Valencia, Incunables Poéticos Castellanos, 1975) igual foliación).

hasta finales del siglo XVI, como se observa, además de los ejemplos ya aducidos en este trabajo, en obras teatrales como *El peccador* de Bartolomé Aparicio escrita *c.* 1560[78] [*vid., Apéndice,* nº 7] o el *Paso de la razón y la fama* de Juan de Timoneda de fecha próxima[79] [*vid., Apéndice,* nº 8].

Así pues, creo que la quintilla, como estrofa independiente de cinco versos, nace, como afirman todos los críticos, de la copla real de estructura 5+5, pero no a finales del siglo XV, sino del siglo XVI, cuando ya los esquemas de esta copla real se hallaban muy fijados y difundidos, y, empleada en las glosas de romances de índole popular, había ido debilitándose la unidad semántica y gramatical que unía las dos semiestrofas, mientras que persistía la tendencia a la disgregación que facilitaba la diferencia de rimas y que concluirá por hacer de ellas estrofas independientes. Por otra parte, es en los mismos años cuando nace, en Lope de Vega la genuina comedia del Siglo de Oro, lo cual también facilita la disgregación de la copla real 5+5 y la creación de una quintilla que no solo podrá emplearse en las humildes composiciones de los ciegos cantores, sino también para contenidos de mayor altura poética, pues estaba avalada por el genio del Fénix y el prestigio de sus *innovaciones*[80].

Es esta la razón por la que sólo desde comienzos del siglo

---

[78] El ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid carece de datos tipográficos y la fechación que seguimos es la ofrecida por P. M. Cátedra y V. Infante en *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI)* (Valencia, Albatros, 1983) pp. 99-109; hay edición facsímil (Madrid, Joyas Bibliográficas. 1962) I, II. *Cf.*, S. G. Morley, art. cit., p. 510, donde afirma que está escrita en quintillas en su totalidad; años después volvería a estudiar este texto con cierto detenimiento («The Llabrés Manuscript and its Castiliam Plays» en *Hispanic Review* IV (1936) pp. 239-255, en particular, pp. 246-249 y, además: «A Note on Bartolomé Aparicio» en *idem*, pp. 272-276, con «Postcript» en *idem* V (1937), pp. 180-181) sin añadir nada en el aspecto métrico.

[79] En *Turiana, c.* 1565, fol. 9-10v; ed. de E. Juliá (Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1968) III, pp. 46-48.

[80] *Cf.* el trabajo de C. Bruerton. «La versificación dramática española 1587-1610» en *Nueva Revista de Filología Hispánica* X (1956), pp. 337-364, ya que, prescindiendo del hecho de que sea o no adecuada la aplicación que hace de los términos quintilla y copla real, llega a la conclusión de que su mayor uso coincide con el periodo 1587-1610, lo cual confirma nuestros aseros; del mismo autor, en unión con S. G. Morley, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias* (New York. The Modern Lenguage Association of America, 1940), con edición revisada y traducida (Madrid, Gredos, 1968). De lo anterior a Lope contamos con el estudio de R. Froldi, *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barroca* (Pisa, Universita, 1962), con traducción española (Madrid, Anaya, 19-72) p. 77, en la que menciona las «quintillas yuxtapuestas» formando décimas a propósito de Timoneda y para Calderón, *vid.*, A. Farinelli, «Variazioni in «quintillas» sui titole dei drammi calderoniani» en *Homenaje a Menéndez Pidal, op. cit.*, I, pp. 533-543, luego en sus *Divagaciones hispánicas* (Barcelona, Bosch, 1936) II, pp. 239-253 y H. W. Hilborn, «Calderón's Quintillas» en *Hispanic Review* XVI (1948) pp. 301-310. *Vid.*, en [*Apéndice*, nº 9] el criterio de Carlos Boyl para el uso de redondillas.

XVII se emplieza en las *Poéticas* a mencionar el término *quintilla*, aunque de modo tímido, pues aún no venía refrendado por la tradición, tan querida y respetada por los teóricos. Así también lo vemos en las Justas, que mientras en el siglo XVI hablan de «redondilla de a diez» (y recuérdese la *Academia de los nocturnos*) no es hasta 1610 cuando se convoca un premio para las composiciones en quintillas, estrofa que después aparecerá con bastante frecuencia, incluso en cancioneros de índole culta como puede ser el *Antequerano* recopilado hacia 1627-1628[81] [*vid.*, *Apéndice*, nº 10]. Estas son las fechas a las que también apuntan los datos observados para la disposición tipográfica de los textos, pues las vacilaciones aparecen entre 1580 y 1600, muestra de un arraigo de la tradición, que siempre se resiste al cambio, en lucha con una nueva realidad poética que acabará imponiéndose para escritor, impresor y lector.

No se puede, por tanto, hablar de *quintillas dobles* en los Siglos de Oro, ni mucho menos en el siglo XV, pues la copla de 10 versos era la unidad estrófica de composición, ya se denomine copla real, falsa décima o, incluso, «redondilla de a diez». Por lo que se refiere a finales del siglo XVI, creo que corresponde a cada estudioso determinar en cada caso particular que le ocupe, si considera que se trata de coplas reales (5+5) o quintillas, aunque para ello se ha de tener muy en cuenta —entre otros factores— la tradición a la que se adscribe el poeta; pues, por ejemplo, a mi entender el *Isidro* está escrito en coplas reales, ya que es una obra que muestra el deseo de Lope de ligarse a la tradición castellana más pura, mientras que las llamadas quintillas o coplas de ciego son en realidad simples quintillas, a las que sólo la tradición tipográfica ha unido en estrofas de diez versos. Sin embargo, se consideren de uno u otro modo, se ha de respetar la disposición gráfica del original en las ediciones modernas de los textos[82], porque como anteriormente señalé, forma parte de la comunicación estética que se intenta establecer por medio de la literatura y dividir la unidad de composición en estrofas menores, modificada la intención creadora del autor.

---

[81] *Vid.* edición de D. Alonso y R. Ferreres (Madrid, C.S.I.C., 1950) pp. 202-216.

[82] *Vid.*, como ejemplo de los diferentes criterios de edición, *Apéndice*, nº 8, 10 y 11.

APENDICE. TEXTOS

Como esta ocasional *antología* no pretende otra cosa que ilustrar los diferentes modos y presentaciones de las estrofas comentadas, rehuimos de cualquier criterio editorial específico y pretendemos tan sólo reflejar lo más evidentemente posible las características que hemos indicado.

1. **Siguēse vnas coplas q̄ habla d̄ como las mugeres...**, en h. 3 de **Este es vn consejo que dio vn Rufian a vnas donzellas...**
V. Casteñeda y A. Huarte, *Colección de pliegos...*, XXI, *Diccionario*, nº 87.

Amarga de mi cuytada
muger de mala ventura
ay de mi desuentura
que soy la mas desdichada
que nunca nascio criatura
ay que triste bocado
que oy gusto para mi
ay amarga con cuydado
que hueuo me ha hurtado
que valia vn marabedi.
Amarga la q tal traga
no se como yo no muero
no se quiē me dio tal plaga
no se triste que me haga
pues me hurtarō tal hueuo
para esta desta vegada
que yo sepa la verdad
pues a mi me an robada
haga que sepa la verdad toda es
toda esta vezinda.

2. **Glosas delos romances que dizen Cata a Francia Montesinos...** h. 1r *Pliegos Praga*, II, LVII; *Diccionario*, nº 892.

Por sierras entristecidas
padre hijo van caçādo
con palabras doloridas

y lagrimas no fingidas
el padre dize hablando
Con sospiros muy continos
dados de gran voluntad
y penados desatinos
Cata a Francia Montesinos
cata a Paris la ciudad.

Si rey y reyna muriessen
tu lo auias de heredar
si traydores no anduuiessen
que de embidia nos empecē
y nos hazen desterrar
O como quebranta el fuero
el rey enlos comportar
q̄ solo en pensallo muero
Cata las aguas de duero
do van a dar enla mar.

3. **Aqui se contiene vna obra q̄ trata de vna terrible y espantosa Tormenta...,** h. 1v
Pliegos Rodríguez-Moñino, I; *Diccionario*, nº 274.

Quado Dios quiere auisar
al buen Christiano contrito
suele para escarmentar
a Faraon ahogar
con casi el reyno de Egypto.
Assi fue aquello y no menos
porque el bueno se hostiga
conlos castigos agenos
pues para enmienda de buenos
Dios a los manos castiga.

Nr̄a España es bue testigo
pues que Dios quiso punir
a Uitisa y a Rodrigo
para la enmienda y castigo
delos hombres por venir.
Y aun salen si parays mientes
arteros de escarmentados
pues se veen entre las gentes
la enmienda delos presentes.
conel mal delos passados.

4. **Obra nveva llamada la vida del estvdiante pobre...**, h. 1v
Pliegos Milán, XXIII; *Diccionario*, nº 100

Yo el que mas miserias passo
en esta vniversidad
pues quedo hablar en tal caso
por el premio que ay de raso
quiero dezir la verdad.
Venido me ha Dios a ver
pagandome el confessar
pues me siento merecer
con la verguença de hablar
el premio para comer.
Porque afe que el tafetan
raso, olanda, o chamelote
que si en premio me lo dan
que aunque no soy sacerdote
yo lo buelua en carne o pan.
Mas si fortuna enemiga
da de pobre al otro honor
sera porque mejor diga
no porque mas me persiga
hambre pobreza y dolor.

5. **Quintillas a vna dama...**, en h. 3 del **Tercero qvuaderno de varios Romances...**
Pliegos Pisa, XIII; *Diccionario,* nº 1130.

Tanto nos enriquecistes
con aquel solo dinero
que a la humilde pobre distes
y al dichoso forastero
que darnos mas no pudistes.
Troco la pobre conmigo
y ambos trocando ganamos
trueque fue de amigo amigo
en todo nos conformamos
aunque yo le fuy enemigo.

A ella le sucedio
lo que al rustico aldeano
que el diamante se hallo
y lo arrojo de la mano
porque no le conocio.
Lo que al lapidario a mi
que ciego con la cudicia

del gran valor que en el vi
con maliciosa auaricia
mas que pudiera le di.

6. **Redondillas a vn olvido**, en h. 5 del **Septimo qvaderno de varios Romances...**
Pliegos Pisa, XVI; *Diccionario,* nº 1162.

Hermosa y dulce Menandra
del amor cierta centella
en ver tu figura bella
me quemo qual Salamandra
que biuo y muero por ella.
Muero viendo tu hermosura
por vella luego rebiuo
que al fin esta mi ventura
en mirar tu rostro esquivo
el qual mata y asigura.

Todos me dan en llamar
adorador afamado
quien tu valor estremado
supo tambien adorar
con razon assi es llamado.
Del arte de adorador
yo tengo el ceptro y la llaue
soy adorante mayor
pero en tu presencia graue
soy el rendido menor.

7. Bartolomé Aparicio, **Obra del peccador,** h. 4v
Autos. Comedias y Farsas, I, II; *Diccionario,* nº 22.

Iust. [icia] Misericordia muy fuerte
venis con ramos de oliua.
Mira bien lo que hazeys
que yo hago mi mi officio
al hombre no me quiteys
porque lo fauoreceys
pues q̄hizo maleficio.
Mi. [sericordia] Porq̄ Dios mudo el renōbre
llamado Dios de vēganças
y tomo mi dulce nombre

despues q̄ quiso ser hombre
por diuinas ordenanças
Lo qual assi fue ordenado
en el alto consistorio
y en la citerra effectuado.
Iu. [sticia] Ya se q̄ es Dios encarnado
en Uirgē bien me es noticio
pero es bien castigar
e este de sus errores.
Mi. [sericordia] Agora dexadlo estar
pues q̄ Dios viene a pagar
por todos los peccadores
Y si os plazera vos sedle
amiga sin ser cruel
pues q̄ ya no esta rebelde.

8. Juan Timoneda, **Este es vn passo de la razon y la fama**..., [fol. 9v] (en *Turiana, c.* 1565); edición moderna de E. Juliá, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1968, t. III.

[Fol. 9v], col. b:

Entra eltiempo,
Razō. Quien suena con tal estruendo
no sentis hermana hablar,
Tiem. Con mis alas sacudiendo
he venido aunque corriendo
por entramas as topar
o damas de hermosura
que days gritos en mi ausencia
no penseys que la natura
que os doto dessa postura
nostransforme la pressencia

Razō. Buen viejo como te llaman
como hablas tan osado,
Tiem. los que ami siempre reclaman
viejos niños que hora maman
ami llaman tiempo osado
Razō. poresso padre señor
traes alas sostinientes
Tiem. si porque soy corredor
Razo. siempre ys con tal furor
viejo tan cano y con dientes?

Edición, pág. 47:

Entra el TIEMPO
RAZON. ¿Quién suena con tal estruen
¿No sentís, hermana, hablar?
TIEMPO. Con mis alas sacudiendo
he venido, aunque corriendo,
por entramas os topar.
¡Oh, damas de hermosura
que days gritos en mi ausencia
no penséys que la natura
que os dotó dessa postura
nos transforme la presencia.
RAZON. Buen viejo, ¿cómo te llaman?
¿Cómo hablas tan osado?
TIEMPO. Los que a mí siempre reclaman,
viejos niños que ahora maman
a mí llaman tiempo osado.
RAZON. Por esso, padre señor,
traes alas sostinientes.
TIEMPO. Sí, porque soy corredor.
RAZON. ¿Siempre ys con tal furor,
viejo tan cano y con dientes?

9. Carlos Boyl, **Romance a un Licenciado que deseaba hacer comedias** en *Norte de la poesía española...*, Valencia, F. Mey, 1616, preliminares; edición de R. Mesonero Romanos en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, XLIII, 1857, pp. XVI-XVII. Edición, p. XVI.

.....
En tres jornadas se encierra,
Y cada jornada tiene
Cien redondillas, aunque estas
Son de á diez, porque con eso
Ni corta ni larga sea.
De tercetos y de estanzas
Ha de huir el buen poeta,
Porque redondillas solo
Admiten hoy las comedias.
Partir una redondilla
Con preguntas y respuestas,
A cualquier comedia da
Muchos grados de excelencia,
Puesto que hay poetas hoy
Avaros con tantas veras,
Que hacen (por no las partir)
Toda una copla mal hecha.
.....

10. **Quintillas anónimas** en **Cancionero Antequerano**, 1627-1628; edición moderna de D. Alonso y R. Ferreres, Madrid, CSIC, 1950.

T. II, fol. 230v-231r: «Deuno quese
salio de la conpañia porlo que dice
la letra»

Simedais atenta fe
delos teatinos dire
lauida como testigo
yo que lose que lo uide y lo digo
ioquelo digo louide y lo se

enesta uida Peatina
el mas cuerdo desatina
porque alatarde i mañana
noai siguridad humana
si ay contra dicion divina

yovide echar aunretor
sujeto de granbalor
que estubo enla conpañia
catorce años hiço el dia
del señor san salvador

Edición, pág. 202: DE UNO QUE SE
SALIO DE LA COMPAÑIA POR LO QUE
DICE LA LETRA

Si me dáis atenta fe,
de los teatinos diré
la vida como testigo:
yo que lo sé que lo viede y lo dig
yo que lo digo, lo vide y lo sé.

En esta vida teatina
el más cuerdo desatina,
porque a la tarde y mañana
no hay siguridad humana
si hay contradición divina.

Yo vide echar a un retor
sujeto de gran valor,
que estuvo en la Compañía,
catorce años hizo el día
del señor san Salvador.

11. Juan del Enzina, **Égloga quinta**

Cancionero de las obras, 1496.
fol. xxxix r

Menalcas. No ay en toda aquesta sierra
jurote para san plo
ni por toda nuestra tierra
en cantar quien te de guerra
salvo si es Amintas solo:
Mosso. si el osa cantar comigo
yo te digo
que se yguale con Apólo
mas aquesse Amintas dolo
venga venga aqui contigo.

Edición de M. Menéndez y Pelayo,
Antología..., V, págs. 287-288

Menalcas

No hay en toda aquesta sierra,
Júrote para Sant Polo,
Ni por toda nuestra tierra,
En cantar quien te dé guerra,
Salvo si es Aminta solo.

Mopso

Si él osa cantar conmigo,
Yo te digo
Que se iguale con Apolo,
Mas aquesse Amintas, do lo,
Venga, venga aquí contigo.