

PERDURACIÓN DEL “OVILLEJO CERVANTINO”

La materia anunciada en el título del capítulo 27 de la Primera parte del *Quijote* es “De cómo salieron con su intención el Cura y el Barbero, con otras cosas dignas de que se cuenten en esta grande historia”. De hecho, el Cura y el Barbero no saldrán con su intención (arrancar a Don Quijote de su asperísima penitencia y hacerlo volver a casa) sino dos capítulos después¹, con la valiosa ayuda de Dorotea; lo que hay en el capítulo 27 son más bien “otras cosas”, en particular la “larga plática y tan desdichada como amorosa historia” de Cardenio. Las primeras páginas sirven sólo, por así decir, para colocar al Barbero (disfrazado de doncella andante y afligida) y al Cura (disfrazado de escudero suyo) en un *locus amoenus*, en plena sierra.

Estando, pues, los dos allí, sosegados y a la sombra, llegó a sus oídos una voz que, sin acompañarla son de algún otro instrumento, dulce y regaladamente sonaba, de que no poco se admiraron, por parecerles que aquél no era lugar donde pudiese haber quien tan bien cantase. Porque aunque suele decirse que por las selvas y campos se hallan pastores de voces estremadas, más son encarecimientos de poetas que verdades; y más cuando advirtieron que lo que oían cantar eran versos no de rústicos ganaderos, sino de discretos cortesanos. Y confirmó esta verdad haber sido los versos que oyeron éstos:

¿Quién menoscaba mis bienes?

Desdenes.

¿Y quién aumenta mis duelos?

Los celos.

¹ FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, ed. del *Quijote*, Atlas, Madrid, 1947, t. 2, p. 305, explica bien el giro *salir uno con su intención*: “Hoy diríamos *salir uno adelante con su intento*, o *lograr lo que se propuso*” (o simplemente *salirse uno con la suya*); pero calla el hecho de que el capítulo no trata *de eso*.

¿Y quién prueba mi paciencia?

Ausencia.

De ese modo, en mi dolencia
ningún remedio se alcanza,
pues me matan la esperanza
desdenes, celos y ausencia...

Vale la pena ver de cerca, línea a línea, el párrafo que precede a los versos: *a)* el Cura y el Barbero están *sosegados y a la sombra*; no tienen absolutamente nada que hacer, nada de que hablar (los detalles de su humanitaria “intención” están ya convenidos); esperan simplemente el regreso de Sancho; y esta espera es una delicia: mientras Sancho se entra “por aquellas quebradas de la sierra” a las tres de la tarde de un día de agosto, ellos reposan a la sombra de peñas y árboles, junto a un fresco arroyo; *b)* la voz que llega a sus oídos es una maravilla: sin acompañamiento instrumental alguno, sin ese laúd o esa vihuela que tanto realzan una canción, suena la voz “dulce y regaladamente”; quien canta es un gran solista; *c)* la reacción de los oyentes es, por supuesto, de *admiración*: no es chica sorpresa oír algo así en semejantes andurriales —y, para que los lectores no le salgamos con un ‘¡Bah, lo de siempre, esos pastores de novela que son siempre extremados artistas!’; Cervantes nos recuerda que aquí no se trata de “encarecimientos de poetas”, sino de *verdades*: estamos leyendo una “verdadera historia”, y la sorpresa del Cura y el Barbero tiene su razón de ser²; *d)* una sorpresa más: los *versos* de esa canción (la letra sola, prescindiendo de la voz del cantante) son todo lo contrario de los vulgares, de los que todo el mundo hace; versos tan finos no pudo haberlos compuesto sino un “discreto cortesano”; *e)* y por último viene la “confirmación” de esa *verdad* (pruebas al canto); los versos que llegaron a oídos del Cura y el Barbero³ son nada menos que éstos: “¿Quién menoscaba mis bienes? / —Desdenes. . .”, etcétera.

Es conmovedora esta autocomplacencia, esta invitación a que leamos con toda atención las coplas de Cardenio y admiremos su

² Al final de este capítulo 27, que iba a ser el último de la “Tercera parte”, Cervantes nos lanza un recordatorio: nada de lo que narra se aparta del texto escrito por “el sabio y atentado historiador Cide Hamete Benengeli”.

³ Nunca he manejado esas ediciones decimonónicas del *Quijote* en que un Clemencín o un Cortejón se regodean a cada paso en pillar a Cervantes en flagrante descuido (las conozco sólo a través de las apologías y las burlas de Rodríguez Marín). No sé, pues, si alguien ha reparado en lo inverosímil de un Barbero tan *connoisseur*. (Del buen olfato literario del Cura no hay duda.)

artificio. Conmovedora, porque sabemos que el anhelo íntimo de Cervantes fue ser considerado antes que nada como *poeta*. Es claro que él sentía por los versos de Cardenio el mismo cariño y el mismo orgullo que por el soneto "¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza...!"⁴.

Prueba de ese cariño es la reaparición del novedoso esquema poético en *La ilustre fregona*. Aquí los versos no se cantan, sino que están escritos de puño y letra de Tomás Pedro, el mozo de la cebada, en su cuaderno de contabilidad (detalle obviamente autobiográfico: ¡cuántos versos no habrá escrito Cervantes en las hojas de sus libros de cuentas durante los largos años en que con eso se ganó la vida!). El patrón de la posada, hojeando el cuaderno, da con los versos, que no le provocan admiración —él no sabe nada de primores poéticos—, sino alarma ("le turbaron y sobresaltaron"), pues en la última copla el poeta declara que el objeto de sus amorosos suspiros es Costanza. Alarmado y perplejo ("No sé qué me diga de esto"), decide aconsejarse con su mujer:

—Habréis de saber, señora, que Tomás tiene escritas en este libro de la cebada unas coplas que me ponen mala espina que está enamorado de Costancica.

—Veamos las coplas —respondió la mujer—, que yo os diré lo que en eso debe de haber.

—Así será sin duda alguna —replicó su marido—, que como sois poeta luego daréis en su sentido.

—No soy poeta —respondió la mujer—, pero ya sabéis vos que tengo buen entendimiento, y que sé rezar en latín las cuatro oraciones...

Bonito diálogo, hecho de la mejor ironía cervantina. Nada mejor para descalificar a la mujer como crítica literaria que esos aires de sabihondez que se da⁵. Pero los versos son ciertamente buenos: Tomás Pedro, que no es un gañán, sino un discreto cortesa-

⁴ Podría pensarse que, a pesar de todo, no se sentía muy seguro de la reacción de los lectores, y por eso, después de un intervalo, hizo que Cardenio cantara algo más inmediatamente reconocible como buena poesía: el soneto "Santa Amistad, que con ligeras alas...", reelaboración muy hermosa del viejo mito de Astrea, con un delicado recuerdo de Tasso (*Gerusalemme*, I, 2: "... ma su nel Cielo infra i beati cori": "... entre benditas almas, en el Cielo"). Claro que también esa invocación a la Amistad le sale del alma a Cardenio: de no ser por la traición de su falso amigo Fernando, otra sería su suerte.

⁵ A continuación lanza Cervantes, por boca del posadero, un mensaje inconfundiblemente erasmiano: ese rezar en latín es un disparate.

no así disfrazado, los ha hecho “llevado de sus pensamientos y de la comodidad que le daba la soledad de las siestas”; ha dejado hablar a su enamorado corazón, y además ha gozado de todo el ocio necesario para atender al otro aspecto de la creación poética, que pide atención y lima. También en este caso Cervantes está indudablemente satisfecho con el resultado:

¿Quién de amor venturas halla?

El que calla.

¿Quién triunfa de su aspereza?

La firmeza.

¿Quién da alcance a su alegría?

La porfía.

De ese modo, bien podría
esperar dichosa palma,
si en esta empresa mi alma
calla, está firme y porfía...

Se parece mucho esta copla a las tres de la canción de Cardenio, aunque muestra algunas diferencias: las respuestas a las preguntas son ahora verdaderos pies quebrados, o sea tetrasílabos, y el verso final no repite ahora tan literalmente esas respuestas (resultaría un verso de doce sílabas). Pero el parecido se esfuma mucho en las tres coplas que siguen a la primera, donde Cervantes prescinde por completo de esa “recolección” que todos sentimos como parte indispensable de tales coplas (la mitad de su gracia), y que ningún preceptista dejará de considerar como “regla”. Por ejemplo, la tercera de las coplas de Tomás Pedro dice simplemente así:

Quien desespera, ¿qué espera?

Muerte entera.

Pues ¿qué muerte el mal remedia?

La que es media.

¿Luego será bien morir?

Mejor sufrir,

porque se suele decir
(y esta verdad se reciba)
que tras la tormenta esquiva
suele la calma venir⁶.

⁶ Es imposible que al escribir las coplas de Cardenio (“—¿Quién menoscaba mis bienes? / —Desdenes...”) olvidara Cervantes las composiciones “en

Muy contra su costumbre, Rodríguez Marín no anduvo afortunado en sus comentarios a la canción de Cardenio. Se asombra de que ni Clemencín ni Cortejón hayan sabido cómo se llama este esquema métrico, y se burla de un libro "titulado nada menos que *La ciencia del verso*" (piadosamente calla el nombre del autor: Mario Méndez Bejarano) en que no se dice sobre él ni media palabra: ¡Pero señores, eso es "lo que la métrica antigua llamó siempre *ovillejo*"! ¡Bastaba ver la voz *ovillejo* en el *Diccionario* de la Academia! Lo que le llama la atención es que el *Arte poética* de Rengifo lo pase en silencio. Finalmente, Rodríguez Marín anuncia un apéndice dedicado especialmente al *ovillejo*. En este apéndice da marcha atrás: "Conviene advertir que la aplicación del nombre *ovillejo* a estas piecitas literarias data de tiempo no muy remoto". La "métrica antigua", representada tan sólo por el portugués Filipe Nunes, no las llamaba así. (El grueso de este apéndice contiene noticias sobre otras composiciones que se llamaron *ovillejo* y que no tienen nada que ver con las coplas de Cardenio)⁷. La pequeña palinodia de Rodríguez Marín está bien, pero se le escapa lo principal. Hablar del *ovillejo* y decir que "Rengifo [en 1592]. . . no le dio aún este nombre ni trató determinadamente de él" es absurdo: ¿cómo hubiera podido Rengifo (preceptista, además, tan poco al corriente de las cosas de España) tratar determinadamente de algo que no existía, y mucho menos bautizarlo? El *ovillejo* —así, de acuerdo con el *DRAE*, lo llamaré en adelante— fue sin duda invento de Cervantes⁸.

El caso de Filipe Nunes es muy de notar. En su *Arte poética*

eco" (o "en ecos", o "ecoicas") que por esos años hacían furor. Cf., por ejemplo, los sonetos de Lope de Vega "—¿Dónde está, guardas, mi querido? —Ido. . ." (auto sacramental *De los cantares*, *Acad*, t. 2, p. 412) y "—¿Quién te dio el nombre de soldado? —Hado. . ." (*El soldado amante*, *AcadN*, t. 9, p. 574). Aquí, *ido* es "eco" de *querido*, y *Hado* lo es de *soldado* (se trata de lo que los franceses llaman *vers couronnés*); pero *desdenes* no es verdadero eco de *mis bienes*, y en versos como "—¿Luego será bien morir? / —Mejor sufrir", cualquier idea de eco está eliminada. De hecho, si no conociéramos las coplas de Cardenio, las de Tomás Pedro no nos llamarían la atención: serían una modalidad de "copla castellana" de diez pies, tres de ellos quebrados. Sobre los "ecos" me permito recomendar la consulta del artículo "De poética barroca hispanoportuguesa (con un ejemplo: el soneto en eco)", *BdF*, 29 (1984) [*Homenagem ao Prof. Manuel Rodrigues Lapa*], pp. 235-271.

⁷ RODRÍGUEZ MARÍN, ed. cit., t. 2, pp. 310-311, y Apéndice XVII, t. 9, pp. 236-238.

⁸ El invento de Cervantes se parece —por pura casualidad, naturalmente— al de CHRISTINE DE PISAN en la cuarta de sus "Balades de pluseurs fa-

e da pintura (Lisboa, 1615) suele copiar a los preceptistas que lo precedieron —como siempre ocurre en tales materias—, pero a menudo añade cosas que ha descubierto en su lectura directa de los poetas, y es él *el único* que toma en cuenta a Cervantes⁹. Pone en el fol. 17 la copla “¿Quién menoscaba mis bienes? . . .” como ejemplo de “outro modo de groza epilogando no último verso as respostas das perguntas”, en lo cual no anda desacertado, pues el verso “Desdenes, celos y ausencia” tiene en efecto cierto parecido con los versos finales de las coplas de una glosa. Y hay que añadir que Nunes es asimismo *el único* preceptista antiguo que le da su lugar a otro juego cervantino: los versos de cabo roto¹⁰.

çons” (*Oeuvres poétiques*, ed. Mauricc Roy, t. 3, Paris, 1896, pp. 192-193), cuya primera estancia dice:

*Qu'en puis je mais se je plains
et complains
ma très douloureuse perte,
trop aperte
sur moy, car le bien qu'avoye
me renvoye
a dueil dont mon cuer est pleins.*

⁹ Me permito copiar lo que digo en *Los 1,001 años de la lengua española*, México, 1989, p. 179, basado en el *Manual* de PALAU: “La parte medular de España, o sea Castilla, con su capital Madrid, estuvo muy por debajo del resto de Europa, durante el siglo xvii y hasta finales del xviii, en cuanto a interés por el *Quijote*. Son apenas unas diez las ediciones publicadas en Madrid a lo largo del xvii. En cambio, las publicadas *en castellano* durante el mismo lapso en ciudades de habla no castellana —Lisboa, Valencia, Barcelona, Bruselas, Amberes y Milán— son en total unas veinte. Y estas cifras palidecen ante las de las traducciones. . .”, etc.

¹⁰ Al comienzo del librito (ff. 5 ss.) trata Nunes de varias rarezas: “versos francezes”, o sea alejandrinos (copia a Luis Alfonso de Carballo, *Cisne de Apolo*, 1602), “versos que imitão os latinos” (toma de Rengifo los ejemplos de dístico elegíaco y de estrofa sáfica), “soneto encadeado” (copia de nuevo a Rengifo), etc. En esta sección están los versos de cabo roto, que él llama “versos troncados”, los cuales “nã são usados, e sómente neste tempo os tras Miguel Cervantes no seu *Quixote*”: “Si de llegarte a los bue-, / libro, fueres con letú- . . .”. Según las noticias de RODRÍGUEZ MARÍN, sobre todo en su edición del *Viaje del Parnaso*, Madrid, 1935, pp. 420-421, los versos de cabo roto, que salieron a la luz pública simultáneamente en el *Quijote* y en la *Pícara Justina*, acababan apenas de ser inventados (en 1604) por el travieso Alonso Álvarez de Soria. Pero ¿qué duda cabe de que quien los inmortalizó fue el aún más travieso Cervantes? Tampoco fue Cervantes el introductor del “soneto caudato” en España, pero “¡Voto a Dios. . .!”, tan cariñosamente incluido por él en su *currículum* poético, ha sido y será el ejemplo por excelencia de soneto “con cola” (o “con estrambote”). Y no le faltaron imitadores: véanse

Atendiendo a la definición de *ovillejo* en el *Diccionario* académico actual ("Combinación métrica que consta de tres versos octosílabos, seguidos cada uno de ellos de un pie quebrado que con él forma consonancia [primer *bloque*], y de una redondilla cuyo último verso se compone de los tres pies quebrados [segundo *bloque*]"), habrá que llamar *ovillejos*, en plural, los versos de Cardenio (Rodríguez Marín los llama "*el ovillejo de Cardenio*"). Diré, pues, *el ovillejo, un ovillejo, unos ovillejos*, tal como se dice *la redondilla, una redondilla, unas redondillas*. (Si la redondilla debe su nombre al verso 4, que "redondea" la frase poética, el ovillejo debe seguramente el suyo al verso final, el de la recolección, donde "se avillan" las hebras de los quebrados.)

Las páginas que siguen son una breve historia de la fortuna del ovillejo, incomparablemente más modesta que la de otras formas poéticas surgidas en esos años, como la décima y la silva. Las imitaciones, señales de admiración¹¹, no abundan en la primera mitad del siglo XVII, y sus autores son bastante oscuros. La más antigua que se conoce es una serie de ovillejos que comienza así:

¿Quién me tiene sin honor?

Amor.

¿Quién me tiene sin sentido?

Olvido.

¿Quién acaba mi esperanza?

Mudanza.

Pues que mi pasión no alcanza
remedio por ningún modo,
hoy me destruyen del todo
amor, olvido y mudanza...

Su autor es un "Incógnito" sobre el cual no parece haberse averiguado nada. Son notables estos ovillejos por dos razones: se compusieron antes de 1614, o sea en vida de Cervantes, y consta que fueron utilizados por su autor en una comedia (o sea que él fue

los dos sonetos de 1616 ("Ensilla, amigo Sancho, a Rocinante..." y "Entre voarced acá, sor Hoan Redondo...") que publica GALLARDO, *Ensayo*, t. 4, col. 1356, y el soneto de VILLAMEDIANA contra la comedianta Jusepa Vaca, que termina: "...miró al soslayo, fuese y no hubo nada" (*Obras*, ed. J. M. Rozas, Castalia, Madrid, 1969, p. 269).

¹¹ Merece mención el anónimo que, interesado evidentemente en la forma del ovillejo, copió lado a lado (Bibl. Nazionale, Roma, ms. Sessor. 450, f. 316) el "¿Quién menoscaba mis bienes?" del *Quijote* y el "¿Quién de amor venturas halla?" de *La ilustre fregona*. (Debo esta noticia a José Luis Gotor.)

el primero que vio las posibilidades teatrales de tales “preguntas y respuestas”). Es importante señalar que el “Incógnito” imitó otro juego cervantino: los versos de cabo roto¹².

También se guarda el esquema original en siete ovillejos anónimos que hay en el *Cancionero de 1628*:

Suene, no canoro, al fin,
clarín,
 que ha hecho en esta ocasión
bajón
 Apolo, siendo en su seta
corneta;
 que un reverendo poeta
 de anhélito singular,
 comienza ahora a cantar
clarín, bajón y corneta . . .

salvo que éstos no tienen interrogación en los tres primeros octosílabos¹³.

¹² “Preguntas y respuestas”, en las *Rimas del Incógnito* publicadas por R. FOULCHÉ-DELBOSC, *RHi*, 37 (1916), pp. 436-439. Son diez ovillejos, en todos los cuales se imita escrupulosamente el esquema de los de Cardenio. Foulché-Delbosc razona muy bien su convicción de que estas *Rimas* no son de varios autores, sino de uno solo. Hay entre ellas varias loas destinadas a diversas compañías teatrales, y algunas de las poesías llevan una anotación en que el autor declara haberlas aprovechado en comedias suyas (menciona cuatro, que por cierto no parecen haberse identificado). Es lo que pasa con sus diez ovillejos: “Sirvieron estas interrogaciones en el *Desengaño de amor*, año de 1614”. Ahora bien, MARCEL GAUTHIER, “De quelques jeux d’esprit”, II, “Les échos”, *RHi*, 35 (1915), pp. 43-45, acababa de publicar los mismos diez ovillejos (sin muchas variantes) con atribución expresa a “D. Diego de Silva, marqués de Alenquer, conde de Salinas”, o sea, evidentemente, el mismo conde de Salinas que en las *Flores de Espinosa* (1605) está representado por unas redondillas contra la Esperanza y otras contra los Celos. Es extraño que Foulché no mencione esa publicación anterior (sobre todo si, como creo saber, “Marcel Gauthier” no fue sino uno de sus pseudónimos). Queda, pues, un pequeño enigma. Por cierto que Gauthier hace mal en incluir esos ovillejos entre los *vers couronnés*, o sea entre los verdaderos *ecos* (cf. *supra*, nota 6). —Los versos de cabo roto del “Incógnito” (o “pies cortados”, como él dice) son un soneto y una “Sátira contra una monja” en 25 redondillas (*loc. cit.*, pp. 439-442).

¹³ *Cancionero de 1628*, ed. J. M. Blecua, Madrid, 1945, pp. 347-349. El ovillejo, dice TOMÁS NAVARRO, *Métrica española*, Syracuse, N.Y., 1956, § 192, se caracteriza ante todo por comenzar con “tres octosílabos interrogativos”. Ninguno de los ovillejos del *Cancionero de 1628* cumple semejante requisito. Son, por lo demás, algo parecido a lo que se llamaba “coplas de disparates”. Las otras recolecciones dicen cosas como “bufón, pelado y valiente”, “matachín, amante y loco”, “ojos, narices y piernas”.

La imitación es más escrupulosa en las "Coplas a todos los Sanctos en forma de eco" impresas en un libro de 1629:

¿Quién dio a los Santos el ser?

No ser.

¿Y quién les dio tal riqueza?

Pobreza.

¿Y quién causó su contento?

Tormento.

Pues echando tal cimientto,
seguro está el edificio,
pues le sustenta en su quicio
no ser, pobreza y tormento . . .

donde se añade una pequeña gala: las antítesis *ser/no ser, riqueza/pobreza, contento/tormento*. No sólo por su contenido hondamente ascético, sino también por su "contextura", estos anónimos ovillejos fueron admirados y copiados, a finales del siglo, por el bogotano Solís y Valenzuela en su mamotreto *El desierto prodigioso*¹⁴.

Hasta aquí, los testimonios de la perduración del ovillejo cervantino son anónimos; sus autores —incluso en el caso del tercer testimonio, el único impreso— son poetas que optaron por la oscuridad. Bien puede decirse que la vida del ovillejo, en la primera mitad del siglo XVII, *se caracteriza* por la oscuridad y la anonimia. Vive, pero en un nivel "cuasi-popular", apenas crisálida en su capullo. (Quien lo sacó de esa oscuridad fue, como en seguida se verá, Calderón de la Barca.) Así, pues, es "lógico" que haya unos ovillejos entre la andanada de romances, redondillas, décimas y sonetos que brotó de labios de la "musa popular" madrileña con motivo de la caída del Conde-Duque de Olivares. Los ovillejos "contra el Conde-Duque y otros ministros, año de 1643" son doce. El primero comienza con un chiste muy gustado por la musa popular: "El nombre dice de Loeches / lo-eches" (Oli-

¹⁴ Son seis estos ovillejos. Se imprimieron en el *Ramillette de divinas flores para el desengaño de la vida humana*, recopiladas de los mejores y más famosos poetas de nuestros tiempos por P. F. G. C. D., Amberes, 1629, y están fielmente reproducidos en PEDRO DE SOLÍS Y VALENZUELA († 1711), *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, ed. R. Páez Patiño, Inst. Caro y Cuervo, Bogotá, 1977, t. 1, pp. 378-380. A Solís, que evidentemente no había leído el *Quijote*, le llamaron la atención esos versos "porque la fábrica de ellos era nueva y ingeniosa". (Es natural que Páez Patiño no haya localizado su fuente: el *Ramillette* de 1629 es libro rarísimo; yo lo vi en la Biblioteca Pública de Boston, Ticknor Collection.)

vares quedó confinado en el poblado de Loeches). Pondré como ejemplo el sexto, bofetada destinada a don Julián, el bastardo de Olivares:

Grande es el grande rufián
Julián;
 que es, porque el Conde lo dijo,
su hijo,
 pero (no admite disculpa)
de puta.

Esto en Madrid se executa:
 que case, ¡caso notable!,
 con hija del Condestable
*don Julián, hijo de puta*¹⁵.

Nos son gran cosa estos ovillejos. Lo que tienen de interesante es su existencia. Ya veremos otros ejemplos de utilización del esquema cervantino para “mensajes” políticos.

En 1661, el muy oscuro Cosme Tejada de los Reyes emplea el ovillejo como estribillo de un villancico de Navidad:

¿Con qué luz a Dios veré?
Con luz de fe.
 ¿Quién me dará confianza?
La esperanza.
 ¿Quién me asegura favor?
El amor.
 Entraré ya sin temor
 a gozar el bien perfeto,
 pues sólo Dios es objeto
*de fe, esperanza y amor*¹⁶.

¹⁵ ERNST WERNER, “Eine Gedichtsammlung über den Sturz des Conde-Duque de Olivares”, *RHi*, 72 (1928), pp. 283-285. Si estos ovillejos tuvieran algo más de chispa, merecerían una edición más cuidadosa. Werner, por ejemplo, debió poner interrogación al comienzo del séptimo ovillejo: “—¿Quién el bien de España esconde? / —El Conde” (por cierto, los versos interrogativos son poquísimos). En otro manuscrito, reseñado en la misma *RHi*, 76 (1929), p. 710 (núm. 16), estos ovillejos se llaman *Ecos*. En cuanto al juego de palabras con *Loeches*, cf. el comienzo de las *Dézimas* que siguen a los ovillejos: “Que de Loeches lo echas / suplica el pueblo, señor; / aparta de ti al traydor, / que está muy cerca Loeches. . .”.

¹⁶ *Noche buena, Autos al nacimiento del Hijo de Dios* (Madrid, 1661), romance “Pastorcico venturoso. . .”, reproducido en el *Romancero y cancionero sagrados* (*BAE*, t. 35), núm. 548.

El gran descubridor de las potencialidades dramáticas del esquema cervantino fue Calderón de la Barca. Puede ponerse como ejemplo la serie de cuatro ovillejos que hay en el auto sacramental *El pintor de su deshonra*. En el primero de ellos intervienen la Naturaleza Humana (que hace las preguntas), el divino Pintor (que da las respuestas) y la Culpa (que hace el "resumen", como fiscal de la Naturaleza Humana):

—¿Quién es quien me ha condenado . . .
 — *Tu pecado.*
 . . . a padecer de esta suerte . . .
 — *Tu muerte.*
 . . . la ley de tanto rigor?
 — *Tu error.*
 — Luego, aunque fuera mayor
 el castigo que te ordena,
 justamente te condena
pecado, muerte y error.

En el segundo ovillejo hay el mismo reparto de voces, y la recolección dice *malicia, ignorancia y culpa*. En los otros dos ovillejos sigue siendo el Pintor quien da las respuestas, pero la Culpa y la Naturaleza Humana intercambian sus partes:

— Nada en efecto te abona.
 — *Dios perdona.*
 — Fue tu mancha inmensa y brava.
 — *El llanto lava.*
 — Es muy desigual tu culpa.
 — *Amor disculpa.*
 — Luego, aunque todo me culpa,
 podré de enemigos dos
 ser rescatada, que Dios
perdona, lava y disculpa . . .

Fácil es ver el efecto teatral de ese intercambio de partes. En los dos primeros ovillejos, lo que se recalca es la idea de Pecado; en los otros dos, la idea de Arrepentimiento. Y este juego de antítesis y simetría¹⁷ se acentúa al final de la serie, donde las cuatro recolecciones se juntan y forman una redondilla:

¹⁷ Una simetría "barroca", que aquí o allá admite infracciones. (Las estancias de canción petrarquista que introduce Calderón en algunos autos hubieran sido inadmisibles en tiempos de fray Luis y de los Argensola.) Los ovi-

*Pecado, muerte y error,
malicia, ignorancia y culpa
perdona, lava y disculpa
la fe, el llanto y el amor,*

que bien podemos llamar “super-recolección”. Los cuatro pequeños ovillos se han reunido en uno solo, más plenamente significativo.

Es notable el cariño que Calderón le tuvo al ovillejo. Lo empleó en sus autos sacramentales más veces que las muy populares liaras de seis versos. Los ovillejos de *El pintor de su deshonra* fueron reelaborados, como acabo de decir, en el auto *Andrómeda y Perseo*; y en otros tres —*El maestrazgo del Toisón*, *El lirio y la azucena* y *A tu prójimo como a ti*— hay series análogas de cuatro ovillejos con “super-recolección” en una redondilla¹⁸. En un sexto auto, *La inmunidad del sagrado*, abandona Calderón ese camino y toma otro completamente nuevo. No hace cuatro ovillejos, sino uno solo, que funciona como remate de un pasaje de romance. Las preguntas se las reparten la Gracia y la Culpa, las respuestas las da la Música, y la recolección la cantan ambos personajes junto con la Música:

—¿Qué hará en la cárcel ahora
el Hombre infelice? —*Llora*.
—En la prisión que le oprime,
¿qué hará el Hombre? —*Gime*.

llos que no transcribo —el segundo y el cuarto— obedecen fielmente en el primer bloque el esquema cervantino de tres preguntas y tres respuestas, pero en el primer ovillejo hay una sola pregunta y en el tercero no hay ninguna (y las “respuestas” ocupan más sílabas). Cito por la ed. de A. Valbuena Prat, *Obras completas* de CALDERÓN, t. 3, Aguilar, Madrid, 1952, pp. 845-846. —Al final de su vida reprodujo Calderón estos ovillejos en el auto *Andrómeda y Perseo* (ed. cit., p. 1710), haciéndoles retoques y corrigiendo las asimetrías que he señalado; esta vez los cuatro ovillejos comienzan con sus tres preguntas “canónicas”.

¹⁸ *El maestrazgo del Toisón*, ed. cit., pp. 890-891 (cuatro ovillejos con preguntas, y al final: “—¿Qué he de hacer, ecos veloces? / —Juntar todas cuatro voces. / —¿Y cómo ha de ser? —Así. . .”); *El lirio y la azucena*, p. 925 (sólo el cuarto ovillejo tiene las preguntas canónicas); *A tu prójimo como a ti*, pp. 1422-1423 (alternan frases interrogativas, exclamativas y aseverativas). —En *El Año Santo de Roma* hay (pp. 498-499) un pasaje de versos pareados a los cuales responde un eco auténtico; al final los ecos se reúnen y forman la segunda mitad de una redondilla (“Volvamos ahora a juntar / la voz, a ver qué declara. / —*Cualquier año es santo para / bien hacer y bien obrar*”). Pero aquí no se trata de ovillejos.

—¡Cuánto mi pecho enternece
oír que mísero . . . —*padece!*
—¡Cuánto lisonjea mi ira
oír que afligido . . . —*suspira!*
—Y que en mortal pesadumbre
llora, gime, padece,
*suspira y sufre*¹⁹.

Las innovaciones saltan a la vista: el primer bloque está alargado (cuatro miembros en vez de tres), y el segundo, en cambio, muy acortado. Las "preguntas" no se contienen en un octosílabo, sino que inician otro más, completado por las "respuestas". Además, el segundo bloque no retoma el consonante *-ira* en que termina el primero, sino el asonante *ú-e* del romance al cual sirve de remate este ovillejo. Finalmente, la media seguidilla *Llora, gime, padece, / suspira y sufre*²⁰ aparece no sólo al final del ovillejo, sino también al comienzo, como una especie de "mote" que se glosa y se repite al final. (Recordemos que Filipe Nunes había visto en el ovillejo cervantino "un modo de glosa".)

Un contemporáneo de Calderón, el aragonés Vicente Sánchez (1610-1679), villanciquero oficial del Pilar de Zaragoza durante los últimos dieciocho años de su vida, construyó uno de sus muchos villancicos de Navidad a base de ocho ovillejos, el primero de los cuales dice:

Hoy quien por mí satisface
nace
curando ciegos antojos
con ojos,
que es todo su torcedor
amor.

Llegó a su esfera el favor,
pues, para llorar mis males,
con medios tan desiguales
*nace con ojos Amor. . .*²¹

¹⁹ Ed. cit., pp. 1118-1119. Hago exclamativos los versos 5 a 8, en vez de interrogativos, y en el v. 7 pongo *lisonjea* en vez de *lisonjas*.

²⁰ Nótese que el verbo *sufre* no aparece en el primer bloque. Hay otra asimetría: los vv. 2, 6 y 8 son octosílabos (Calderón mide *oír* como monosílabo), pero el v. 4 está cojo; quizá le falte a *Hombre* un adjetivo paralelo al *infelice* del v. 2. — Véase el *Addendum*, nota 48, *infra*.

²¹ VICENTE SÁNCHEZ, *Lyra poética*, Zaragoza, 1688, pp. 259-260. No copié sino el primero de los ocho ovillejos. Sospecho que se trata de dos series de cuatro, y que cada una de las series tiene su "super-recolección", según el modelo calderoniano. *Nace con ojos Amor* debe ser el principio de una cuarteta.

Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), nacido físicamente en “Numancia” (o sea en Almazán de Soria) y espiritualmente en México —Méndez Plancarte lo incluye con toda razón entre los *Poetas novohispanos*—, y que en el momento de su prematura muerte era el más brillante continuador de Calderón, modificó y enriqueció el ovillo con recursos muy calderonianos, convirtiéndolo en parte prominente de un “baile” palaciego. El ovillo responde a la pregunta “¿Quién significa mejor / las iras de Amor?”:

Pues de Amor son los rayos las armas,
las llamas;
 pues las aves sus triunfos anuncian,
las plumas;
 pues las plantas su imperio conocen,
las flores;
 pues los mares su incendio pregonan,
las ondas;
 porque al Amor tirano sólo retratan
*las ondas, las flores, las plumas, las llamas . . .*²²

Como en el último ejemplo de Calderón, el primer bloque se agranda y el segundo se achica. Además, dos versos “modernos”, el decasílabo en el primer bloque y el dodecasílabo en el segundo, sustituyen al tradicional octosílabo, y la asonancia sustituye a la consonancia. Los cuatro decasílabos son dichos (quizá cantados) sucesivamente por el Fuego, el Aire, la Tierra y el Agua —la pieza se llama *Baile de los Elementos*—, y el dodecasílabo final se lo reparten los mismos cuatro personajes, pero en orden retrógrado (el mismo orden retrógrado en que está la recolección).

El novedoso esquema de Salazar y Torres fue imitado —y un poco simplificado— por el novohispano Alonso Ramírez de Vargas, que lo emplea como estribillo en uno de los villancicos de Navidad que compuso en 1689 para la catedral de México:

Si del Sol el vestido descubre
las Luces;

²² AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES, *Cythara de Apolo*, Madrid, 1681, t. 1, p. 243. Con pocas variantes, el poeta incrustó esta composición en su comedia *Los juegos olympicos (Cythara de Apolo)*, t. 2, p. 223). Véase ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE, *Poetas novohispanos*, Imprenta Universitaria, México, 1942-1945, t. 3, p. 104; y, sobre la vida y obra del poeta, el mismo MÉNDEZ PLANCARTE, t. 2, pp. lvii-lx.

si en el Signo de Patmos admiro
los Signos;
 si a sus plantas más noble se encumbra
la Luna;
 sin con luces sus sienas honraron
los Astros,
 luego sus privilegios bosquejan algo
*las Luces, los Signos, la Luna, los Astros . . .*²³

La influencia de Salazar y Torres es también visible en los seis "ovillejos ecoicos reales" que Sor Juana introdujo en su primera *Loa a los años del Rey*. El Cielo, el Fuego, el Aire, la Tierra y el Amor declaran cada uno en un ovillejo los dones que ofrecen al adorado Carlos II, y los versos cortos y las recolecciones corren a cargo de la Música. El primer ovillejo dice:

El Cielo os da, en sus puras luces bellas,
estrellas;
 por que os asista, sin mudanza alguna,
la luna,
 y os adornen con varios arreboles
soles,
 y con lucientes cándidos esmeros
luceros,
 para que el mundo, ufano de teneros,
 vuestras leyes admita sin recelo,
 pues ve que os contribuye el mismo Cielo
*estrellas, luna, soles y luceros . . .*²⁴

Aquí todos los versos largos son endecasílabos, se restaura la consonancia, y el segundo bloque del ovillejo recobra sus cuatro versos originales.

²³ *Villancicos* para la Navidad de 1689, *apud* MÉNDEZ PLANCARTE, *op. cit.*, t. 3, p. 96 (y cf. *ibid.*, pp. xxxiv-xxxvii).

²⁴ SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, ed. A. Méndez Plancarte, FCE, México, 1955, t. 3, pp. 288-292. El editor —de quien tomo la designación "ovillejos ecoicos reales" (p. 734)— se inclina a fechar esta *Loa* en 1675, aunque reconoce que puede ser de 1678 (p. 652). La *Cythara de Apolo* de Salazar y Torres se imprimió póstumamente en 1681. Sin embargo, muchos de esos versos circulaban en copias manuscritas. También a Pérez de Montoro y a León Marchante los conoció la monja mexicana antes de que se imprimieran sus respectivas obras. No está excluido que Sor Juana se haya inspirado en otros modelos (esta investigación mía no pretende ser exhaustiva). Además, perfectamente podía ella ser innovadora por cuenta propia.

En una composición casi seguramente anterior, la *Loa de la Concepción*, Sor Juana está más cerca del modelo cervantino: los versos son octosílabos, y el primer bloque es interrogativo; pero las interrogaciones son sólo dos, y el segundo bloque consta no de cuatro, sino de seis versos; la recolección se gemina y, por primera y única vez, las terminaciones de *todos* los versos se amoldan a sólo dos consonantes. La Música está dividida en dos coros; el coro I canta la primera recolección y el II la segunda; las respuestas a los dos primeros versos las dan los dos coros juntos. Lo demás lo dicen (o cantan), alternadamente, la Devoción y la Escuela:

—¿Quién canta la Concepción?
 —*La Devoción.*
 —¿Quién por su amor se desvela?
 —*La Escuela.*
 —¡Qué dulcemente consuela
 el eco a mi corazón,
 pues celebran el blasón
 a que mi cuidado anhela,
la Devoción y la Escuela,
*la Escuela y la Devoción...*²⁵

En la loa para *Los empeños de una casa* (escrita en 1683) Sor Juana imita simplemente a Calderón: cada uno de los personajes alegóricos (la Fortuna, la Diligencia, el Acaso y el Mérito) va dialogando con la Música, y las recolecciones de los ovillejos se reúnen en una “super-recolección”:

*A una de estas cuatro cosas
 la dicha es bien se atribuya:
 al Acaso, Diligencia,
 Merecimiento y Fortuna*²⁶.

²⁵ SOR JUANA, t. 3, pp. 269-271 (cuatro ovillejos). Según el editor, la *Loa de la Concepción* bien puede ser de 1670. Es fácil ver por qué Sor Juana suprimió uno de los octosílabos del primer bloque: hubiera estorbado el juego de antítesis-síntesis Escuela/Devoción (o Ciencia/Sencillez, Sabio/Ignorante, como dicen las recolecciones siguientes); la grey de católicos creyentes en el misterio de la Inmaculada Concepción se compone de dos porciones, la de los teólogos profesionales y la de las almas sencillas; pero los cánticos de unos y otros agradan por igual a la Virgen María.

²⁶ SOR JUANA, t. 4, ed. Alberto G. Salceda, 1957, pp. 8-11. Esta cuarteta es cantada por los cuatro personajes junto con la Música. Antes ha dicho el

En la cuarta *Loa a los años del Rey* (escrita en el mismo año 1683), el juego de ovillejos se agranda desmesuradamente: ocupa los 400 primeros versos, o sea casi dos tercios del total, pues ya en el comienzo los cuatro personajes (Éolo, Flora, Pan y Siringa) y los cuatro coros mencionan *fuentes, aves, flores y plantas*. Está, pues, minuciosamente preparada la aparición del primer ovillejo:

... Y con sus ecos süaves
las aves,
 y con sus dulces corrientes
las fuentes,
 y con cláusulas de olores
las flores,
 y con sus verdes gargantas
las plantas
 le den alabanzas tantas,
 cuantas a su honor convienen,
 pues por bienhechor le tienen
aves, fuentes, flores, plantas...

Además, por una parte este verso final va a formar oración con el final del ovillejo siguiente:

Aves, fuentes, flores, plantas,
 ¡trinen, corran, luzcan, crezcan!,

y por otra parte hay "columpios" que introducen variaciones y acaban por convertir los octosílabos en dodecasílabos:

Süaves, ufanas, lucientes, risueñas
*las aves, las fuentes, las flores, las plantas...*²⁷

En la loa para *Amor es más laberinto*, comedia escrita en 1689, el juego es mucho menos brillante. La estructura es como la del

Mérito: "Vamos juntando los *ecos* / para formar un sentido / de tantas partes difusas" (cf. Calderón, *supra*, nota 18: "juntar todas cuatro voces..."), "Vol-vamos ahora a juntar..."). A semejanza de Calderón, Sor Juana viola conscientemente las leyes de la simetría: los versos de la cuarteta no corresponden a cuatro ovillejos, sino sólo a tres; el segundo ovillejo consta de los siete octosílabos canónicos, pero el primero tiene diez, y el tercero ocho.

²⁷ SOR JUANA, t. 3, pp. 331-351. Méndez Planearte, admirador de los juegos métricos y poéticos de esta *Loa* (cf. *ibid.*, pp. lxxxvi y 677), es quien usa, entre comillas, el término "columpios" (p. 734).

ejemplo anterior (4 + 4 octosílabos), pero no interviene la Música, y las recolecciones se limitan a variar el orden de los elementos. (Hay que tener en cuenta que *Amor es más laberinto* se hizo con prisas: para el acto II tuvo que acudir Sor Juana a la ayuda de una pluma ajena.)²⁸

En cambio, en la *Loa* (o *Encomiástico poema*) a los años de la *Condesa de Galve*, que es también de 1689, el juego se complica y adorna de una manera que no podemos llamar sino ultrabarroca (casi rococó). Los personajes son Vt (= Ut = Do), Re, Mi, Fa, Sol y La, dirigidos por la Música. Después de explicar que *ut* es “virtud”, que *re* es “regocijo”, que *mi* es “miramiento”, etc., la Música sortea entre los personajes unos tarjetones que tienen, cada uno, una de estas letras: A, A, E, F, I, L, L, O, M, R, S, T y V (las letras mismas de *VT, RE, MI, FA, SOL* y *LA*, pero en desorden, como para emprender un juego de *scrabble*). Los cinco primeros personajes, desde Ut hasta Sol, dicen uno tras otro los cinco hexasílabos agudos del primer bloque del ovillejo, y la Música se encarga de las respuestas monosilábicas y de los cuatro octosílabos del segundo bloque:

El eco fiel, —*el*
según lo que vi, —*vi*
la cifra leerá, —*ra*
pues él solo osó —*so*
a descifrar-lá. —*la*

Juntando lo que acrisola
la anagrama en las vocales,
hallo que dicen cabaes
los ecos: *Elvira sola*.

Y, mientras el Coro hace el “eco” (*el*) del primer hexasílabo, dicho por Ut, Ut mismo le muestra al público las letras —seguramente de gran tamaño y de esmerada hechura— que le tocaron en el sorteo: la *E* y una *L* (*EL*). Repiten el juego los demás personajes, y en el final del ovillejo se juntan todos los hilos: *Elvira sola* es suma de “ecos” a la vez que “anagrama”; y el público no sólo oye las dos palabras, sino que las lee en los tarjetones: *E-L-V-I-R-A* *S-O-L-A* (los personajes se habrán acomodado artísticamente en fila). A continuación la Música recoge los tarjetones, los baraja,

²⁸ SOR JUANA, t. 4, pp. 197-201. Los ovillejos son cuatro. La recolección del primero es “flores, fruto, sazón, hielo”; la del segundo “hielo, sazón, fruto, flores”, etc. Son partes no sólo “difusas”, sino repetitivas.

hace nuevo reparto y organiza un segundo *jeu de cartes*, cuyo resultado es *El Silva Amor*²⁹.

Pero donde Sor Juana utilizó mejor el ovillejo cervantino, donde más jugo teatral le sacó, no fue en esa *Loa*, sino en los 180 versos del *Divino Narciso* en que Eco se expresa de la única manera posible para ella, que es repetir la palabra final de lo que otros dicen, y así va "respondiendo" primero a la Soberbia y al Amor Propio (vv. 1480-1529) y después al personaje central, Narciso (vv. 1560-1691):

—Tente, pues que yo te tengo.

—*Tengo*.

—Refiere tu ansiosa pena.

—*Pena*.

—Di la causa de tu rabia.

—*Rabia*.

—Pues eres tan sabia,
dinos, ¿qué accidentes
tienes, o qué sientes?

—*Tengo pena, rabia...*

A imitación de lo que ella misma había hecho en la loa de *Los empeños de una casa* (sólo que ahora el segundo bloque es de hexasílabos), Sor Juana hace en seguida otros tres ovillejos y reúne en una redondilla final las cuatro recolecciones:

*Tengo pena, rabia,
de ver que Narciso
a un ser quebradizo
quiere, a mí me agravia.*

Y a esta serie de cuatro ovillejos siguen otras tres series iguales, que producen otras tantas redondillas en que Eco revela lo que siente y exhala sus quejas³⁰.

²⁹ SOR JUANA, t. 3, pp. 471-478. El primer ovillejo se dedica a la virreina Condesa de Galve, que se llamaba *Elvira*, y el segundo se dedica a su marido, que se apellidaba *Silva*. La Música explica el significado de "el Silva Amor": define al Conde como amante finísimo de la Condesa. (Por cierto que las leyes del anagrama no se observan muy escrupulosamente: la *F* y la *T* no funcionan en ninguna de las jugadas, y la *M* funciona sólo en la segunda.)

³⁰ SOR JUANA, t. 3, pp. 66-78. Si en la *Loa* de la Condesa de Galve llega al colmo la "teatralización" del ovillejo, donde éste alcanza verdadera "dramatización" es en *El divino Narciso*. —Los ovillejos de Sor Juana han sido ob-

El franciscano Damián Cornejo, contemporáneo de Sor Juana, autor de una voluminosa *Crónica seráfica* (Madrid, 1682-1698) y poeta “festivo” en sus ratos de ocio, hizo unos “Versos en ecos al desengaño del mundo” que son ovillejos con el primer bloque alargado:

Quiero, pues, en ocasión,
dar en lance tan preciso
 aviso,
y para tantas ofensas
de Dios, tomando este medio
 remedio . . . [etc.].

Sólo daré, como botones de muestra, dos de las colecciones: ‘¿Qué es el hombre?’: *Piajos, mocos y gargajos*; ‘¿Qué es una mujer desnuda?’: *Tetas, panza y lana prieta* . . .³¹

En 1703 apareció el *Rengifo* adicionado por Joseph Vicens, el cual dedica al ovillejo cervantino el breve capítulo 95, uno de los muchos añadidos por él. Pero Vicens no lo llama *ovillejo*, ni menciona para nada a Cervantes (el *Quijote* se leía poco en esas fechas). El capítulo se intitula “De otra composición semejante a los ecos” —los *ecos* han sido materia de los tres capítulos anteriores—; y, en efecto, desde el anónimo de 1629 (“Coplas a todos los Santos en forma de eco”) hasta Sor Juana y fray Damián Cornejo, es la palabra *eco* la única que se ha empleado para designar este género de versos³². “A los dos siguientes poemas llaman *ecoi-*

jeto de la atención de HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ, *Estudios sorjuanianos*, Inst. Michoacano de Cultura, Morelia, 1988, pp. 101-108.

³¹ *Obras poéticas M.S. del Revm. Padre Fr. Damián Cornejo*, The British Library, ms. Eg. 1889, ff. 32 r-33 v. En mi “Fortuna varia de un chiste gongorino”, *NRFH*, 15 (1961), p. 503, califico de “nauseabundos” estos “Versos en ecos” y digo que es “característicamente frailuna” la mezcla de lo devoto y lo obsceno. La edad me ha hecho menos rígido. La clientela de un poeta es siempre “respetable clientela”. Los chocarreros versos de este fraile tenían un público razonablemente amplio, puesto que se hacían copias manuscritas (GALLARDO, *Ensayo*, t. 2, cois. 582-583, da cuenta de una de ellas, y reproduce dos sonetos bien picantes). Hay sobre Cornejo un estudio que no conozco: K. PÖRTL, *Das lyrische Werk des Damián Cornejo (1629-1707)*, tesis de München, 1978. —La recolección “piojos, mocos y gargajos” me hace pensar en lo que le dijo el P. Antonio Núñez a uno que le quitaba los piojos de la sotana: “Ve así, compañero, nuestra cosecha: piojos, podredumbre y hediondez; y con todo eso estamos llenos de vanidad” (citado por OCTAVIO PAZ, *Sor Juana*, FCE, México, 1982, p. 606).

³² El rótulo “Preguntas y respuestas” (*supra*, nota 12), tan amplio, no

cos algunos poetas —dice Vicens—; no que propiamente lo sean, sino por la similitud que tienen éstos con aquéllos”. Su descripción (“Constan de siete versos de redondilla mayor [= octosílabos]. . .”, etc.) se aplica sólo al primero de los dos “poemas” que aduce como ejemplo, que es “un villancico a Christo nuestro señor”:

Cuando tu imagen adoro,
lloro;
 cuando tu retrato miro,
suspiro;
 de verte todo sangriento
lamento.
 Con notable sentimiento
 admirando estoy tu muerte,
 pues solamente de verte
lloro, suspiro y lamento.

El otro “poema” (“un villancico de un célebre poeta destes tiempos a Jesús recién nacido”) es distinto: tiene ocho octosílabos, los

puede tomarse como designación. El rótulo *eco(s)*, sin embargo, estaba prácticamente acaparado por los *vers couronnés* (“No hallo ya en mi desconsuelo *suelo*, / ni tiene mi mortal locura *cura*. . .”): sólo éstos se consideraban verdaderos ecos. El rótulo *ovillejo(s)*, por su parte, después de haber servido para designar el *perqué* y los endecasílabos de *rima al mezzo*, estaba acaparado por la silva de pareados. Después de describir la hechura de ésta, Vicens dice que “a semejante composición la Americana Poetiza [*sic*] da título de *ovillejo*, porque metafóricamente parece que se ovillan estos versos como quien va aumentando un pequeño ovillo”. Alude Vicens al Retrato de Lisarda (“El pintar de Lisarda la belleza, / en que a sí se excedió Naturaleza. . .”), que Sor Juana rotula *ovillejos*. Pero no es ella la única: también Pérez de Montoro y Bances Candamo llaman *ovillejo(s)* la silva de pareados. La definición de *ovillejo* en el *Dice. Aut.* (t. 5, 1737) se aplica a la silva de pareados, no al *ovillejo cervantino*. Es posible que el académico encargado de redactar esa definición se haya fundado en la autoridad de Sor Juana, directamente o a través de Vicens. Pero, por lo visto, hubo siempre alguna indecisión: IGNACIO LUZÁN, al hablar de la silva de pareados en un pasaje añadido en la 2ª ed. de su *Poética* (o sea posterior a 1737), no dice “Esta composición se llama *ovillejo*”, sino “A esta composición en rimas pareadas llaman *ovillejo*” (ed. L. De Filippo, *Selecciones Bibliófilas*, Barcelona, 1956, t. 2, p. 287). No será difícil averiguar en qué momento los señores académicos vieron que la definición de 1737 no correspondía a la “realidad” y redactaron la definición actual, válida para una parte de los *ovillejos* del presente artículo (comenzando con los del *Quijote* y el primero de los de *La ilustre fregona*), pero no para muchos otros. “Antiguamente se dio el mismo nombre a otras combinaciones métricas”, añade el *DRAE*. Sobre todo esto puede verse mi artículo “Quevedo: de la *silva* al *ovillejo*”, *Homenaje a Eugenio Asensio*, Gredos, Madrid, 1988, en especial pp. 27-30.

versos cortos son verdaderos quebrados, y la recolección ocupa dos versos en vez de uno:

Ya en perfiles de oro y grana

la mañana

se divisa transparente

de tu oriente;

siendo las purpúr[e]jas rosas

mariposas,

ecos de tus esplendores

son las flores.

Y en fragancias y candores

encendidas dulcemente,

la mañana de tu oriente

mariposas son las flores.

“Sirven las referidas poesías para todo aquello que las coplas en verso de redondilla mayor, y puedes ver muchas en la Dézima Musa”, concluye Vicens. En efecto, Sor Juana, según se ha visto, hizo *muchas* poesías de éstas; fue, entre todos los poetas, quien más cariño le tuvo al ovillejo cervantino, quien más lo varió, quien más lo admiró. Pero es muy característico de la manera atropellada y frangollona de Vicens³³ el que no haya tomado en cuenta los ovillejos escritos en otros versos que “de redondilla mayor”, por ejemplo los decasílabos de Salazar y Torres y los endecasílabos de Sor Juana. Y eso que el propio Vicens reproduce íntegra, como ejemplo de *loa* (capítulo 106), la primera *Loa a los años del Rey*, donde están los ovillejos endecasílabos. Su definición es muy angosta: muchos ovillejos no caben en ella³⁴.

³³ Hay que tener en cuenta que el propósito de Vicens era actualizar, en 1703, una *Poética* que había venido reimprimiéndose sin cambios desde 1592. ¡Y vaya si entre 1592 y 1703 habían ocurrido cosas! Pero él no da señales de conocer a Góngora, a Lope, a Quevedo, a Calderón, y no digamos a Villegas o a Soto de Rojas. Sus lagunas son inmensas. Él se limita a lo de su momento y de su ambiente: muchos de sus ejemplos nuevos proceden de justas y academias barcelonesas. Fuera de eso, sus fuentes no llegan a veinte. Las más aprovechadas son la *Lyra poética* de Vicente Sánchez y las obras de Sor Juana.

³⁴ La definición actual del *DRAE*, según se ha visto, adolece de la misma limitación. También TOMÁS NAVARRO, *Métrica*, § 192, dice que el ovillejo comienza con “tres octosílabos interrogativos” (ni siempre son tres, ni siempre octosílabos, ni siempre interrogativos). Buena definición es la de Alfonso Méndez Planearte, en nota a los *ovillejos* (= silva de pareados) de Sor Juana: “*Ovillejos*, más usualmente, llámense ciertas coplas de octosílabos (o endecasílabos), seguidos cada uno de los tres o cuatro primeros por un versillo menor, a modo

No sé si es anterior o posterior a 1703 este curioso ovillejo à rebours de la longeva monja portuguesa Maria do Céu (1658-1753):

*Cubridme de flores,
que muero de amores.*

Por que de su aliento el aire
no lleve el amor sublime,
cubridme.

Sea, porque todo es uno,
alientos de amor y olores
de flores.

De azucenas y jazmines
aquí la mort[a]ja espero,
que muero.

Si me preguntáis de qué,
respondo en dulces rigores:
*de amores*³⁵.

(Recuérdese el último de los ovillejos de Calderón, donde *Llora, gime, padece, / suspira y sufre* sirve de "mote" y el ovillejo funciona como glosa.)

Muchos años después, en 1794, el mexicano Manuel Quiroz Campo Sagrado construye una *Loa* para la Virgen de Guadalupe en torno a cuatro ovillejos:

¡Oh, qué hermosa os hizo Dios
a vos,
clara estrella que nos guía,
María,
protectora americana
soberana!

Por eso la Corte indiana,
tan llena de tus favores,
os rinde aplausos y honores
a vos, María soberana . . . [Etc.]

de ecos que luego se recogen formando el verso final" (*Obras completas* de Sor Juana, t. 1, p. 558). En nota al § 192 menciona Navarro "cuatro ovillejos de traza irregular" recogidos por JULIO CEJADOR en *La verdadera poesía castellana*, t. 2, pp. 368-370. No sé cómo serán, pero bastantes ejemplos de "traza irregular" se han visto en el presente artículo.

³⁵ *Romancero y cancionero sagrados*, BAE, t. 35, núm. 472 ("Fulçite me floribus . . . quia amore languo", dice el Cantar de los Cantares, 2:5).

El modelo aquí seguido es seguramente el de Sor Juana en el *Divino Narciso* (o en la loa para *Los empeños de una casa*): las cuatro recolecciones forman una “super-recolección” de cuatro versos:

*A vos, María soberana,
ciprés remontado al cielo,
cultos os tributa amante
este Americano Imperio*³⁶.

Esta “super-recolección”, sin embargo, no va al final de los cuatro ovillejos —como sucede en Calderón y en Sor Juana—, sino precediéndolos. De ese modo, la semejanza con la glosa queda más acentuada aún que en el ovillejo *à rebours* de Sor María do Céu. Desde la primera mitad del siglo xvii, la glosa “por excelencia” era la que se hacía en cuatro coplas de 10 versos, ya fueran coplas reales (quintillas dobles), ya, especialmente, décimas, cuyos últimos versos correspondían a los de la copla (cuarteta de romance o redondilla) que se proponía como objeto de la glosa. Es un “deporte” que nunca ha dejado de practicarse desde entonces. Abundan testimonios mexicanos de que la glosa en décimas había “descendido” ya a los niveles populares o semipopulares durante el siglo xviii. Y esto sucedía evidentemente en todo el orbe hispánico, como lo prueba la supervivencia de tales glosas en el folklore literario-musical de distintos países hispanoamericanos (*gesunkenes Kulturgut*). Para volver a Quiroz Campo Sagrado, lo que él hace en sus ovillejos es glosar canónicamente la cuarteta “A vos, María soberana . . .” en cuatro “décimas” no canónicas. Sus pedestres versos guadalupanos son el último ejemplo que conozco de ovillejos barrocos³⁷; y anuncian asimismo una nueva etapa en la vida de esta forma métrica.

³⁶ *Loa* publicada por JOAQUÍN ANTONIO PEÑALOSA, *Flor y canto de poesía guadalupana, Siglo XIX*, Edit. Jus, México, 1985, pp. 102-103. De las notas (pp. 260-261) deduzco la fecha 1794. A juzgar por el texto, esta *Loa* se hizo por encargo del pueblo de Azcapotzalco (hoy barrio de la ciudad de México). Según Alfonso Méndez Planearte (citado por Peñalosa), Quiroz es amigo de lucirse con “ciertas glosas complicadas”. Es, por otra parte, el típico poeta “semiculto” que se hace líos con el tratamiento de *vos* (¡lo fácil que hubiera sido decir “llena de vuestros favores” en el verso 2 de la redondilla!).

³⁷ En un manuscrito de la H.S.A. (A. RODRÍGUEZ MOÑINO y MARÍA BREY MARINO, *Catálogo de los mss. poéticos castellanos de la H.S.A.*, New York, 1965, t. 1, p. 407) hay unos versos que comienzan “Vino sin saber por dónde / un conde; / envió para alivio el Rey / Virrey . . .”: supongo que se trata de ovillejos de hechura semejante a la de “Suene, no canoro, al fin, / clarín . . .” (*supra*, p. 650), o sea de los tiempos barrocos.

Debido quizá en parte a la reacción "neoclásica" contra los "excesos barrocos"³⁸, pero mucho más, seguramente, al redescubrimiento del *Quijote*, los ovillejos modernos que conozco —y en los dos últimos siglos deben de haberse compuesto muchos que no conozco— regresan al modelo original, o sea a "¿Quién menoscaba mis bienes? / Desdenes". Si no hubiera otros testimonios de la popularidad readquirida por el *Quijote* en la segunda mitad del siglo XVIII, bastarían a demostrarla esos ovillejos modernos, hechos típicamente por poetas "no profesionales", admiradores ingenuos del artificio de las coplas de Cardenio, ingenuamente orgullosos de poder imitarlo, y seguros de buena acogida por parte de un público cada vez más encariñado con Cervantes. Así, en su forma prístina, fácil de memorizar, el ovillejo vino a tener una función "social" parecida a la del epigrama.

Los tres ovillejos que vienen en seguida son portadores de un mensaje político, o sea social en grado sumo. Nos muestran de modo muy claro a qué "usos" se destinaba el ovillejo cervantino en los últimos decenios del siglo XVIII y primeros del XIX. Estos tres ejemplos, uno de Santo Domingo y dos de México, son los únicos que conozco. Pero estoy convencido de que los historiadores, los folkloristas y los investigadores literarios que trabajan sobre esta época podrán encontrar (o han encontrado ya) muchos otros ovillejos hechos en México. Lo mismo vale para Colombia, Chile, el Perú, etc., y naturalmente para España, que es de donde venía el impulso³⁹.

Cuando en 1795, en virtud del tratado de Basilea, cedió Carlos IV a Francia la parte española de la isla de Santo Domingo, la "musa popular" expresó en una serie de ovillejos el inmenso dolor de los criollos al verse así abandonados:

¿Cuándo pensé ver mi grey
sin rey?
 ¿Cuándo mi leal y fiel porte
sin norte?

³⁸ Cf. LUZÁN, *Poética*, ed. cit., t. 2, pp. 293-294 (otro pasaje posterior a 1737): "[Hay que] disponer las rimas con gran cuidado para no cansar o enfadar el oído con su demasiada cercanía o repetición; y por esta misma causa no son dignos de la buena poesía los *ecos* que en el siglo pasado, y aun en éste, se tuvieron por gala preciosa, no siendo sino un juguete muy pueril . . .", etc.

³⁹ No tengo a la mano el libro de EMILIO COTARELO Y MORI sobre *Iriarte y su época*, en cuya p. 247 (según NAVARRO, *Métrica*, § 249) hay un ovillejo motivado por el Pacto de Familia de 1761.

¿Y cuándo (¡oh pena feroz!)
sin Dios?

Lloro yo mi suerte atroz,
 pues que veo en un instante
 a la que era tan amante
*sin rey, sin norte y sin Dios...*⁴⁰

Y cuando el 16 de septiembre de 1810 los caudillos de la independencia mexicana —Miguel Hidalgo y Costilla, Ignacio Allende, Ignacio Aldama— se levantaron en armas contra el dominio de los “gachupines”, la misma musa se apresuró a exaltar el levantamiento, a exhortar a los criollos a unirse a él:

¿Quién al gachupín humilla?
Costilla.

¿Quién al pobrísimo defiende?
Allende.

¿Quién su libertad aclama?
Aldama.

Corre, criollo, que te aclama;
 y para más alentarte,
 todos están de tu parte:
Costilla, Allende y Aldama,

y también a contrarrestar la propaganda “gachupina”, que acusaba a los insurgentes de ser enemigos de la Religión:

¿Quién es tu perfecta guía?
María.

¿Quién reina en tu corazón?
La Religión.

¿Y quién su causa defiende?
Allende.

⁴⁰ “Lamentos de la isla Española de Santo Domingo”, *apud* MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de la poesía hispano-americana*, CSIC, Santander, 1948, t. 1, pp. 298-300. De los seis ovillejos allí transcritos, sólo el primero comienza con interrogaciones, pero todos los versos finales son recolectivos. Llamo la atención sobre dos de las recolecciones: *herejes, judíos, franceses* (¡en poder de ellos va a quedar Santo Domingo!) y *fe, esperanza, caridad* (¡van a quedar desbancadas por las impías ideas de igualdad, libertad y fraternidad!). “Ovillejos muy malos, pero muy patrióticos”; “ridícula, pero al mismo tiempo simpática composición”, dice Menéndez Pelayo, a caballo siempre entre su gusto literario y su acendrado nacionalismo/catolicismo.

Pues mira, escucha y atiende,
 que el valor es lo que importa,
 pues que por eso te exhorta
*Marta, Religión y Allende*⁴¹.

El benemérito Hernández y Dávalos no se limita a publicar este segundo ovillejo, sino que nos comunica dos noticias que encontró en su fuente; la primera se refiere al nombre que se le daba: *madrigal* (aún no *ovillejo*); y la segunda es ésta: "El madrigal se atribuye a un eclesiástico de San Miguel [el Grande], que lo compuso en los primeros días de la rebelión y *lo aprendieron las gentes mejor que la doctrina cristiana*". La frase que pongo en cursiva nos dice mucho sobre la vida de esta forma poética tan flexible, tan capaz de transmitir atractivamente mensajes muy simples y, sobre todo, tan fácil de memorizar. Pocos minutos bastaban para que un improvisador, o un grupo de dos o tres aficionados, fabricaran un nuevo ovillejo⁴². Y, si éste resultaba feliz —sin excesivos ripios, con cierta dosis de sal—, o si el improvisador tenía al-

⁴¹ No sé de dónde copié el primero de estos ovillejos, pero sé que es auténtico. (Puedo haberme equivocado en el primer verso de la redondilla, que repite la rima *aclama*; quizá sea "Corre, criollo, que te llama".) El segundo ovillejo fue publicado por J. E. HERNÁNDEZ Y DÁVALOS, *Col. de docs. para la hist. de la independencia de México*, t. 1, 1877, p. 110, y puede verse en J. A. PEÑALOSA, *op. cit.*, pp. 168-169 (cf. su nota, pp. 284-285). Allende, criollo patricio de San Miguel el Grande (hoy San Miguel Allende), ordenó reinstaurar el culto en las iglesias que ciertos clérigos, temerosos de desmanes, habían cerrado. Los caudillos de la independencia mexicana fueron ejecutados en julio del año siguiente. Con motivo de su captura, nuestro ya conocido Manuel Quiroz Campo Sagrado dio a la imprenta (México, 1811) un *Plausible gozo de la Nueva España por la prisión de crueles insurgentes* (PEÑALOSA, p. 261).

⁴² Siempre han existido, por supuesto, las poesías hechas en "colaboración" (*al alimón*). Yo mismo, en 1945, en un café de Guadalajara, hice varias con Juan José Arreola. Pero lo notable es que tal "colaboración" tuvo que ver seguramente con el nombre *ovillejo* que acabó por darse al esquema de las coplas cervantinas. Después de decir que *ovillejos*, en Sor Juana, significa 'silva de pareados' (cf. *supra*, nota 32), añade JOSEPH VICENS (1703): "También se dizen *ovillejos* aquellos metros que de repente componen los poetas, puestos en un cerco, a un mismo assumpto, componiendo cada qual su verso o su copla". Se pueden entender varias cosas: que uno hace una seguidilla y los demás otras, o que uno hace los tres primeros versos de una redondilla y otro la completa (e inicia otra), etc. El *Dice. Aut.* (t. 5, 1737) trató de precisar: "*Decir de ovillejo* es quando se echan coplas de repente, que en el consonante con que uno acaba su copla ha de empezar el otro la suya, concertando con el primer verso". Lo cual es muy confuso: si el segundo versificador comienza su copla con el consonante *final* de la copla del otro, ¿a qué viene ese "concertando con el primer verso"? No menos confuso es lo que en seguida se agrega:

gún renombre, había posibilidades de supervivencia: no faltaría quien lo conservara en la memoria.

He aquí un buen ejemplo: el ovillejo compuesto a comienzos de 1832 en el círculo de amigos de don Bartolomé José Gallardo, temible tertulia de críticos, enemigos políticos y literarios de varios figurones que por entonces estaban en el candelero, como Sebastián Miñano (autor del presuntuoso *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*), José Gómez Hermosilla (el del igualmente presuntuoso *Arte de hablar en prosa y verso*) y sobre todo Javier de Burgos (el mediocre traductor de Horacio) que, después de estrenar una comedia intitulada *Los tres iguales*, aspiraba ahora a un puesto de ministro. En una carta cuenta el propio Gallardo cómo, en plena conversación, uno de los contertulios, hábil repentista, “disparó en tono de bomba el siguiente ovillejo”:

¿Quién es el geógrafo hispano?

Miñano.

¿Quién para hablar da cartilla?

Hermosilla.

¿Quién vence a los dramaturgos?

Burgos.

¿Quién son esos tres Licurgos
que allanan empresas tales?

¿Si serán “los tres iguales”

*Miñano, Hermosilla, Burgos?*⁴³

“Hácense regularmente redondillas [= versos de redondillas = octosílabos] en los tres primeros versos, y el cuarto es hemistichio [= pie quebrado], que no concierta con el primero, pero sirve de dar consonante para el verso primero del otro que ha de decir después la suya”. Legislación enredada y contradictoria (obsérvese que ahora el último verso “no concierta con el primero”). No sé en qué momento redactaron los académicos la definición simplificada que sigue leyéndose en la edición más reciente del *DRAE*: “Decir *de ovillejo*” es “decir coplas de repente dos o más sujetos, de modo que con el último verso de la que uno de ellos dice, forme consonante el primero de la que dice otro”. Pienso que la mejor manera de aclarar esto es imaginar las coplas “¿Quién menoscaba mis bienes? . . .” como resultado de una colaboración: el primer sujeto hizo los tres primeros octosílabos, con sus respuestas, terminando en el hemistiquio “Ausencia”, y el segundo sujeto, tomando este consonante, hizo la redondilla “De ese modo, en mi dolencia. . .”, etc. La expresión “decir de ovillejo” podía aplicarse, evidentemente, a la acción de componer otros versos en que hay retahíla de consonantes, como el perqué, la silva de pareados y aun la *rima al mezzo*, todas las cuales, en algún momento, se llamaron en efecto *ovillejo* (véase el final de la nota 32, *supra*). Pero a la larga el nombre *ovillejo* acabó por aplicarse exclusivamente al esquema inventado por Cervantes.

⁴³ El *Diccionario* de Miñano comenzó a publicarse en 1826, el mismo año

Mucho más notable es lo que sucedió, medio siglo después, con el "Ovillejo a Celia" de Rubén Darío:

¿Quién hace que yo me rinda?

La linda.

¿Y es tan dulce como Ofelia?

Celia.

¿Y hay luz de su alma en el fondo?

Elizondo.

Me quedo, cuando la miro,
 mondo y lirondo;
 y me atolondra de al tiro
*la linda Celia Elizondo*⁴⁴.

Muchos ovillejos como éste debieron haberse hecho en salas de visita, en tertulias, en trastiendas, en cafés, en cantinas, en redacciones de periódicos. Su vida era efímera como la de las rosas. Si el galante jugueteo poético que hizo Rubén Darío en 1885 nos es conocido, ello se debe a Angélica Elizondo (hermana de la linda Celia Elizondo), que muchos años después, muerto ya el poeta, lo guardaba en la memoria, junto con otros tres ovillejos, de hechura aún más ortodoxa, improvisados por Rubén en el mismo año 1885, como éste:

¿Quién es un amigo fiel?

Manuel.

en que apareció el *Arte* de Hermosilla. PEDRO SÁINZ RODRÍGUEZ, "Bartolomé José Gallardo y la crítica literaria de su tiempo", *RHi*, 51 (1921), p. 305, dice que la comedia *Los tres iguales* se estrenó en noviembre de 1827, y observa que el ovillejo no es anónimo: Ramón de Mesonero Romanos, en sus *Memorias de un setentón* (1880), declaró haber sido su autor. Gallardo, cuya carta (de 28 de febrero de 1832) puede verse en *BRAE*, 16 (1929), p. 448, dice que el "repentista" disparó su ovillejo *en tono de bomba*, y deja que su amigo epistolar imagine el regocijo y el aplauso de los contertulios. (Las *bombas*, practicadas todavía en varias regiones de México, suelen ser cuartetos de octosílabos.)

⁴⁴ RUBÉN DARÍO, *Poesías completas*, ed. A. Méndez Plancarte, Aguilar, Madrid, 1952, p. 124. Obsérvese el carácter coloquialísimo de la expresión "me atolondra de al tiro" ("me deja totalmente embobado"). Obsérvese también que el ovillejo se llama *ovillejo* —así lo llama ya Gallardo—, y que es una verdadera "forma fija", no por preceptos de algún *Arte* de versificación, sino porque impera un modelo reconocido: el de los ovillejos del *Quijote*, libro leído por todo el mundo. Las libertades que se toma Rubén Darío en el segundo bloque (disposición *abab* en vez de *abba*, verso 2 de cinco sílabas) no desfiguran el esquema cervantino. Libertades parecidas podían tomar los modernistas hasta con el soneto.

¿Y un cumplidor caballero?

Riguero.

¿De talento singular?

Aguilar.

Lo digo sin adular,
sin exagerar lo digo:
es un excelente amigo
*Manuel Riguero Aguilar*⁴⁵.

Cuarenta años antes, otro poeta inmensamente popular, José Zorrilla, había aprovechado las posibilidades teatrales del ovillejo en varios pasajes de *Don Juan Tenorio* (1844). Así en la escena 6 del acto II, donde dialogan Don Luis Mejía y Doña Ana:

—¿Me das, pues, tu asentimiento?

—*Consiento.*

—¿Complácesme de ese modo?

—*En todo.*

—Pues te velaré hasta el día.

—*Sí, Mejía.*

—Páguete el cielo, Ana mía,
satisfacción tan entera.

—Por que me juzgues sincera
*consiento en todo, Mejía . . .*⁴⁶.

⁴⁵ DARÍO, ed. cit., p. 213. Aquí mismo están los otros dos que recordaba Angélica: “¿Quién es un gran señorón? / Don . . .” (*Don Jerónimo Ramírez*) y “¿Quién no dice tus ni mus? / Jesús . . .” (*Jesús Hernández Somoza*). Sobre la “feliz memoria” de esa mujer véanse las notas de Méndez Plancarte, pp. 1253 y 1259. Tampoco se publicaron en vida de Rubén Darío sus otros dos ovillejos conocidos: “A Mariíta Debayle” (p. 1112): “Mariíta, ¿hay quién te cante, / Diamante? . . .” (cuya recolección es *Diamante, Esmeralda, Rosa*) y “*El Ate-neo*” (p. 206: acta de defunción, por falta de socios, del periódico nicaragüense así llamado). Éste es el único que no comienza con interrogaciones. Es también el único que conocía T. NAVARRO, *Métrica*, § 384.

⁴⁶ Hay también ovillejos en las escenas 7 y 11 del mismo acto. Según T. NAVARRO, § 384, Eduardo Marquina incluye cuatro ovillejos en su drama *En Flandes se ha puesto el sol* (1910). Dice allí Navarro que el poema de Unamuno “¿Qué es tu vida, alma mía? ¿Cuál tu pago? . . .” (*Romancero del destierro*, 1928) es un ovillejo en que el poeta “introdujo como novedad el endecasílabo en lugar del octosílabo, y el pentasílabo en los quebrados”. En realidad, la novedad del endecasílabo la había introducido ya Sor Juana. Pero el poema de Unamuno no es ovillejo sino muy *lato sensu*. Es “híbrido, a la par de correlación y paralelismo, y de progresión y reiteración” (D. ALONSO y C. BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 1951, pp. 80-81).

Obviamente inspirado en Rubén Darío, el mexicano Miguel Z. Cházaro ha empleado el ovillejo para homenajear a sus muchos amigos. Por ejemplo:

Si el deseo te lo demanda,
Yolanda,
 dale gusto, ¡qué caray!,
Ongay,
 pues nos darás grandes ratos,
Serratos;
 y firmarás mil contratos
 con tu arte de bailarina
 que hace de ti cosa fina,
Yolanda Ongay de Serratos.

El libro en que se recogen estos juegos huele aún a tinta fresca, pues se publicó en México en 1989. Se intitula *Ovillejos (que hoy nadie escribe)*. Pero en el paréntesis del título hay una pequeña injusticia: Cházaro tiene un ilustre predecesor inmediato en don Margarito Ledesma, autor de unas *Poesías* que durante unos cuarenta años han gozado de gran popularidad en México. Hay allí (cito por la 12ª edición, de 1976) tres ovillejos en loor de sendos recónditos poblachos del Bajío (Guanajuato), terruño del poeta. Dice uno de ellos:

¿Qué como cuando hago rimas?
Unas limas.
 ¿Qué pueblo es el que más quiero?
Chamacuero.
 ¿Y quién murió alrededor?
Comonfort.
 Por eso con gran sabrosor
 seguiré haciendo mis rimas
 y gustando de *las limas*
de Chamacuero de Comonfort...

Pero don Margarito⁴⁷ no los llama *ovillejos*, sino *orillejos*. Sin du-

⁴⁷ Los muchos lectores de estas *Poesías* saben que "don Margarito Ledesma" es en realidad un abogado muy culto, llamado Leobino Zavala. Lo que admiran en él es su habilidad para el *pastiche*, el difícil arte de lograr, conscientemente, un efecto de "comicidad involuntaria" (incluida la torpeza en la escansión de los versos): don Margarito es la reencarnación de poetas auténticamente pueblerinos que nunca han faltado.

da ha querido decir que sus versos, a la vez que cantan los loores de unos pueblos perdidos en las orillas de la geografía, pertenecen ellos mismos, por su hechura y su lenguaje, a unas orillas culturales adonde no llegan las ortodoxias académicas ni las modas imperantes en la Corte. Las dos orillas hubieran merecido la simpatía de Cervantes. Así como Valle-Inclán, en “El crimen de Medinica”, imagina que el Greco, pintor antiacadémico y excéntrico, hubiera sabido apreciar la técnica *naïve* y los temas desaforados de ciertos pintores “folklóricos” (“Crimen horrible pregona el ciego. / Y el cuadro muestra de un pintor lego / que acaso hubiera placido al Griego . . .”), así imagino yo que Cervantes, “ingenio lego”, hubiera leído con una amplia sonrisa los *orillejos* de su lejano imitador⁴⁸.

ANTONIO ALATORRE
El Colegio de México

⁴⁸ *Addendum*. A los *orillejos* de Calderón añádanse los cuatro de la comedia *Eco y Narciso* (ed. Ch.-V. Aubrun, Paris, 1963, vv. 3085-3116), cuyos versos cortos son verdaderos ecos (como en *El divino Narciso* de Sor Juana), y cuyos segundos bloques tienen cinco octosílabos en vez de cuatro.