

**Trovadores de repente.
La improvisación poética en el Siglo de Oro¹**

Alberto del Campo Tejedor
Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

Introducción

La improvisación poética o repentismo es un género poético-musical tan antiguo –en el área mediterránea se remonta a los *aedoi* de la Grecia clásica (Homero, Hesíodo)– como actual, ya que aún hoy ciertos pueblos celebran fiestas con duelos de versos improvisados en Galicia, Mallorca, Canarias, Andalucía, Murcia, País Vasco y en la mayoría de países de Iberoamérica.² Hubo improvisadores en Roma, *mimi* e histriones de los que hablan Tito Livio u Horacio; los hubo en Al-andalus, tanto mozárabes, como árabes (en la Granada del siglo XII fueron célebres las controversias de coplas improvisadas entre la poetisa Nazhun bint al-quala`i y el ciego improvisador de Almodóvar, al-Majzumi); y así es posible rastrear el repentismo a través de la historia de *juglares de boca* medievales, trovadores con sus *tensós*, *partimens*, *serventesios*, *cantigas de escarnio* y *maldecir*, hasta llegar a los actuales improvisadores que en contextos festivos se divierten, con música o *a capella*, creando a porfía quintillas, décimas y otras estrofas.

El repentismo actual es un fruto sincrético de las distintas tradiciones improvisadoras, que muestran a lo largo de la historia ciertos elementos comunes, muy especialmente su carácter burlesco y festivo. Si el siglo áureo lo fue para la literatura hispánica en general, otro tanto puede decirse para la improvisada, pues es entonces cuando numerosos testimonios nos describen poetas de toda condición que repentizan tanto en contextos cortesanos, como populares (tabernas, ventas, posadas, etc.). El presente artículo analiza la improvisación poética del Siglo de Oro, en la que vemos reflejados muchos de los sentidos que aún hoy pueden observarse en las fiestas de repentistas de lugares tan apartados como la Alpujarra (Granada y Almería, España), Argentina o Cuba.

A través de algunas obras literarias en que se recrean escenas protagonizadas por improvisadores, escucharemos la poesía repentizada cómica, paródica, socarrona, tesoro de campesinos, arrieros, ciegos, frailes, estudiantes y otras gentes subalternas. Asistiremos a veladas y fiestas en que los trovadores de repente porfían con todo tipo de pullas en versos improvisados. Comprenderemos mejor el uso lúdico-festivo que las clases populares han dado a esta diversión. Nos sorprenderá encontrar ya los distintos subgéneros que perviven en el repentismo actual de Andalucía y otros lugares: el *trovo cortado*, en el que cada trovador improvisa un verso para construir la copla conjuntamente; la *glosa*, en la que el trovador ha de repentizar su estrofa sobre un pie forzado (un verso dado por otro trovador o elegido de una copla ya conocida); el *trovo encadenado*, en que el poeta comienza su copla con el verso con el que acaba su oponente; los acertijos; las adivinanzas, etc. Estaremos en la taberna, la calle, la posada, el camino, la plaza. Y observaremos cómo diversos escritores del Siglo de Oro hacen suyos estos espacios, tiempos,

¹ Este artículo es parte de la tesis doctoral del autor titulada *Trovadores en la Alpujarra. Por una antropología de la construcción burlesca de la realidad*, defendida el 15 de junio de 2003 en la Universidad de Sevilla, calificada *Cum Laude por unanimidad* y reconocida con el tercer premio *Marqués de Lozoya* (Premio Nacional de Antropología, Ministerio de Educación, España) en su edición de 2003, y con el premio *Juan Valera* 2004.

² Sobre la improvisación poética o repentismo puede consultarse A. Díaz Pimienta (1998), M. Hernández Menéndez (1999), M. Trapero (1996), Trapero *et al.* (2000), entre otros.

usos, códigos y significaciones, para dar vida –como hiciera Rabelais en su *Gargantúa y Pantagruel*– a un mundo de sensaciones jocosas que aún hoy pueden disfrutarse en una buena fiesta de trovo.

Trovar de repente: formas, usos, contextos, sentidos

El *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de 1611, de Sebastián de Covarrubias Orozco, se refiere a la palabra *trobar* en los siguientes términos:

Trobar. En nuestra lengua castellana antigua, significa hacer coplas y poetizar: 2. y porque los poetas son inventores de nuevas cosas, los llamamos trovadores, conviene a saber inventores y halladores de nuevos conceptos y consonantes. 3. trova, la tal compostura poética. *Trovar de repente*: echar coplas sin tenerlas prevenidas.

El verbo *trobar* estaba en el lenguaje culto en desuso en tiempos de Covarrubias, de ahí que en su primera acepción haga referencia a la “lengua castellana antigua”. Hacía más de un siglo que en la *Comedia de Calisto y Melibea –La Celestina–* éste había mostrado sus dotes repentísticas para *trobar*. En el Quijote (1998, I: 253) Sancho llama *trova* a un soneto, ya que por aquella época en el lenguaje popular se denominaba *trova* a cualquier composición en verso distinta a la copla. El Quijote –que también “entiende de trovas” (1998, I: 253)– se refiere a que los antiguos caballeros andantes “eran grandes trovadores y grandes músicos”.

El verbo *trobar*, pues, resultaba en el Siglo de Oro arcaizante, dando paso en el lenguaje culto a otros sinónimos como versificar o poetizar, que recoge también Covarrubias. Sin embargo, en contextos populares, el *trobar* –cantar coplas– estaba plenamente vigente y como veremos se reserva esta acepción para diferenciarla precisamente de los versos cultos de poetas letrados. No es, pues, extraño que en la literatura picaresca aparezcan continuamente ciegos y lazarillos que para librarse de los azotes y ganarse la simpatía de la gente cantan *trobos*, como hace el *Lazarillo de Manzanares*, de Juan Cortés de Tolosa.

Igualmente vigente comprobamos en el Siglo de Oro la acepción repentística –el *trovar de repente*– que Covarrubias define por primera vez, sin equívocos, como “echar coplas sin tenerlas prevenidas”, es decir, improvisándolas. Los cultivadores de este arte aparecerán en los textos frecuentemente como *trovadores de repente*, como veremos en las próximas páginas. Pero también están en diversas obras del siglo XVI en adelante junto al término *trovar o trovador de repente*, el *decir o trovar de improviso*, como en uno de los apotegmas de Juan Rufo (57) en donde encontramos en unas pocas líneas ambos términos con idéntico significado. Por los textos del Siglo de Oro sabemos que la improvisación lírica, igual que hoy, fue cantada y dicha, *cantao* y *hablao*, como dicen hoy los troveros o trovadores andaluces. Así en la mayoría de apotegmas y cuentos aparecen *decidores de repente* o poetas que *dicen de improviso*, en mayor número que los que improvisan cantando, *trovando de repente* o *de improviso*. En oposición a éstos, cuando los textos del Siglo de Oro quieren dejar claro que las coplas no fueron repentizadas, se refieren a que fueron trovadas, poetizadas o *metrificadas de pensado*, tal y como aparece en un apotegma de Rufo (71) que “metrifica de repente y de pensado”.

Trovar de improviso deriva, naturalmente, del latín *im-proviso* (sin previsión), y lo encontramos también en la *Commedia dell'arte* italiana, que en un principio se llamaba, precisamente, *Commedia al improviso*. Los adverbios *de repente* y *de improviso* para significar

el carácter repentizado del trovo o dicho se mantuvieron durante todo el siglo XVI y XVII, declinando en el XVIII, a medida que el verbo trovar se va reservando para contextos considerados tradicionales, arcaizantes. Ello explica que en un encuentro del viajero italiano Baretto con un joven improvisador castellano, en 1760, éste ya no entienda el significado de la palabra *de repente*.

–¿Cantan tus paisanos y tus amigos de repente y sin libro como tú?,

le pregunta asombrado Baretto, cuando escucha las coplas repentizadas del joven acompañante.

–Yo no sé cantar de repente, le responde el muchacho, ¿Qué es de repente? Yo no sé lo que es. Usted perdone, yo no entiendo la habla de su merced.³

De hecho, el *Diccionario de Autoridades*, editado entre 1726 y 1739, ya no incluye en las voces *trova*, *trovador* y *trovista* la acepción *de repente* o *de improviso*, porque estaba totalmente en desuso. El término trovar y trovador designaba por aquel entonces tanto al que improvisaba, como al que recitaba o cantaba coplas conocidas. En realidad, desde antiguo encontramos ya algunos textos, como en la *Celestina*, en que al improvisador se le llama *trovador*, sin que aparezca el *de repente* o *de improviso*, lo cual viene a demostrar que entre las dotes de muchos de los trovadores se entendía que figuraba la repentización. A partir del Siglo de Oro y hasta el XVIII dominarán los términos *de repente* y *de improviso*, para distinguir el trovo improvisado del cante de coplas. A medida que el verbo trovar va dejando paso al *poetizar* en el ambiente culto y al *echar coplas* en el popular, el *trovar* quedará como significado arcaizante o propio de contextos tradicionales, como los campesinos, donde aún se siguió utilizando. En aquellos lugares donde la improvisación poética estaba muy difundida, caso de algunos lugares de Andalucía, como la Alpujarra, el trovar y sus sustantivos los trovos, los trovadores o troveros, se reservaron para significar el repentismo, en oposición al *echar coplas*, es decir, teniéndolas prevenidas.

Encontramos, pues, en el Siglo de Oro *trovadores*, *decidores*, *poetas* y *juglares* que *dicen*, *glosan* y *trovan de repente*, que *dicen*, *glosan* y *trovan de improviso* y que, incluso, *metrifican de repente*. En el *Viaje del Parnaso*, Cervantes se refiere a *trovadores* y *trovistas de torbellino* de una manera harto despectiva, como sujetos embaucadores y chocarreros. Todas estas acepciones se refieren a la improvisación poética, en contraposición al *metrificar*, *echar coplas*, *decir* o *trovar de pensado*. Pero, ¿cuáles son los matices de cada uno de estos términos? ¿Qué nos sugieren las distintas acepciones? Aquí un análisis socioantropológico de los textos, es decir aquel que prioriza el uso y el contexto recreado por el autor, nos da riquísimas claves para seguir comprendiendo cómo se ha construido el género burlesco de improvisación que hoy observamos en distintos lugares. Veamos:

Rodrigo Caro dice en su *Días Geniales o Lúdricos* que “la gente rústica [...] **echa coplas de repente**” (210), relacionándolas con los versos *fesceninos* romanos, de los que habla Horacio. A los improvisadores más esporádicos, es decir, los que de ninguna manera se ganan la vida con ello, ni siquiera se les llama juglares, trovadores o poetas. “Echar coplas de repente” hace, pues, referencia a la costumbre popular de improvisar algunas coplillas en los ambientes más populares, durante la siega, la vendimia o en las fiestas de candil.

³ En el original de 1770 este diálogo aparece tal cual en castellano.

En la voz *coplas* incluye Covarrubias la acepción *entenderse a coplas*, que define como “decirse unos a otros pullas o chufetas”. *Echar coplas de repente* es sinónimo de la espontánea diversión de campesinos, arrieros y otros tipos populares, de echarse “pullas y chufetas”, como dice Covarrubias, sin tenerlas prevenidas, es decir, improvisándolas. No es de extrañar que en la mayoría de los documentos del Siglo de Oro en los que hemos podido rastrear testimonios de porfías en versos improvisados –desde los apotegmas y cuentecillos de Rufo hasta las recreaciones de duelos improvisados de las obras de Lope– la improvisación poética aparezca como propia de ambientes populares –tabernas y ventas, sobre todo– y personajes andariegos, errantes, truhanes y jugadores. Es en los contextos en los que Bajtin describía la cultura popular socarrona y mordaz, antieclesiástica y subversiva con el poder, donde aparecen campesinos, arrieros, ciegos, estudiantes goliardescos, incluso clérigos borrachos y mujeriegos, “echando coplas de repente”.

En ocasiones, cuando se quiere hacer hincapié en el origen popular del improvisador y en su carácter errante, vagabundo y buscavidas, los textos del Siglo de Oro se refieren a él como **juglar**. Covarrubias describe despectivamente al juglar como “el chocarrero que trata y habla siempre de burlas”, confirmando así el carácter histriónico que se le había dado desde la Antigüedad. Casi todas las referencias que nos han llegado del siglo XVI sobre el juglar enfatizan esta acepción a medio camino entre degradante y denotadora de su espíritu festivo y carnavalesco. Así Rufo habla en sus *Seiscientas Apotegmas*, publicado en 1595 y donde aparecen un sinfín de tipos populares improvisadores, de “un hombre infame por su oficio y no menos por sí mismo (porque era lo menos ser juglar)” (106). En la misma línea Lope de Vega en el *Ganso de Oro II*^a (1916, 165-66) hace decir a Rodulfo que quiere desterrar de Nápoles toda la mala gente, “los viciosos, juglares y feroces”, y luego aparecen expulsados “un gitano, dos rufianes, dos mujeres rameras, un alcagüete y un volteador”. Diego Pérez de Valdivia, en su plática contra las máscaras, predicada en Barcelona el año 1583, dice de los *joglares* “que un hombre vil y apocado y casi infame los metió en Barcelona, como bien saben los viejos” (Cotarelo, *apud* Menéndez Pidal, 1991, 42), haciendo hincapié en el carácter irreverente y bufonesco con que se menospreciaba a los juglares. La figura del juglar, tal y como se entendía en la Edad Media, fue desvaneciéndose al final del medievo y así pasó a designar todo aquel tipo que gustaba de una vida andariega, goliarda, errabunda, donde echar coplas de repente fuera un divertimento de tabernas y prostíbulos.

A medida que el término juglar va desapareciendo, la figura del **trovador** va ocupando su campo semántico, abandonando las significaciones altivas que tenían originariamente en la Provenza, y pasando a designar a todo aquel tipo popular y generalmente iletrado que hacía coplas, sin que los doctos pudieran denominarle poeta. Su estatus es, empero, contradictorio, como observamos en Cervantes. En su *Viaje del Parnaso*,⁴ dibuja la figura del trovador improvisador como un “andaluz⁵ mozuelo, trovador repentista, que subía con la soberbia más allá del cielo” (2003, I: 1041), mientras injuria a los trovadores que quieren pasar por poetas, como él:

⁴ Esta obra es interesantísima para profundizar en las concepciones de la época sobre la poesía y sobre vates concretos, ya que se recrea una reunión de Apolo a la que acuden docenas de poetas, vates, poetastros y trovadores, a los que Cervantes elogia o zahiere según sus preferencias.

⁵ El tópico del andaluz desafiante y trovador no es infrecuente en el Siglo de Oro. Escribía el dominico Tomás de Mercado en 1569: “He mirado que España es gran reino y la Andalucía una de las provincias más prósperas y suficientes que creo hay en el mundo y, como dicen muchos, es los Campos Elíseos de los poetas” (171). No extrañará, pues, que fuera Andalucía por aquel entonces patria y destino del mayor número de trovadores de repente de la Península.

¡Oh falsos y malditos trovadores,
que paséis plaza de poetas sabios,
siendo la hez de los que son peores!

Entre la lengua, paladar y labios
anda contino vuestra poesía,
haciendo a la virtud cien mil agravios. (2003, II: 1041)

En la misma obra, Cervantes se burla de los improvisadores llamándoles trovistas de torbellino,⁶ para diferenciarles de los “poetas ilustres” que meditan y escriben sus poesías inspirados por las musas, y merecen a diferencia de los trovadores la guirnalda de laurel.

Que si este agravio no me turba el tino,
siete trovistas desde aquí diviso
a quien suelen llamar de torbellino,

con quien la gala, discreción y aviso
tienen poco que ver, y tú los pones
dos leguas más allá del paraíso (2003, II: 1030)

En boca de Mercurio, Cervantes discierne sobre la verdadera poesía frente a la canalla y trafalmeja de los trovadores, frecuentadores de tabernas, bodas y bautizos:

Esta, que es la Poesía verdadera,
La grave, la discreta, la elegante
—dijo Mercurio—, la alta y la sincera,

siempre con vestidura rozagante
se muestra en cualquier acto que se halla,
cuando a su profesión es importante.

Nunca se inclina o sirve a la canalla
Trovadora, maligna y trafalmeja,
Que en lo que más ignora, menos calla (2003, II: 1026)

Si los poetas cultos se mofan de los trovadores por ser estos personajes callejeros y andariegos, las clases populares debieron gustar de sus chocarrerías durante todo el Siglo de Oro, como demuestra que aparezcan en las comedias y obras menores que los dramaturgos escribían para el vulgo. En *El Entremés de la Guarda Silenciosa*, Cervantes hace que un soldado poeta glose de repente un pie forzado y el zapatero que le escucha confiesa que no “entiende de trovas”, pero la glosa improvisada le suena tan bien como si fuera de Lope. El trovador repentista siguió conservando, por lo tanto, cierto prestigio por su ingenio, su rapidez mental, su memoria, mientras que a los copleros más zafios, marrulleros y tabernarios se les desdeñaba como juglares.

⁶ En el siglo XIX *trovista* es aún sinónimo de “el que tuerce el sentido de las palabras” (R. J. Domínguez, II, Suplemento, 289).

No sorprende que la voz *juglar* aparezca junto con la de **pulla** en la *Farsa Theologica* del dramaturgo Diego Sánchez de Badajoz (1525-49), que fue al parecer cura en Talavera la Real – Badajoz– y a quien gustaba combinar en sus farsas la sátira social y la comedia, a pesar de lo cual, como clérigo, tenía que reprobador la costumbre juglaresca de las pullas:

Pastor: Mía fe pullas y cantares
 antes que el ave María

Cura: Vezanlos con cortesía
 a ser mundanos juglares
 con esto se van a pares
 padres e hijos al fuego
 adestrando ciego a ciego. (*apud* M. Joly 4)

La costumbre de *echarse pullas*, “un duelo poético, en el que los contrincantes invocaban, el uno al otro, toda suerte de desgracias, en la mayoría de los casos de lo más obscenas y procaces” (A. Armistead 45), fue muy popular, a tenor de la ingente cantidad de referencias que nos han dejado los autores barrocos, si bien las pullas no se refieren sólo a combates poéticos, sino a veces a meras burlas. Si el echar coplas de repente ya tenía unas connotaciones campechanas, si la juglaría, como hemos visto, estaba estigmatizada como chocarrera, las pullas hacen referencia aún más al carácter hiriente e injurioso de las burlas, que los tipos ajuglarados se dedican a lanzarse unos contra otros.

La etimología de *pulla*, aunque no aclarada en su totalidad, remite al carácter dialéctico y sangrante de los duelos poéticos de la época. Armistead (45) sigue a J. Corominas, quien a su vez lo toma de Menéndez Pidal. Los tres quieren ver la palabra *púa*, en el sentido de ‘dicho punzante o agudo’, alteración debida a un cruce con la familia del antiguo verbo *repullar*, ‘replicar satíricamente’ (que parece proceder del latín *repellere* ‘rechazar’). Por esta interpretación nos inclinamos nosotros. Controvertida es la etimología que propone J. P. Crawford Wickersham en su famoso artículo sobre las pullas. Basándose en la relación de las pullas con el contexto de los versos *fesceninos* cantados en honor a Baco con ocasión de las bodas, y observando el carácter grotesco y obsceno de ambos géneros, Crawford sugiere una etimología a partir de *ficus*, dar la higa, gesto obsceno que se hace levantando el dedo mientras se cierra el puño. Joly, que ha estudiado como nadie la terminología burlesca del Siglo de Oro, sostiene que la hipótesis de Crawford, aunque seductora –el propio Corominas la califica de erudita e ingeniosa–, es “prácticamente indefendible en el plano fonético” (247), lo que llevó también a desecharla a insignes filólogos como M. Roques, L. Spitzer o el mismo Corominas. Este último documenta varios ejemplos y los relaciona con las voces *repullar* y *repullón*, usadas ya en el siglo XV por Alfonso Álvarez de Villasandino para calificar así uno de sus estribotes, más chusco que satírico o insultante (“reíd con tal repullón”). Para Corominas no es inverosímil que *repullón*, que es el vocablo más antiguo, sea la forma primaria. En el *Cancionero de Baena* aparecen varios ejemplos más, además del citado de Villasandino. Además aparece esta voz en Torres Naharro en 1517 y en J. del Encina se dice:

Repullo mil chanzonetas
úrdole mil remoquetes

Concluye Corominas dando por igualmente verosímil que pulla derive de púa ('dicho punzante'), incorporado fonéticamente a la familia de repullir ('respingar, replicar duramente', de *repullere* = *repellere*).

Debates etimológicos aparte, la relación entre las pullas y el ambiente socarrón y mordaz de cuantos usan el verbo para arrojarse toda serie de improperios parece fuera de toda duda. Igualmente más que probable es la relación con el contexto lúdico-festivo que Horacio evoca a propósito de los versos *fesceninos* y la atmósfera carnavalesca y licenciosa propicia para echar pullas, como defiende el propio Crawford y, antes que él, Caro (II: 96). No es de extrañar, pues, que en 1496 se prohibiera "decir ni cantar, de noche ni de día, por las calles ni plazas, ni caminos, ningunas palabras sucias ni deshonestas, que comúnmente llaman pullas" (Corominas, voz *pulla*).

Joly repara en que las pullas eran consideradas en España una "particularidad nacional", es decir una especie de *seña de identidad* ibérica que nos hacía reír y autoflagelarnos al reconocerla. Para ello cita a Juan de Lucena, quien pone en boca de un obispo las siguientes palabras:

¡O castellana costumbre reprobada! Callar no sabemos, ya sabemos repullar: no embutimos nuestros hijos de otra doctrina, ni de otro rudimento los vestimos [...] Si los athenienses a las letras, y a las armas los romanos vezaron sus hijos, los nuestros nosotros a las pullas. Phalaris, porque su hijo cantaba una pulla, le quemó la lengua. El ventoso e inhonesto fablar incitamento es de lo qu'el quiere dezir: de pulla s'entra en Calabria, y de secula, secula, en seculorum. (3)

En general, las pullas van asociadas a ambientes tabernarios y de ventas, como aparecen en la *Vida del Escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel. En uno de sus descansos, el narrador protagonista del libro dice que no es lisonja llamar Horacio al poeta razonable, pero sí es de brutos llamar poeta al que sepa "echar cuatro pullas con donaire" (I: 273). Aparece, pues, de nuevo la voluntad de los poetas letrados, como Espinel, de alejar la figura del noble metrificador de los tipos picarescos y andariegos que gustan de las pullas tabernarias.

Sin embargo, no debemos pensar que el repentismo fuese exclusivo de las clases iletradas durante el Siglo de Oro. Al igual que ocurrió con la improvisación poética medieval y del Renacimiento, a la que recurrían pobres juglares pero también doctos versificadores en competitivas justas poéticas, durante el Siglo de Oro a los poetas cultos les agradaba imitar el carácter burlesco y satírico de las clases populares. Y una forma de reapropiarse de este mundo de diversión festiva era improvisar, tal y como oían hacerlo en ambientes ajuglarados. Ya veremos que al mismo Rufo, jurado de Córdoba y autor de un presuntuoso poema épico sobre don Juan de Austria, le gusta tanto el *trovar de repente* como *de pensado*, y Bautista de Vivar, poeta amigo de Lope, y el propio Lope, eran celebrados en su tiempo como romancistas e improvisadores de versos. En el contexto de la corte o de los certámenes de improvisadores, los repentistas refinados y cultos aparecen como poetas, que "*metrifican de repente y de pensado*" (Rufo 71). Frente a los "rústicos que echan coplas de repente" (Caro 210), frente a los *juglares y trovadores bellacos, truhanes y marrulleros* que porfían con *pullas, chocarrerías, embustes, burlas, chufetas, mofas, chanzas, muecas, papandujas, chistes, boberías* –con estos términos aparecen en los textos del Siglo de Oro– los poetas prefieren los géneros más refinados de la

improvisación poética, como son la *glosa* o los *acertijos*. De unos y otros veremos ejemplos en las próximas páginas.⁷

La improvisación en la comedia, la comedia de la improvisación

Sabido es que el teatro del Siglo de Oro fue uno de los contextos donde los escritores mejor plasmaron la vida popular entre la mixtificación de la fiesta perenne y el despecho hacia sus zafios protagonistas. Américo Castro ha expuesto con brillantez las causas del crecimiento de la valoración culta por lo popular a partir de este siglo: el Renacimiento idealizaba la idea de un hombre primitivo, cercano a Dios y no contaminado por los vicios de la civilización, por lo que las creaciones populares como los refranes, los juegos o la poesía tradicional memorizada o improvisada fueron recuperadas como siglos más tarde hicieran los románticos. A esta veta popularizante debemos la conservación de un sinnúmero de cantares medievales y recreaciones de porfías improvisadas.

Especialmente interesantes son las piezas cortas,⁸ loas, bailes, jácaras, mojigangas y entremeses, de los que el padre Fray Martín de Sarmiento decía que no había sabido lo que era la lengua española hasta que los leyó. Es el momento en que el teatro se convierte en espectáculo verdaderamente popular, donde el pueblo participa en algarabía, mientras los cultismos de los poetas más minoritarios impregnan las formas de expresión de lenguaje cotidiano y sus formas artísticas. Y viceversa. Si el mundo es un teatro –*el gran teatro del mundo*–, el mundo entero y todo el mundo cabe en el teatro: lo divino y lo humano, lo culto y lo popular, los letrados y los campesinos.

Particularmente en los entremeses, piezas jocosas y burlescas en un solo acto, irrumpían multitud de tipos populares, que recreaban con sus burdas pero graciosas maneras el mundo de la plaza, la feria y la taberna. Eugenio Asensio, que los ha estudiado detenidamente, dice que “en la atmósfera del Carnaval tiene su origen el alma del entremés originario: el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y el beber [...] la jocosidad que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más raída cuanto más pesada”.⁹ No nos extrañará, pues, que los entremeses, cuyos orígenes se remontan a la literatura carnavalesca de la Edad Media, estén asociados a la improvisación poética desde antiguo.¹⁰

⁷ Quizá nadie como Joly haya interpretado el mundo de la burla de los siglos XVI y XVII. Su tesis doctoral sobre el vocabulario burlesco del Siglo de Oro es un magnífico compendio de episodios de improvisación. Es imposible aquí entrar de lleno –como hace Joly– en las sutiles diferencias que existen entre los distintos vocablos que hacen referencia al mundo de la picaresca del Siglo de Oro. A nosotros nos interesará sólo en cuanto aporte datos sobre el repentismo burlesco de la época. Para el resto no tenemos más remedio que remitirnos a la fabulosa tesis doctoral de la francesa o a la publicación que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, que hemos tenido ocasión de consultar.

⁸ En general, el espectáculo teatral del siglo XVII, de unas dos horas de duración, comenzaba por un tono que cantaban los músicos, seguía luego la *loa*, después la primera jornada de la comedia, el *entremés*, la segunda jornada de la comedia, el *baile*, la tercera jornada y, cuando procedía, el *fin de fiesta* o *mojiganga*. El baile es un género de intermedio con música, canto y baile o saltación. Podían ser tanto cantados como hablados, en monólogo y diálogo.

⁹ A pesar del descuido de los estudiosos y del ostracismo y la marginalidad al que ha sido relegado el mal llamado *teatro menor*, algunos han sabido extraer su jugo de estas obras llenas de doble sentido, refranes y frases proverbiales, de escenas cotidianas y recreaciones de los más variados aspectos de la cultura popular de la época, haciendo de estas piezas “una mina para el estudio de la lengua, las costumbres y otros aspectos de nuestra cultura” (Cotarelo XI).

¹⁰ A finales del siglo XVII, el término entremés se irá generalizando para expresar cualquier género menor que exprese una visión caricaturesca de la sociedad, englobando así a otros géneros del teatro menor: el *baile*, una pieza

Los entremeses recrearán la visión más heterodoxa y grotesca de la sociedad, donde los bajos instintos, el engaño, la treta y la mentira son elevados subversivamente a modos de vida. Desfilan los tipos más tabernarios y ajuglarados, desde el sacristán libertino hasta el estudiante goliardesco, pasando por un larguísimo elenco de desgraciados que son vituperados como cornudos, ridículos e ignorantes. Unos y otros aparecerán a veces improvisando sobre escena, en parte como recreación de la costumbre repentística que se tomaba como arquetipo de lo popular, en parte por los orígenes improvisados de los mismos entremeses. E. Cotarelo y Mori, uno de sus máximos recopiladores, dice de los entremeses más antiguos que “presentan indicios muy vehementes de haber sido en su origen improvisados como la comedia popular italiana” (I: LXIII). Efectivamente, en un entremés anónimo del siglo XVI (Cotarelo II: 54-56), leemos entre las directrices a los actores:

Aquí le hacen que enseñe la lengua por fuerza, y en esto puede el Villano decir lo que más le llegara á cuento.

Y el entremés acaba dejando a la improvisación el final del mismo:

Aquí lo apoda el Villano los apodos que mejor le cuadraren y pide licencia para cantalle unas coplas, y respóndele y dice. (*ibid.*)

Entremeses como éstos hicieron asegurar a Cotarelo (I: LXIII) que “es seguro que se dejaba una parte de la pieza á la improvisación y gusto del actor, y no menos que en la situación culminante de la obra”. Pero podemos ir más lejos. Otro entremés en verso, el de Melisendra (Cotarelo I: 105-11), comienza con una “loa muy graciosa” con los siguientes versos:

Senado muy eminente
aquí saldrá un entremés,
que si lo mira la gente
de la cabeza a los pies,
parece que es de repente.

Esta referencia al *entremés de repente* constituye, a juicio de Cotarelo (I: LXIII), “prueba de que los había”. Es difícil saber cuántos de estos dramas populares eran improvisados o aprendidos, cuántos en prosa o en verso.¹¹ La comedia italiana *all'improvviso* aparece precisamente en el siglo XVI, aunque no son pocos los críticos que la relacionan directamente con los mimos romanos. Para Cotaralo, la comedia improvisada no era patrimonio exclusivo de Italia y debió existir en España antes de la llegada de los *Confidenti*, los *Gelossi* y otras

brevísima con final festivo, la *mojiganga*, quizá la más carnavalesca de todas en la que destacan los disfraces y la música ruidosa, y la *jácara*, fiel reflejo de la vida del hampa (M. V. Ayuso de Vicente *et al.* 124).

¹¹ Algunas de las “representaciones mímicas” y “juegos en Andalucía como entremeses en prosa”, los conocemos por la obra histórica *Theatro de los theatros* de Francisco de Bances Candamo: “Cuando en los lugares del reino de Sevilla se juntan á sus solaces los mozos y mozas, usan varias formas de juegos, en que rústicamente declaran ellos sus pasiones debajo de la metáfora que juegan; porque el amor aun a los mas rudos hace ingeniosos para explicar en aquella forma que pueden. Tales son el soldado, la sortija, el padre prior, y otros más licenciosos de lo que debieran, como el del palillo y el alfiler, que ya conocerá el que los supiere, y el que no, mejor será que no los conozca. Pero después de apurados éstos, para entretener parte de las noches, representan los mozos más hábiles unos entremeses en prosa” (*apud* Cotarelo I: LXIII).

compañías. En cualquier caso es indudable que lo que quedaba de comicidad popular en el siglo XV fue recreado en este tipo de comedias, donde en un principio, al igual que en la *Commedia dell'arte*, se danzaba, se bailaba con acrobáticos saltos, mientras se improvisaba sobre un guión abierto. La *Commedia dell'arte*¹², que animó durante dos siglos las cortes de toda Europa, pero también las plazas de los pueblos, se representaba *de improvviso*, para lo cual se requerían las dotes ajuglaradas de unos intérpretes que también eran músicos, bailarines y acróbatas. Claro que siguiendo las teorías formularas de Lord y Parry han sido numerosísimos los críticos que han borrado la ilusión romántica de una improvisación total, acercándonos a una versión mucho más realista, pero no menos increíble, en la que jugaban un papel importantísimo la memoria para retener fórmulas, la capacidad para intuir el humor que demandaba el público, así como el ingenio y la rapidez mental, que hacen a un poeta repentista.

Si aparecen tantos episodios de porfias improvisadas en la comedia del Siglo de Oro, no exclusivamente en los entremeses sino en los géneros mayores, no es sólo porque sus orígenes se hallen en formas improvisadas deudoras de la comedia italiana, sino porque el público, los actores y el escritor de la obra estaban familiarizados todos con el repentismo, que consideraban uno de los últimos ámbitos donde se podrá ejercer libremente eso que llamamos subversión carnavalesca. Como sugiere Kathleen McGill para el caso italiano, igualmente en España la cultura fue eminentemente oral hasta el siglo XVI y las competencias mnemónicas de los que se dedicaban a entretener permanecían intactas en muchos casos (112). No es de extrañar que encontremos las escenificaciones de repentismo en bailes, loas y entremeses, y que en estos mismos géneros los actores improvisaran sobre la marcha en sus actuaciones, priorizando la libertad de palabra para hacer reír al público a toda costa, mientras otros memorizaban una comedia entera con escucharla dos o tres veces, de lo que repetidamente se quejaba Lope. Con frecuencia los diálogos de los actores no seguían el texto escrito y existían actores conocidos precisamente por sus dotes improvisatorias, como es el caso de Juan Rana, lo que les valía naturalmente las iras y censuras de los moralistas eclesiásticos, ávidos por controlar la espontaneidad y libertad del actor. En España se representaban debates como el de Carnal y Cuaresma y en Italia *contrastos* amorosos, con una densidad formular de hasta un 50%, según el análisis de McGill (115). El italiano Perrucci alertaba a los actores en 1699 a que no recitaran las *cantinelas*, mientras destacaba la competencia dramática y el conocimiento de las figuras retóricas por parte de los *improvisatori* (McGill 119).

No debe extrañar tampoco que en la gran mayoría de piezas, donde se recrean los duelos poéticos improvisados, el contexto que se escenifica en las plateas sea de un marcado tono populista, bucólico en ocasiones, burlesco casi siempre, cuando no claramente grotesco. El dramaturgo del Siglo de Oro –caso de Lope– conoce bien el fenómeno de las porfias de versos improvisados entre el campesinado y las clases iletradas de las ciudades y como tantas otras tradiciones populares elige mostrarlas en sus piezas teatrales ora para mofarse de ellas, ora como

¹² Son numerosos los estudios que tratan la cuestión de la improvisación en la *Commedia dell'Arte*. Roberto Tessari (74-95) argumenta desde una posición marxista que la improvisación se reducía a una recombinación sorpresiva de *topoi* sobre la base de partes prefijadas. Fernando Taviani (310-29) dice que la *Commedia* tuvo textos premeditados, pero que no eran escritos, sino compuestos y memorizados en repetidas actuaciones. Por su parte, Cesar Molinari (37-47) compara la improvisación de la *Commedia* con la de los músicos de Jazz, en que se hacen *solos* en base a un ritmo dado de antemano. Más recientemente, y desde una reinterpretación de la obra de Lord y Parry, Kathleen McGill ha dado un paso más identificando los elementos tópicos, formulars, paratácticos y rítmicos presentes en la *performance* de la *Commedia*. Finalmente, Domenico Pietropaolo ha editado un volumen colectivo titulado *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, donde varios autores se detienen en analizar la técnica improvisatoria de los *comici*.

recurso expresivo de gran aceptación popular. Al público de los corrales de comedia no había que explicarle en qué consistía una porfía de trovadores de repente porque sencillamente estaba familiarizado con los duelos de pullas, chocarrerías y chufetas.

Sabemos hoy que existía un público¹³ que acudía a los espectáculos teatrales por millares principalmente para deleitarse con las piezas pequeñas, sobre las que el viajero francés que acompañó en 1659 al mariscal de Grammont escribió en su Diario que “suelen ser lo mejor del espectáculo” (Cotarelo V). Especialmente las compañías de segundo orden que recorrían los pueblos y aldeas más alejados de la corte representaban estas piezas con claro predominio de lo cómico, lo burlesco e incluso situaciones que rozaban el absurdo. Así en el *Entremés del Poeta*, de Lope, una rica mujer ha venido de las Indias con la intención de desposar al más diestro versificador que encuentre, para lo cual ha pregonado por doquier que los aspirantes han de batirse en oposición para competir por ella (1963, 194-97). La pretendida manda a cada uno de los tres poetas que se han dado cita a que escriba su mejor poesía en alabanza, cada uno de ellos a una parte de su cuerpo, ojos, boca y manos, como era común en el género de los *retratos*. Cuando éstos se van para redactar sus versos, aparece un improvisador que logra encandilar con sus dotes repentísticas y acaba apabullando a los otros contendientes cuando acuden con sus poemas escritos. Nada más hacer aparición muestra su confianza en su arte improvisatorio y dice:

–Dejemos la prosa para las monjas que las gastan, y hablemos en verso,

tras lo cual entona tres cuartetas, ante el estupor de la tía de la pretendida, que exclama:

–¡Válgame Dios! ¿Qué es esto? ¿Siempre ha de hablar Vm. en verso? (1963, 194)

La conversación prosigue contestando el bachiller opositor en cuartetas a las exclamaciones de la pretendida y su tía. Éstas, viendo que el improvisador está inspirado, se apresuran a mandar llamar al licenciado Pescante para que actúe de juez de la contienda. Lope parece querer burlarse de las limitaciones del poeta repentista y así le hace pasar apuros, cuando no encuentra las rimas adecuadas:

Doña Libia Parece que se ha quedado en suspenso.

Poeta Jesús mío, reveladme
consonantes para *caldo*,
porque yo no hallo más de *llevadlo*,
hallaldo, *tomaldo* y *dejaldo*.
Pero no son buenos;
mejores son éstos:
alambre, *colambre*, *sisambre*,
y *estambre*, y *muerto de hambre*.

¹³ Las comedias y otras obras representadas en Madrid podían ser vistas por cinco mil personas (R. García Cárcel 47). Se mezclaba la aristocracia y el patriciado urbano con el vulgo y las clases medias (oficiales, estudiantes, comerciantes, religiosos, etc.).

Pero el improvisador, ante la insinuación de otro pretendiente de que sólo habla en redondillas, decide mostrar su virtuosismo en esdrújulas:

Poeta No hablaré redondillas,
 sino esdrújulos,
 y a puros versos volveré yo ético
 de envidia a Homero y a Sansón de cólera;
 hable él a solas,
 que parece espárrago,
 que aquesta es mi mujer,
 y yo su oráculo.

Poeta 2º ¡Gran cosa esdrújulos en verso suelto!

Poeta Pues en copla y en cuévano
 diré yo esdrújulos, pícaro,
 y volaré como Ícaro
 con alas de plomo y ébano.
 Mis palabras son azúcares,
 y soy sabroso y pacífico,
 en las obras soy magnífico,
 y gasto mas que los fúcares.

Tras la lectura del poema laudatorio a la nariz que trae uno de los pretendientes, el repentista opondrá sus dotes improvisatorias como arte superior:

No vale nada; oigan esta copla de repente:

Nariz de mi diosa humana,
no me estiméis en tan poco,
pues aunque yo fuera moco,
cupiera en vuestra ventana.

Lope no duda en oponer el carácter burlesco y chocarrero de las “coplas de repente” del improvisador frente a la presuntuosa solemnidad de los versos escritos de los poetas que no saben improvisar. A las serias coplas que el tercer contendiente hace en arte mayor dedicadas a los ojos, replica el repentista con esta otra bellaquería:

Ojos, hermosos sainetes,
dadle al alma por despojos
un jubón, y desos ojos
haced ojales y ojetes.

Lope, gran conocedor tanto de la tradición popular como culta, amigo de célebres improvisadores como Juan Baptista de Vivar, no duda en caracterizar al trovador de repente

como un ser atrevido, satírico, obsceno, al que se le permite repentizar versos y rimas de indudable carácter erótico. Los versos improvisados del jacarero trovador gustan al juez, quien, para asegurarse de que han sido improvisados, insta a cada uno de los aspirantes a que “diga cada uno una copla de repente”. Nuestro escatológico improvisador, sin embargo, se adelanta a todos e improvisa cuartetos a cada parte del cuerpo que el juez propone, ante lo cual la pretendida no duda en declararle vencedor y entregarle su ajuar.

Similar argumento se desarrolla en los *entreactos* de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, una obra de la dramaturga sevillana Feliciano Enríquez de Guzmán del siglo XVII, donde se escenifica grotescamente un duelo entre seis tullidos que tratan de conquistar a una de las tres Gracias. Cada una de ellas ha impuesto una prueba para seleccionar al ganador y así, Talía, la hermana menor, propone que improvisen glosando una canción:

De tres hermanas que veo
herido y preso de amor
me siendo de la menor. (Enríquez de Guzmán 208 y ss.)

A lo que responde el primer tullido:

Aunque Aglaya tenga algalia
y Eufrosina dé resina
no hay en España ni Italia
tal ámbar como Talía,
sea Fénix o Arpía.

Al final del esperpéntico combate, el padre Baco decide salomónicamente que las Gracias mohosas merecen “ser pollígama de todos seis pollígamos”, decisión que celebran todos con décimas, entre el trabalenguas y la comedia del absurdo:

Padre Baco, apoltronado,
todos seis somos contentos
de los ternos casamientos
de los sexmos desposados.
Los nietos diezochabados
tendrán todos a tres madres
y a seis valerosos padres,
y ciento y ocho bisnietos,
seiscientos tataranietos,
y los seis cinco compadres.

Tras cantar otras décimas, acaba Baco entonando una última décima, no menos histriónica que las anteriores:

Con avinagradas tretas
he vencido hoy estas rifas,
pues con mis tres alquitifas
he medrado seis poetas:

Celébrese las bodetas
de consuno en bodegones
con bailes, vinos, jamones,
y canten sendos padrinos,
con avinagrados vinos,
avinagradas canciones.

La importancia de textos como el de Lope o el de Enríquez de Guzmán está en que nos muestra la tradición cómica de los trovadores de repente. Es indudable que tanto la dramaturga sevillana como Lope, y otros autores del siglo áureo, escribieron estas obrillas para un público que conocía y apreciaba esta tradición repentística extremadamente burlesca. Recordemos lo que, entre burlas y veras, escribía el Fénix de los ingenios en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

Y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.¹⁴

Es significativo también que el propio Cervantes introduzca en la primera parte del Quijote las disquisiciones de un cura acerca de la acomodación de los poetas escritores de comedias al gusto de los oyentes, pues, es lo que los representantes que les pagan estas obras les piden¹⁵ (1998, 551-59). Las recreaciones de duelos improvisados del Siglo de Oro nos muestran, pues, la tradición satírica que demandaban amplios sectores de España, sobre todo el *vulgo*, que aparece en esta época como divergente frente al receptor culto, elitista, los *discretos*.¹⁶

¹⁴ Y un admirador coétaneo de Lope, Ricardo de Turia, no duda en escribir en su *Apologético de las comedias españolas*: “Dando por constante una máxima que no se puede negar y es que los que escriben es a fin de satisfacer el gusto para quien escriben” (1616, *apud* A. Redondo 27).

¹⁵ El canónigo en cuestión excusa no haber publicado las hojas que tiene escritas de un libro de caballerías, porque gustan sobre todo al “desvanecido vulgo, a quien por la mayor parte toca leer semejantes libros”. Y añade: “Pero lo que más me lo quitó de las manos y aun del pensamiento de acabarle fue un argumento que hice conmigo mismo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: ‘Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser mi libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo’. Y aunque algunas veces he procurado persuadir a los actores que se engañan en tener la opinión que tienen, y que más gente atraerán y más fama cobrarán representando comedias que sigan el arte que no con las disparatadas, ya están tan asidos y encorporados en su parecer, que no hay razón ni evidencia que dél los saque” (Cervantes 1998, I: 551-52). El pasaje en cuestión ha sido interpretado por algunos como una aceptación de los principios aristotélicos y una crítica de la Comedia Nueva. Lo que nos interesa a nosotros es la recreación que hace Cervantes de la oposición del clero al gusto del vulgo, que, ávido de ver representadas chocarrerías y duelos de pullas, exigía a los comediantes que intercalaran en sus obras escenas populares como las de los duelos de versos improvisados.

¹⁶ Así, por ejemplo, Mateo Alemán no duda en escribir dos prólogos para su *Guzmán de Alfarache*, uno dirigido “Al Vulgo” y el otro “Del mismo al discreto lector”. En el *Viaje del Parnaso* de Cervantes un paje que quiere ser poeta – Pancracio de Roncesvalles– ha obtenido un rotundo fracaso de su única comedia representada que no gusta ni al

En el *Entremés de la Guarda Cuidadosa*, escrito en 1611, Cervantes hace porfiar por una linda sirvienta a “un soldado a lo pícaro” y a “un mal sacristán”¹⁷ (Cotarelo I: 16-22), personajes que a fuerza de repetirse en los entremeses del siglo XVII acabaron constituyéndose como conocidos arquetipos dramáticos. Al final, Cristina, la bella “fregoncita” a la que ambos galanes aspiran a desposar, prefiere al burlón y enredador Sacristán como esposo.¹⁸ En un momento del entremés, el soldado, “que se halla sin un cuarto porque ha dejado el tercio”, muestra sus dotes improvisatorias en su charla con un zapatero que trae a Cristina unas chinelas:

Soldado Más escaso soy yo, chinelas de mis entrañas,
que no tengo seis reales para pagaros.
Escuche vuesa merced, señor zapatero,
que quiero glosar aquí de repente este verso
que me ha salido medido:

Chinelas de mis entrañas.

Zapatero ¿Es poeta vuesa merced?

Soldado Famoso, y agora lo verá, estéme atento.

Chinelas de mis entrañas.

GLOSA

Es amor tan gran tirano,
que olvidado de la fe
que le guardo siempre en vano
hoy, con la funda de un pie,
da a mi esperanza de mano.
Estas son vuestras hazañas,
fundas pequeñas y hurañas,
que ya mi alma imagina
que sois, por ser de Cristina,
chinelas de mis entrañas.

Zapatero: Á mí poco se me entiende de trovas;

vulgo ni a los discretos, aunque el propio Cervantes le consuela diciéndole que “las comedias tienen días, como algunas mujeres hermosas y que esto de acertarlas bien va tanto en la ventura como en el ingenio” (1970, 120).

¹⁷ El sacristán es uno de los arquetipos más frecuentes en los entremeses. Aparece generalmente en su faceta más burlona, chancera, pendenciera y mujeriega. Su fortuna con las mujeres, como en el entremés cervantino, es uno de los caracteres que Cotarelo (I: CLIII) atribuía a este arquetipo, que enlaza con la tradición burlesca clériga de la Edad Media. Recuérdese que en la *Danza de la Muerte* aparece ya el clérigo pícaro y mujeriego, que anda rondando a las mujeres por las noches.

¹⁸ El entremés finaliza con los músicos cantando:

Ya no se estima el valor
porque se estima el dinero,
pues un sacristán prefieren
a un roto soldado lego.

pero éstas me han sonado tan bien,
que me parecen de Lope, como lo son
todas las cosas que son ó parecen buenas.

Al igual que en los cuentecillos y apotegmas que veremos más tarde, el soldado pícaro, embustero y valentón es uno de los arquetipos que prefiere la improvisación poética. Tanto Cervantes como Lope conocían bien el repentismo y los más famosos puntales de su época. El primero cita al célebre improvisador Bautista de Vivar en el *Canto de Caliope* de su *Galatea* del que dice:

Agora, hermanas bellas, de improviso,
Baptista de Vivar quiere alabaros
con tanta discreción, gala y aviso,
que podáis, siendo musas, admiraros. (1996, 386)

Por su parte, Lope de Vega, gran amigo suyo, le elogia en *La Dorotea* (349), donde le cita junto al resto de poetas célebres de la época: Diego de Mendoza, Espinel, Luis de Góngora, Fernando de Herrera, Cervantes o el propio “jurado Rofos”, al que, como veremos, gustaba mucho la improvisación satírica:

Bautista de Vivar, monstruo de naturaleza en decir versos de improviso con
admirable impulso de las musas.

Es interesante que Cervantes, aunque hubo de enfrentarse muchas veces con Lope, también reconociera la valía del Fénix y le llamara “monstruo de naturaleza”,¹⁹ igual que hace Lope con Bautista de Vivar. Este célebre improvisador aparece, junto con el propio Lope y Cervantes, como uno de los romancistas más famosos de su tiempo. Así lo menciona el poeta del siglo XVI Luis de Vargas Manrique a propósito de un romance satírico, del que dice:

Este romance es del estilo de cuatro o cinco que solos lo podrán hacer; que podrá
ser de Liñán, y no está aquí, y de Cervantes, y no está aquí, pues mío no es, puede
ser de Vivar o de Lope de Vega.

Vargas Manrique, Lope y Cervantes reconocen, pues, al improvisador Bautista de Vivar como uno de los grandes líricos de la época, enfatizando estos dos últimos sus dotes repentistas. Es evidente, pues, que la improvisación fue uno de los divertimentos de los poetas cultos del Siglo de Oro, quienes veían en la espontaneidad y la frescura del verso de repente la culminación de la gracia, el donaire y el ingenio al que aspiraban. No debe extrañarnos, pues, que Cervantes, en su *Galatea* (31), imite el *canto a veces* en clave de *preguntas y respuestas* de los dos pastores de la tercera égloga de Garcilaso, y escenifique a otros dos pastores, Erastro y Elicio, tañendo zampoña y rabel respectivamente, “comenzando el uno y replicando el otro”, es decir, improvisando sonetos al estilo bucólico.

La obra de Cervantes y Lope nos arroja otro interesante dato que prueba la popularidad del arquetipo social y literario del improvisador burlesco. En el *Quijote* cervantino o en distintos

¹⁹ “Entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica”. Machado en Juan de Mairena se refiere a Lope como “aquel monstruo de la naturaleza, prodigio de improvisadores” (II: 1938).

dramas del *Fénix* como *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* o *La niñez de San Isidro*, aparece un personaje de nombre Ginés, que en el sistema de representaciones del Siglo de Oro encarna siempre a los campesinos maliciosos *echadores de pullas*, como han sugerido A. Redondo (251-53) o Salomon (579-80) para el caso de Lope.²⁰ La existencia del arquetipo de campesino bellaco, atrevido, pícaro, buscavidas, que no duda en echar pullas a quien se ponga a su alcance, sugiere por un lado que la figura del improvisador era muy conocida para los lectores y oidores de las obras del Siglo de Oro, y por otra que se caracterizaba ya con los elementos más definitorios de los improvisadores que han llegado hasta nuestros días. Aunque no sabemos con exactitud las razones de la equivalencia del nombre, apodo o alias de Ginés con el arte repentístico más socarrón, no deja de ser significativo que San Ginés sea el patrón de los cómicos, lo que explica por otra parte que el Ginés del Quijote acabe convirtiéndose en titiritero, tipo ajugarado que ha compartido espacio, tiempo y modales con los trovadores de repente.²¹

Si los escritores del Siglo de Oro alaban el ingenio de quien posee dotes repentísticas, lo hacen refiriéndose a autores como Bautista de Vivar, mientras desprecian a los echadores de pullas. Por eso Cervantes usa el repentismo para una obra bucólica como su *Galatea*, mientras se ríe del trovista de torbellino andaluz o el echador de pullas campesino. Y es que Cervantes

²⁰ La creencia antroponómica de que cada nombre guardaba una íntima relación con el carácter y el modo de comportamiento del que lo portaba estuvo muy difundida en el Siglo de Oro, como demuestra fray Luis de León, para quien “el nombre es como imagen de la cosa de quien se dice, o la misma cosa disfrazada en otra manera” (398) o el refrán recogido por G. Correas según el cual “el nombre sigue al onbre” (90).

²¹ Una indagación más profunda sobre este arquetipo de echador de pullas nos acercaría sin duda a la concepción que se tenía de la improvisación picaresca en el Siglo de Oro. Recuérdese que el Ginés cervantino aparece una vez convertido en titiritero, como tuerto del ojo izquierdo. La figura del tuerto ha encarnado en nuestro folklore, y muy particularmente en la literatura áurea, al diablo y otros seres malignos, pues, los tuertos llevan en su rostro la señal sospechosa, más significativa todavía si el ojo dañado es el siniestro –el izquierdo–, como en el caso del titiritero cervantino (Redondo 256). El echador de pullas es caracterizado así como un ser diabólico, concepción que remite a la visión más tenebrosa y moralista de la juglaresca medieval. Por otra parte, la figura del tuerto, igual que el privado totalmente de la vista, representa en diversas tradiciones, y desde luego en la hispánica, a un poder mágico y clarividente, lo que explica que ambos tuviesen facilidades para ganarse el sustento con las artes juglarescas, entre las que destacaba la improvisación lírica. El Ginés convertido en titiritero es caracterizado como un ser degradado, tabernario y subversivo, características que compartía con el echador de pullas. En otras obras de Cervantes se trasluce esta concepción de los titiriteros. En *El licenciado Vidriera*, incluida en sus *Novelas Ejemplares* (II: 31), escribe Cervantes: “De los titiriteros decía mil males; decía que era gente vagamunda, y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras, que mostraban en los retablos, volvía la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo y sentarse sobre él a comer y beber en los bodegones y tabernas; en resolución, decía que se maravillaba de cómo quien podía no les ponía silencio en sus retablos, o los desterraba del reino”. En el *Coloquio de los perros* (1976, II: 317) se desprende similar concepción vagabunda: “Esto del ganar de comer holgando tiene muchos aficionados y golosos; por eso hay tantos titiriteros en España, tantos que muestran retablos [...], que no salen de los bodegones y tabernas en todo el año [...]. Toda esta gente es vagamunda, inútil y sin provecho; esponjas del vino y gorgojos del pan”. Teniendo en cuenta que titiriteros aparecen en muchos documentos (J. E. Varey) junto con volteadores, prestigadores y los elementos más ajugarados y goliardescos de la sociedad, no es de extrañar que las figuras del echador de pullas y las de sus compañeros de taberna, bodega y camino se perciban como homólogas. Es igualmente significativo que Cervantes sugiera que el tal Ginés haya residido en Andalucía y haya alternado con pícaros cordobeses. Si tenemos en cuenta la reputación de los andaluces en esa época, de la cual nos hablan varios dichos y refranes conocidos en el Siglo de Oro, como “del andaluz, guarda tu capuz”, podemos relacionar la figura del Ginés cervantino con el mundo del hampa pícaro, de los ciegos improvisadores, de los tahúres y juglares andariegos. Podemos ir más lejos: El Ginés echador de pullas, convertido en el titiritero maese Pedro, ha sido puesto en relación por Redondo con un tal “maese Pedro, francés, vezino y poblador de Gador, obispado de Almería” que aparece en un documento de 1576 (262). Redondo ha recordado el origen francés y tahúr de muchos titiriteros y se pregunta si este tal maese Pedro no pasó a arquetipo social y literario, lo que incluso puede rastrearse en refranes del siglo XVI, como “más vale dar buen pedo que dineros a maese Pedro”.

conocía ambos: el repentismo letrado de Bautista de Vivar y el de las tabernas, prostíbulos, caminos y cárceles.²²

La burla en verso improvisado y la novela

Ya hemos dicho que en *La Galatea* Cervantes dibuja idílicamente unas juntas de pastores y pastoras, artificiosas y bucólicas. Los pastores se entretienen improvisando “rústicos versos” en “graciosas contiendas” (Cervantes 1996, 209, 214), para pasar sin pesadumbre las horas ociosas del día y para no cansar tanto los oídos con oír siempre las mismas lamentaciones de amor y endechas. Como ocurre en las églogas virgilianas y en las fiestas cortesananas del siglo XVII, los pastores buscan jueces que diriman las contiendas poéticas y acierten a sentenciar cuál es el que mejor poetiza, obsequiándole con una guirnalda como premio. Los pastores cervantinos rivalizan en ingenio con juegos de propósito, en sabiduría con enigmas y preguntas que ha de responder el compañero vecino.

No fue la única novela en que Cervantes introduce improvisadores de todo tipo. En *La ilustre fregona* se describe con gran realismo una fiesta con baile en la puerta de una posada. Entre mozos de mulas, el asturiano Lope “como era de presto, fácil y lindo ingenio, con una felicísima corriente de improviso comenzó a cantar”, dirigiéndose a los presentes (una moza de nombre Argüello, un bailarín mozo de mula llamado Barrabás, dos mozas gallegas y otros):

Salga la hermosa Argüello,
moza una vez, y no más,
y haciendo una reverencia,
dé dos pasos hacia atrás.
De la mano la arrebate
el que llaman Barrabás,
andaluz mozo de mulas,
canónigo del Compás.
De las dos mozas gallegas
que en esta posada están,
salga la más carigorda
en cuerpo y sin devantal.
Engarráfela Torote,
y todos cuatro a la par,
con mudanzas y meneos

²² Sabido es que Cervantes vivió, igual que Mateo Alemán, en aquella “catedral de la picaresca” (J. A. González Alcantud 98) que es la Cárcel Real de Sevilla. Según Jean Pierre Etienvre (136), allí debió Cervantes aficionarse al juego, de lo cual han quedado cientos de palabras y expresiones relacionadas, por ejemplo, con el lenguaje naipesco. De ahí que los personajes cervantinos desprendan ese aire picaresco y rufián y ese olor a taberna, calle, plaza, camino o almadraba, como en *La ilustre Fregona*: “¡Oh pícaros de cocina, sucios, gordos, y lucios, pobres fingidos, tullidos falsos, cicateruelos de Zocodover y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros, esportilleros de Sevilla, mandilejos de la hampa, con toda la caterva innumerable que se encierra debajo de este nombre pícaro! Bajad el toldo, amainar el brio, no os llaméis pícaros, si no habéis cursado dos cursos en la academia de la pesca de los atunes. ¡Allí, allí, que está en su centro el trabajo junto con la poltronería! Allí está la suciedad limpia, la gordura rolliza, el hambre prompta, la hartura abundante, sin disfraz de vicio, el juego siempre, las pendencias por momentos, las muertes por puntos, las pullas a cada paso, las bailes como en bodas, las seguidillas como en estampa, los romances con estribos, la poesía sin acciones. Aquí se canta, allí se reniega, aculla se ríe, acá se juega, y por todo se hurta. Allí campea la libertad y luce el trabajo” (Cervantes, 2003, I: 768).

den principio a un contrapás. (2003, I: 781)

El Asturiano sigue improvisando coplas al son de la chacona,²³ mientras ensalza “la alegre zarabanda”,²⁴ ambos bailes y sones de carácter burlesco y licencioso. Las irreverentes coplas muestran el típico ingenio de un mozo de mula y arrastran a la algarabía a “la turbamulta de los mulantes y fregatrices del baile”:

...todos lo han hecho muy bien,
no tengo que les rectar;
santigüense, y den al diablo
dos higas de su higueral.
Escupan al hideputa
por que nos deje holgar
puesto que de la chacona
nunca se suele apartar... (2003, I: 781)

La fiesta acaba con tal tumulto en que ha de intervenir la justicia y disolver la reunión.

En otra novela ejemplar, *La Gitanilla*, Andrés y Clemente se pican “por entretenerse” improvisando alternadamente coplas mientras tocan sus guitarras. A porfía y en *trovos encadenados* (es decir, comenzando cada uno su copla por el último verso del rival), ensalza cada uno las virtudes de la Gitanilla:

Clemente Donde asiste el extremo de hermosura,
y donde la preciosa
honestidad hermosa
con todo extremo de bondad se apura,
en un sujeto cabe,
que no hay humano ingenio que le alabe,

²³ La chacona es un son y un baile del siglo XVI, probablemente –“una danza mui airosa y vistosa”, según el *Diccionario de Autoridades*–, que se ejecuta con castañuelas y coplas. Su etimología, dice Corominas, remite a la onomatopeya *chac*, que provendría bien del sonido de las castañuelas y otros instrumentos o del ruido que emite el que ríe compulsivamente. En el *Diccionario de Autoridades* aparece también la voz *chaconista* como “la persona que baila muchas chaconas, o es conocida por bailarina, y poco honesta”. Góngora emplea la voz *chacona* en el sentido de ‘bailarina descocada’. Su carácter burlesco viene avalado por su semejanza con la voz de misma raíz *chacota*, “bullá y alegría llena de risa, chanzas, voces y carcajadas, con que se celebra algún festejo, o se divierte alguna conversación” (*Aut.*). *Hacer chacota*, que aparece ya en Covarrubias, es sinónimo de ‘hacer burla de algo’ (*Aut.*); *chacotear* es “burlarse, chancearse, divertirse con bulla, voces o risa” (*Aut.*).

²⁴ La zarabanda –cuya primera referencia es de 1539– designaba tanto un baile como un género de cante autóctono, lascivo, deshonesto, perseguido y castigado durante mucho tiempo hasta con azotes y galeras, cuya estructura es la misma que el zéjel. En *Viaje del Parnaso* Cervantes crea el neologismo “poetas zarabandos”. Los moralistas de los siglos XVI y XVII se deshacen en críticas hacia estos bailes y cantes groseros. Así Mariana: “Entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámánle comúnmente zarabanda”. López Pinciano escribe en 1596: “Se levantó la una y la otra de la mesa, y la moça con su vihuela dençando y cantando, y la vieja con una guitarra cantando y dançando, dixeron de aquellas suzias bocas mil porquerías, esforçándolas con los instrumentos y movimientos de su cuerpo poco castos [...] Ésta es la zarabanda que dicen”. Daniel Devoto (1965, 1966) ha estudiado la zarabanda en varios artículos, refutando la hipótesis del origen americano que sostuvo Robert Stevenson. Corominas, por su parte, muestra la incertidumbre de su etimología y considera probable que fuera una creación indígena.

si no toca en divino,
en alto, en raro, en grave y peregrino.

Andrés *En alto, en raro, en grave y peregrino*
 estilo nunca usado,
 al cielo levantado,
 por dulce al mundo y sin igual camino,
 tu nombre, ¡oh Gitanilla!,
 causando asombro, espanto y maravilla,
 la Fama yo quisiera
que le llevara hasta la octava esfera.

Clemente *Que le llevara hasta la octava esfera*
 fuera decente y justo... (2003, I: 636)

En esto, la Gitanilla aparece de repente y, “no sé si de improviso” –dice Cervantes–, les contesta con ocho cuartetos, aludiendo a los versos que acaba de escuchar.

Otras novelas nos testimonian pasajes de repentismo de la época. En la decadente *Gustos y Disgustos del Lentiscar de Cartagena*, publicada en 1689, Ginés Campillo de Bayle recrea improvisaciones poéticas entre los serranos de Murcia. La obra pertenece al género consagrado por Tirso de Molina con sus *Cigarrales de Toledo*, y proseguido, entre otros, por Castillo Solórzano en su *Huerta de Valencia*, pintura de refinadas diversiones en ambiente aristocrático (R. Lapesa 287). En la obra concurren damas y señoras a celebrar fiestas en la finca del Lentiscar, recreando las convenciones sociales de la época. Uno de los géneros de improvisación recreados por Campillo de Bayle (310) es el del *retrato* de las partes hermosas del cuerpo de la mujer a la que se pretende elogiar, como aparece en la obra de Lope y como es aún tradición entre los improvisadores actuales. Comienza un page de la protagonista, Filomunda:

De Filomunda un Retrato
 pienso reducir a un lienço
 si es que por ventura tienen
 colores los pensamientos

Y prosigue en verso la adulación de pelo, frente, cejas, ojos, cara, nariz, mejilla, dedos y pie.

Mucho más interesante es, para nuestro trabajo, *Los veinte libros del Peregrino Curioso* de Bartholomé de Villalva y Estaña, donde se nos ofrece un buen elenco de recreaciones improvisadas. Llegando el Peregrino a Cuenca entran en la posada de Villalón, conocido mesonero que solía hurtar a los que se hospedaban en su casa.

El Peregrino vio que le habían aligerado del bagaje dos camisas, y viendo esto, pacientemente y con donaire le dijo:

¡Oh buen hombre Villalón!
 que siendo amido del Dio,
 suena tanto tu blasón
 que vemos que usa de pío

el oficio de ladrón;
 ladron sin ser Villalón
 fuera cosa mal pensada.
 Mas Villalón y ladrón,
 por Dios, que es cosa acertada,
 y así os doy absolución.

Mucho rieron los que allí se hallaron de la copla de repente, y mucho más los que sabían el refrán que dice: En Malagón en cada casa un ladrón, sino casa del Alcalde, que lo son el hijo y el padre.

El episodio nos sirve para descubrir una vez más el carácter sarcástico de “la copla de repente”, dirigida, como vemos, a hacer reír. Además nos ilustra la costumbre, aún viva en determinadas tradiciones repentísticas, como la alpujarreña, de hacer alusión o incluir directamente en sus trovos refranes y frases hechas. A lo largo de toda la obra, el Peregrino se divierte improvisando con otros repentistas: frailes, caminantes y hasta un bachiller de Salamanca, que no le van a la zaga a nuestro Peregrino en cuanto a mordacidad. Muchos caminantes a los que el Peregrino lanza alguna pulla o pregunta improvisando alguna octava, le contestan “de repente” utilizando la misma estrofa. A veces los improvisadores de la novela lo hacen con música de guitarra, y otras hablando sin instrumentos. Improvisan en sonetos, coplas reales, octavas, quintillas, ante una imagen de la Virgen o en una mugrienta posada. Disfrutaban de la improvisación venteros, truhanes, caminantes y hasta religiosos.

En el *Vejamen de Don Juan de Orozco* (A. Paz y Melia)²⁵ D. Fernando de la Rúa le invita a escribir un vejamen para una Academia o junta de poetas que se pretende celebrar próximamente. Juntos salen al encuentro del resto de poetas para proponerles lo mismo. Cuando entran en casa de un tal Don José de Salinas del que se burlan por estar casi ciego, cuenta Don Juan de Orozco (328):

Diciendo yo que no veía un palmo de tierra, me replicó don Fernando esta Redondilla:

Tu mala intención se yerra
 porque si ve sus narices,
 Don José, ¿para qué dices
 que no ve un palmo de tierra?

El carácter burlesco de estos vejámenes queda patente una vez más en la crítica de don Juan de Orozco acerca de uno de los que va a tomar parte en la junta de poetas, un clérigo “tan mal poeta que no puede ser cómico” (329).

²⁵ En el siglo XVII el Vejamen es una composición poética de carácter festivo y burlesco que se leía en universidades y academias literarias con ocasión de celebraciones y certámenes. Los secretarios de estos certámenes o concursos literarios, medio en broma, medio en serio, decían en voz alta lo que murmuraban unos de otros durante todo el año, aumentando los defectos y los motejados se resignaban o tomaban venganza (Ayuso de Vicente *et. al.* 395).

Facecias, cuentecillos, apotegmas: la cultura cómica popular condensada

Son muchas las referencias sobre la improvisación poética que nos han llegado a partir de los primeros cancioneros del siglo XV. Por aquel entonces la práctica de la narración libre y la lectura de textos ante un público era muy frecuente, especialmente con cuentos breves, fábulas o consejas. Algunos de estos cuentecillos, chascarrillos y apotegmas que recreaban improvisaciones poéticas fueron convertidos en el siglo XVI en literatura escrita por autores como Juan de Timoneda, Melchor de Santa Cruz, Rufo y otros, si bien es difícil en cada caso deslindar lo docto de lo popular. Sus textos fueron probablemente leídos en voz alta o recitados incluyendo pasajes memorizados con otros en que se improvisaba.

Los cuentecillos²⁶ de la edad áurea incluyen muchísimas escenas de porfias improvisadas por cuanto estos relatos breves se dan frecuentemente en forma dialogada en donde las réplicas y contrarréplicas agudas e ingeniosas intentan producir un efecto jocoso, lo cual hace muy propicio el duelo repentístico. Las réplicas chistosas improvisadas recreaban la costumbre popular de *echarse pullas*, pero en la literatura culta adoptaba formas, recursos e incluso géneros propios de la literatura, entremezclando la cultura popular cómica y los códigos propios de la escritura. El efecto es a veces graciosísimo, precisamente por el choque entre ambos registros y tonos, y otras simplemente por lo zafio, burdo, cuando no rayano en lo absurdo.

En muchas de estas burlas y facecias encontramos recreaciones literarias de improvisaciones populares en las que se da rienda suelta a las formas, expresiones y códigos de la cultura cómica de la época. Es el caso del valenciano Timoneda²⁷ (1520-83), el librero y editor más importante del tercer cuarto del siglo XVI, quien refundió, recolectó y recreó en sus propios escritos un sinfín de romances y poemas populares. Los cuentos de Timoneda nos muestran un buen puñado de recreaciones de improvisaciones poéticas burlescas, sobre todo *El buen aviso*, del que con razón ha dicho el profesor Pedrosa que “puede ser considerado, con gran diferencia, como el mejor anecdotario sobre improvisaciones y sobre improvisadores poéticos de la época” (100). En el cuentecillo número 104 de *El Sobremesa* encontramos uno de estos ingeniosos *decidores de repente*.

Fue convidado un necio capitán, que venía de Italia, por un señor de Castilla a comer. Después que hubieran comido, alabóle el señor al capitán un pajecillo que tenía, muy agudo y gran decidor de repente. Visto por el capitán, maravillado de su agudeza, dijo:

—¿Ve vuesa merced estos rapaces cuán agudos son? Pues sepa que, cuando grandes, no hay mayores asnos en el mundo.

Respondió el pajecillo al capitán:

²⁶ Los orígenes de estos cuentecillos graciosos es antiquísimo y se remontan a las facecias (de FACETUS, agradable, elegante), dichos graciosos, donaires ingeniosos y mordaces, que se encuentran por primera vez en Cicerón, si bien los griegos con anterioridad habían reunido apotegmas de filósofos y otras personas ilustres. Desde la Edad Media las facecias fueron incluidas en sermones, vidas y leyendas de santos, así como en la novelística profana. En el siglo XVI el género se institucionaliza, llegando incluso a elaborarse en *El Cortesano* de B. Castiglione una especie de teoría de las facecias. Posteriormente durante el siglo XVII se popularizó la costumbre de recoger dichos y burlas dentro de una narración más amplia, siguiendo el ejemplo de Boccaccio.

²⁷ Gran conocedor de la lírica popular de su época, escribió con este ánimo popularizante tres colecciones de narraciones sueltas: *El Sobremesa y alivio de caminantes* (1563), *El buen aviso y portacuentos* (1564) y *El Patrañuelo* (1567).

–Mas ¡qué agudo debía ser vuesa merced cuando mochacho!”

M. Chevalier ha comprobado, junto con otros, que el cuentecillo de Timoneda es una adaptación de la *facecia* 211 del *Liber facetiarum* de Poggio, compuesto entre 1438 y 1452 (XVII). Sin embargo, Timoneda “transforma el ciceroniano en ciernes de Poggio en un paje muy agudo y gran decidor de repente”, lo que nos habla de la popularidad del repentismo entre las clases populares de la España de aquella época.

Es difícil escoger de *El Buen Aviso* las escenas de duelos de coplas improvisadas más significativas, dada la gran cantidad de divertidísimas chocarrerías que encontramos a lo largo de toda la obra. En el cuento nº 4 un vizcaíno le improvisa una copla mordaz a su compañero caminante, un portugués listillo, que intenta aprovecharse de él y comerse la cazuela entera de huevos que le han preparado en la venta (76-77). En el siguiente un salteador de caminos se burla del estudiante al que roba improvisándole una quintilla, y en el 6º una viuda repentiza con su vecina (comadre). En otra ocasión Timoneda nos deleita con la tradición escatológica del arte improvisatorio. Dice así el cuento:

Estando malo un vizcaíno de mal de cabeza, ordenó un dotor que le diesen un ayuda²⁸ para que vacuase el cuerpo, y, viniéndosela a dar, dijo el vizcaíno:

–Tate, ¿para qué es eso, señora, no dices?

Respondió:

–Hermano, es una ayuda que os ha ordenado aquí el señor dotor para vuestra salud.

–¿Ayuda?, ¿y para dónde has de poner ese estrumento?

–Por el culo, hermano.

–A juro que juras a bueno, ¿por mi culo virgen? Antes morirás que tal sufras.

A esto díjole el dotor.

–Mira, hermano, dejaos dar esta ayuda, si queréis que se os quite el dolor de la cabeza.

Respondió el vizcaíno:

No quieras poner
esa mala pieza.

Anda deprender,
¿qué tiene que ver
culo con la cabeza? (79-80)

Difícil imaginar una escena más grotesca, exagerada e hipertrofiada que la del vizcaíno negándose a ponerse la *ayuda* que el doctor le ofrece. El cuentecillo es un magnífico ejemplo de lo que Bajtín llamó *realismo grotesco*, en lo que lo corporal juega un papel definitorio:

En el *realismo grotesco*, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo alto o lo bajo poseen allí un sentido completa y rigurosamente topográfico. Lo alto es el cielo; lo bajo es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez el nacimiento y resurrección (el seno

²⁸ Ayuda: “Medicamento de que se usa para exonerar el vientre”. “Es también el instrumento con que se introduce el medicamento llamado ayuda” (*Aut.*).

materno). Éste es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cómico. En su faz corporal, que no está nunca separada estrictamente de su faz cómica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. (25)

Pero lo que sólo se puede entender desde los códigos de esta cultura cómica popular es el carácter ambivalente, paradójico, típico de las subversiones carnales, que degrada a la vez que alisa el terreno mediante la propia burla, para el renacimiento, la recreación. Dice Bajtín que “degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales” (25).

Los cuentos de Timoneda son un magnífico lugar para descubrir algunas de las claves que caracterizan estos combates, a medio camino entre el juego, la competición, la fiesta y la crítica social. Cómo no, los protagonistas de las porfías siguen siendo, en la mayoría de los casos, personajes típicos del hampa popular y chocarrero, como en el intercambio poético entre un hambriento truhán y un paje del cuento nº 8:

Pues que con tus ejercicios
mi sed no ha llegado a ti,
dame de beber a mí,
paje de pocos servicios. (80-81)

A lo cual le responde éste la siguiente quintilla:

Truhán, no darte a beber
no está la culpa en servir,
que en mi casa, has de saber,
no viven para comer,
mas comen para vivir. (*ibid.*)

Por los cuentos de Timoneda vemos improvisar a carniceros, viudas, vizcaínos, ladrones, mercaderes, soldados, médicos, escuderos, filósofos y vecinos de todas las clases. En los cuentos se dice a veces expresamente que son “trovadores y decidores de repente” y otras veces, en tono algo despectivo, “medio poetas” (103, nº 35), atestiguando así el carácter popular y dicharachero del improvisador echador de pullas. Al igual que los actuales improvisadores, se usa el repentismo frecuentemente como escarnio, pulla o crítica por haber llegado a un convite sin haber sido invitado (nº 10), o por mostrarse avaro con el vino viejo del que se alardea (nº 11). Cuando sólo es uno el que improvisa, la víctima es vituperada sin compasión. Cuando se encuentran dos repentistas saltan chispas, como en el cuento nº 19 (88-89):

Vino una vez un soldado que traía un Dios nos libre atravesado por la cara,²⁹ trovador de repente, a verse con un otro que era zapatero, el cual llevaba largos cabellos, y, por ser giboso, en verle, el soldado empezó a decirle una copla y, sin dejarse acabar, le respondió el zapatero. La cual copla es ésta que sigue:

²⁹ *Dios nos libre*: cuchillada (Cuartero y Chevalier 1990: 89).

–No sacaste la manera
de poeta, mas de erizo,
de la madre que os pariera...
–Ni vos tampoco babera,³⁰
cuando tal señal se os hizo (88-89)

La estrategia de no dejar acabar la copla al contrincante y anticiparse para finalizarla con la misma rima –una modalidad del *trovo cortado*–, es una de las más utilizadas para rematar al rival al que se está humillando en una buena porfía de trovo. Los contextos donde trovan estos personajes de los cuentos de Timoneda son familiares a cualquiera que conozca la improvisación poética actual. Se improvisa en el camino, en la calle, en el mercado y en el *sarao*, especie de fiesta con instrumentos y bailes cortesanos, pero el contexto más frecuente, con diferencia, es la venta y la taberna, lo que viene a demostrar la concepción tahúr y mundana con la que se ha relacionado siempre el trovo. En algunos casos, como en el cuento nº 35 (1990: 103), los *decidores* y *trovadores de repente* están borrachos y se disputan en verso la últimas gotas de vino.

En la “epístola al lector” que encabeza *El Sobremesa* dice Timoneda que el contenido del librito procede de lo que ha “oído, visto y leído”. Muchos de sus cuentos proceden de la tradición erudita, clásica, medieval o italiana, y probablemente accediera a ellos a través de su inmensa biblioteca. Lo interesante de las colecciones de Timoneda es que éste adapta muchos de estos cuentos y facecias y actualiza sus personajes y contextos para sus lectores. Es así como convierte a Diógenes en “un gran decidor” (*El Sobremesa*, nº 109), a Alejandro Magno en “un señor de salva, valenciano” (*El Sobremesa*, nº 145) o al filósofo Antístenes en “un alguacil zaragozano” (*Buen Aviso*, nº 50). Es lo que Cuartero y Chevalier (20) han llamado “un procedimiento de folclorización” en virtud del cual el autor adapta los personajes y contextos de la tradición erudita a escenas, situaciones y protagonistas cotidianos. Con las innumerables apariciones de improvisación entre los “trovadores de repente”, Timoneda acerca los relatos a un público familiarizado con estos personajes, y lo que es aún más importante, con su comportamiento pícaro, burlesco y vividor. Cuentecillos como los de Timoneda y otros proceden de fuentes escritas y orales, pero, como ha hecho constar Chevalier (XIX), cualquiera que sea la fuente, muchos de ellos han de desembocar en la oralidad, pues, “directamente o a través de la comedia, o del entremés, o de la novela, o de algunos versitos, han de alimentarse pláticas familiares o juegos de ingenio”, entre los que están sin duda las porfias improvisadas.³¹

³⁰ *Babera*: “La armadura del rostro, de la nariz abajo, que cubre la boca, barba y quijadas” (Covarrubias).

³¹ “Tratándose de relatos breves, escrito y oral funcionan como los cangilones de una noria. En este terreno, oral y escrito no son entidades reñidas, sino complementarias”, dice con razón Chevalier (XIX). El mismo Timoneda quería que se memorizaran sus cuentecillos tal como él los había escrito: “Que los sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento ilustre y gracia con que fueron compuestos” (*apud* Frenk 1992, 52). Margit Frenk (1982, 1984) ha puesto énfasis en la importancia de la lectura en alta voz en el Siglo de Oro, época en que muchas recreaciones literarias de improvisaciones debieron llegar al pueblo a través de la lectura colectiva, la recitación de memoria, mientras, paralelamente, las distintas formas de repentismo afectaban a las narraciones, cuentos, novelas y otros géneros literarios cultos que recreaban estas mismas improvisaciones en sus páginas. De la costumbre de leer en voz alta en las ventas, en los descansos de los campesinos y en sus fiestas, nos han dejado testimonio varios personajes que reconocen que les gusta oír la lectura de libros, como en el Quijote, Maritornes, la hija, la mujer del ventero o el propio ventero, que afirma que cuando es tiempo de siega, los segadores se reúnen para escuchar leer en voz alta libros de caballería. Y más tarde, en el mismo episodio, un cura, ante la insistencia de los presentes –“harto reposo sería para mí, dijo Dorotea, entretener el tiempo oyendo algún cuento (1998, I: 375)”–

Es interesante que en uno de los cuentos de Timoneda (118, nº 52), un comediante llame la atención a unos señores que charlaban durante la función, lo que provoca la pulla de uno de ellos llamándole farcero (farsante, comediante), a lo cual éste inmediatamente le improvisa para su escarnio:

Decís verdad:
no dejo de ser farcero,
que no es poca habilidad
ser de los necios terrero.³²

Este cuento, que para María Pilar Cuartero y M. Chevalier (1990, 7) es autobiográfico, –es decir sobre el propio Timoneda– nos habla de la capacidad improvisatoria de los actores, quienes como personajes andariegos frecuentaban ventas y otros lugares donde la improvisación era común entretenimiento. No es de extrañar, por lo tanto, que los escritores de comedias incorporaran muchas veces en sus textos a personajes que improvisan coplas, algunas de las cuales se convertían después por memorización en coplas populares.

Si desde el siglo XV nuestros escritores cultos se inspiran en la improvisación poética, las clases populares retoman después estas recreaciones e incorporan muchos de sus códigos a su repentismo. Esto ocurre con las recreaciones de improvisación en las novelas de caballería, en los cancioneros o las colecciones de cuentecillos. Mucho más en el teatro, donde el público oía en el patio y la cazuela las escenificaciones de improvisación como si lo fueran de verdad.

Al igual que las colecciones de Timoneda, la *Floresta española de apotegmas o sentencias, sabia y graciosamente dichas, de algunos españoles*, publicada en 1574, es una mezcla de relatos serios y chistosos, si bien lo jocoso predomina sobre lo sentencioso.³³ Entre las originalidades de la colección de Melchor de Santa Cruz, han destacado Cuartero y Chevalier (1997, XXXV-XXXVI) la de que sus apotegmas estén, casi en su totalidad, en labios de españoles, para lo que tuvo que recurrir, además de a las crónicas, a la vía oral. Dos testimonios nos dejó Santa Cruz de la costumbre de improvisar. El primero dentro del capítulo dedicado a los truhanes (1997, 86-87)³⁴ y el segundo dentro del capítulo “De responder con la misma palabra”, en el que Santa Cruz incluye cuentecillos donde los más variados personajes muestran su sentido del humor

se ve obligado a leerles en voz alta a Sancho y al resto de los congregados en la venta la novela del *Curioso Impertinente*.

³² *Terrero*: “El objeto o blanco, que se pone para tirar a él, y se usa en sentido metafórico” (*Aut*).

³³ Algunos de los cuentos recopilados por Timoneda aparecen igualmente en la *Floresta*.

³⁴ “Un truhán que le había quitado un señor una carga de leña que le daba cada año por Pascua de Navidad, levantándose de una dolencia, le envió esta copla:

Saliendo de esta dolencia
muy flaco, por ser muy larga,
cierto fue gran providencia
mandarme quitar la carga.
Mas parecele a mi dueña
que es grande inhumanidad,
siendo la carga de leña,
quitarla por Navidad.”

Pedrosa (101) la incluye entre los testimonios de improvisación lírica, si bien en el texto de la *Floresta* no queda evidencia del carácter supuestamente improvisado de la coplilla, salvo que interpretemos que un truhán sólo puede enviar una copla como pulla improvisada y no como texto escrito.

respondiendo a las preguntas o comentarios de otros con equívocos o juegos verbales como el verso improvisado. Es el caso del cuentecillo siete, en el que se nos cuenta que

a este mismo Páez envió el duque de Infantazgo a un negocio de mucha calidad, y encargóle que luego caminase. Topándole el duque otro día, le dijo con enojo:

—¿Cómo no eres ido, estando desde ayer despachado?

Respondió:

Quien me manda caminar,
cuando no se pasa el vado,
no me tiene despachado,
mas quiéreme despachar³⁵ (1997, 86-87)

La agudeza verbal de estas escenas repentísticas, asentadas en figuras básicas como la ironía o el equívoco o procedimientos como los juegos de palabra, “remiten a un juego de ingenio activamente practicado en la España del siglo XVI”, por lo que son buenas muestras del tipo de improvisación poética que se practicaba en la época.

Otra magnífica colección de cuentecillos, chascarrillos y chistes son *Las Seiscientas Apotegmas* del cordobés Rufo [1547-1625], publicado en 1596, en donde *trovadores* y *decidores de repente*, incluso *poetas que dicen de improviso y de repente* protagonizan multitud de episodios. Por algunos de estos apotegmas, sabemos que existían en el siglo XVI trovadores que se ganaban la vida con el repentismo, tal y como hacían los juglares y trovadores medievales. Un apotegma autobiográfico de Rufo muestra el encuentro de éste con un trovador “profesional”:

Un poeta que vivía de hacer coplas de repente dijo la primera vez que le vio:

Yo juro que a Dios consagrado,
Jurado, que sois la flor
del repente y del pensado.

Respondió:

Al menos, si soy Jurado,
vos sois un gran jurador. (30)

Rufo, jurado de Córdoba, hace decir a un trovador de repente que vive de ello que aquel es el mejor de los poetas que escriben y el mejor de los que improvisan. Al igual que en los cuentecillos de Timoneda, el *trovo cortado* aparece en la recopilación de Rufo como un divertimento de trovadores andariegos y de poetas cultos. El propio Rufo, que aparece aquí trovando con un improvisador que se gana la vida con ello, fue un entusiasta no sólo de la poesía escrita, de la que nos ha quedado su conocida obra *La Austriada*, poema en 20.000 versos, sino también de la improvisación poética. No en vano era conocido en su época como el “nuevo

³⁵ *Despachado*: ‘Enviado a resolver el negocio’, cuando no se pasa el vado: ‘cuando hay dificultad o riesgo’, *despachar*: ‘quitar de delante, matar’, “equívoco evidente” (Chevalier 87).

Homero”, por su obra poética escrita, pero quizá también por sus dotes repentísticas. De hecho en otro de sus apotegmas un amigo suyo le reprende “porque no componía la segunda parte de *La Austríada*” y al advertir ambos el silencio de un pájaro enjaulado en contraposición al canto de los que están en libertad, dice Rufo:

Veis aquí un retrato del silencio de mi pluma: porque no soy pájaro enjaulado,
sino aquel que está con la cadena al cuello.

Y preguntado por su amigo a qué se refería con esto, Rufo no duda en improvisarle esta coplilla, típica de la cultura cómica popular:

Para el hombre que no es rico,
cadena es el matrimonio,
y tormento del demonio
sustentarse por su pico (Rufo 100)

En otro apotegma, Rufo pone sus dotes improvisatorias al servicio de la tradición más burlesca y escarnecedora del repentismo, y hace mofa de las carnes generosas de un amigo. Dice el cuento que

Un enamorado gordo por extremo, para que su dama le saliese a hablar una noche,
pasó cantando por la calle:

De los álamos vengo, madre.

Juan Rufo, que era su amigo, acertó a llegar a esta sazón, y como oyó el cantarillo, entendido que era seña, le dijo:

De los álamos venido
son de ti señas indinas;
dile que de las encinas,
y serás bien conocido

Rufo representa como nadie el repentismo burlesco y satírico que caracterizaba a trovadores y juglares errantes y andariegos. Sus improvisaciones le han valido a lo largo de los siglos la calificación de “apicarado, chocarrero, maleante, desastrado”, tal y como lo censuraba uno de sus prologuistas (Amezúa *apud* Rufo), quien ha desautorizado sus creaciones como “flores de alcantarilla” (XXII). Las andanzas y picardías de Rufo constan en el codicilo de su padre, hallado por su biógrafo Ramírez de Arellano (1912) en el Archivo de Protocolos de Córdoba. Por él sabemos que llevó Rufo una vida ociosa y desgarrada, típica del hidalgo sin oficio ni blanca, entreteniéndose con trovadores, juglares, tahúres, pícaros y soldados por casas de tablaje, prostíbulos, tabernas y bodegas, tanto en la campiña cordobesa como en Madrid. Más tarde conoció el espectáculo de la Corte, que sería “campo propicio para su ingenio, teatro principal de sus donaires [...], mentidero y real de los ociosos”, gozando de la protección de don Juan de Austria, por orden del cual escribiría *La Austríada*.

Como Cervantes, nacido el mismo año que él, tomó parte en la batalla de Lepanto, pero en sus apotegmas nada ha quedado de aquello, lo que hace pensar a Amezúa (Rufo XVIII) que nuestro improvisador fue fiel representante de aquella casta de soldados que en su tiempo llamaban *churrulleros*, amigos del vino y las mozas, las escaramuzas y peleas, las burlas y el trovo. Tras el inusitado éxito de *La Austriada*, Rufo deambularía por las casas y palacios de los principales señores de la Corte. Allí, en las academias y reuniones de los caballeros, tuvo ocasión de mostrar sus dotes repentísticas, impregnadas de su experiencia chocarrera. Su afición a las tabernas y al juego le llevan a malgastar lo que ganaba con su pluma, y así recurre una y otra vez por Sevilla y Madrid a la vida errante y andariega, parando en tablajes y mancebías, antes de volver a su Córdoba natal, para establecerse como tintorero. En su testamento pide a Pedro Guajarde de Aguilar que pague las numerosas deudas que ha ido dejando en su peregrinación por el mundo y manda esculpir en su sepultura el epitafio “Pecador, Dios te perdone” (Ramírez de Arellano 239-49).

La vida de Rufo puede ser considerada como arquetipo del hidalgo trovador pícaro, que frecuenta tanto la corte como los lupanares y tabernas más oscuras. De la obra en su conjunto se desprende que la mayoría de los trovadores repentistas formaban parte de la clase popular, dicharachera, jugadora y tahúr. Así dice un apotegma de Rufo que “es costumbre a los tahúres [...] repetir cualesquier versos, proverbios o palabras desatadas que se les vienen a la boca” y acto seguido un hidalgo dice un pareado de “versos antiguos”, a lo cual le replica otro improvisándole una copla (32). En otra ocasión, tres músicos “piden licencia para entrar a cantar” a la mesa de un Grande que comía con algunos huéspedes cualificados, tal y como lo hacían los juglares errantes medievales para llevarse algo a la boca, y tal y como el propio Rufo hubo de hacer muchas veces en su vida (47-48).

Muchos y variados eran los juegos que daba de sí el trovo, entonces como hoy. En un apotegma un

soldado poeta [...], receloso de un lacayo, porque hacía el amor con la criada del amo que servía, que era requiebro del dicho soldado [...], preguntó en los dos versos primeros y fue respondido en los siguientes:

Pregunta	Jurado de mucha ciencia, ¿qué sentís de mi pasión?
Respuesta	Que un lacayo y ocasión podrán más que vos y ausencia. (64-65)

El *trovo cortado*, en su modalidad de *pregunta y respuesta*, debió de ser muy popular entre los trovadores y poetas del siglo XVI, y la tradición de este subgénero ha pervivido desde la juglaresca medieval hasta nuestros días.

Otro de los divertimentos improvisatorios que nos han llegado hasta la actualidad y que ya aparece en los apotegmas de Rufo es el de la *glosa*. En uno de estos divertidos cuentecillos un *decidor de repente*, de nombre Burguillos, desafía a don Alonso de Guzmán, caballero cordobés y criado del rey, a glosar un “verso difícil” (“Tan sin él, que es mejor medio”), y le dice que si lo hace le reconocerá, advirtiéndole que

ha cincuenta años que metrifico de repente y de pensado, sin conocer igual en lo uno ni superior en lo otro.

El caballero acepta el reto y glosa el verso con la siguiente copla real:

En mi desdicha crecida
yace muerta mi esperanza,
y mi fe nunca vencida,
llena de desconfianza,
espera el fin de mi vida.
Viénneme en este intermedio
deseos de otro remedio;
mas, en un dolor tamaño,
llega luego el desengaño
tan sin él, que es mejor medio. (Rufo 71)

Si desde hace siglos³⁶ los poetas cultos habían ido paulatinamente usando las formas populares como las seguidillas y los villancicos para sus composiciones poéticas, es en el XVI cuando ambos contextos –culto y popular– se funden en una lírica “de una riqueza fabulosa y de un repertorio de ritmos inagotable” (García Gómez 1872, *apud* A. Carrillo Alonso 46). Son innumerables las composiciones de poetas cultos realizadas para glosar un villancico tradicional, así como las que insertan como adorno en el texto cantarcillos y coplas populares. La copla popular será en este siglo fuente de inspiración para muchos poetas cultos, llegando a su punto culminante con Gil Vicente y Juan del Encina, y, más adelante, con la obra de Vélez de Guevara, Góngora, Cervantes y principalmente Lope de Vega, en cuyo teatro, nos dice Menéndez Pidal, “hallamos el más copioso florilegio de lírica popular que jamás fue recogido” (*apud* Carrillo Alonso 47).

Entre las costumbres más arraigadas del siglo XVI encontramos el motejar que tantos cuentecillos agresivos nos han dejado. Esta práctica social se hallaba difundida tanto entre las clases populares como entre caballeros, cortesanos y escritores de renombre, como Montaigne. Guevara avisaba al cortesano novicio que no debía “alterarse ni escandalizarse” si alguien le motejaba en palacio (*apud* Chevalier XIX). El mote consistía en una frase picante que zahiere a otra persona burlándose de un defecto suyo, físico o moral. Al mordaz e irónico insulto debía replicar el escarnecido, por lo que tales réplicas y contrarréplicas podían originar un diálogo de motes, una serie de motes encadenados. Si el diálogo se realizaba en verso hablamos de *coplas de mote*, es decir, porfias poéticas improvisadas con el ánimo de divertirse y divertir al público a través del escarnio irónico y sutil de dos combatientes (Chevalier XX). Algunos cuentecillos y apotegmas del Siglo de Oro nos han dejado constancia de esta costumbre, como el que recoge Rufo en que para una sortija organizada en la Corte, aplazada una vez y otra por las lluvias, le pide don Alonso Girón que le haga un mote:

Y así, de improviso, le hizo éste:

Por invidia que el sol tiene
a otro sol que yo me sé,

³⁶ Menéndez Pidal remonta esta costumbre hasta el siglo XII.

Estos días no se ve. (139)

En otros apotegmas, Rufo improvisa durante un torneo sendos motes al conde de Haro y don Diego de Bracamonte. El segundo reza así:

El nombre tengo de monte
y el Etna debo de ser,
pues nunca dejo de arder. (149)

El ingenio del improvisador: caracterización del repentismo en el Siglo de Oro

Pensaba Bajtín que la cultura carnavalesca desaparecía después del siglo XVI, plegándose cada vez más como un ritual sólo aparentemente subversivo y corrosivo con la cultura oficial. Quizá no conocía en profundidad la obra hispánica del Siglo de Oro, de lo contrario, creemos, hubiera matizado esta idea. Por los cuentecillos, apotegmas, novelas, dramas de los distintos autores analizados sabemos que bullía aún una cultura popular tremendamente carnavalesca, en la cual los trovadores más jacareros e irreverentes se ganaban la vida con el repentismo, tal y como hacían los juglares y trovadores medievales. La mayoría de estos repentistas pertenecían a las clases populares, aunque no es raro encontrar caballeros y, sobre todo, poetas cultos, improvisar algunas veces frente a o con otros tipos populares como truhanes y mujeriegos. En pocos géneros como la improvisación poética se pone de manifiesto la amalgama de géneros, registros y estilos populares y cultos, antiguos y nuevos. La canción y la poesía del Siglo de Oro –Pedrosa la ha estudiado bien– es “un fértil y complejo cruce de caminos donde desembocaron la tradición clásica y la medieval, y de donde manó la moderna; un punto de encuentro entre la tradición del pueblo y la cortesana, y entre lenguas y culturas diferentes [...], en definitiva, un activo crisol literario donde lo poético saltaba muchas veces al teatro, otras al cuento y algunas quedaba absorbido por la novela, y donde la canción se convierte con naturalidad asombrosa en refrán, en chiste o en adivinanza” (Pedrosa 8). Por eso, en ningún momento como éste aparecen tantas y tan variadas referencias a trovadores de repente, cortesanos y andariegos, sublimes y chocarreros.

Probablemente las improvisaciones más populares se cantarían por seguidillas, al menos a partir de 1595, que es cuando aproximadamente se ha fechado el comienzo del auge de este género, que conquistó en tan solo cuarenta años los ambientes estudiantiles y rufianescos, rurales y urbanos. En la transición del siglo XVI al XVII la seguidilla se había convertido ya en la canción más popular y cantada de España, como nos muestran los pliegos poéticos publicados entre 1589 y 1602 (A. Rodríguez-Moñino). El catedrático de la Universidad de Salamanca, Gonzalo Correas, dice en su *Arte Grande de la Lengua Castellana* publicado en 1626 que “son las seguidillas poesía mui antigua, y tan mannual i fázil, que las compone la jente vulgar, i las canta”.³⁷ No le faltaba razón, pues, aunque el nombre de la seguidilla era nuevo, su molde métrico era tan antiguo como las jarchas (cuatro versos de los cuales comúnmente los impares son de 6 ó 7 sílabas, mientras que los pares, que llevan la rima, son de 5 sílabas). Sin duda la seguidilla fue el género usado también en la repentización, pues, como dice la autorizada voz de

³⁷ Efectivamente, como ilustra A. Sánchez Romeralo, “la seguidilla era antigua, porque seguidillas ya las hay en el Cancionero de Herberay [fechado entre 1461 y 1464], pero desde fines del siglo XVI la canción se había remozado y transfigurado adquiriendo otro aire, otro estilo, al tiempo que se convertía en la estrofa reina de la lírica tradicional, cultivada por todos los poetas, y con una amplia aceptación popular” (177).

Margit Frenk, “las seguidillas se improvisaban, se cantaban y se bailaban por todas partes” (22). Se cantaban *seguidas*, en largas series ininterrumpidas, sin necesaria conexión temática, improvisadas sobre la marcha o aprendidas de memoria.

Pero la improvisación, como hemos visto, no fue privativa de contextos populares, sino que irrumpía en todos los ambientes en donde reinara el valor del *ingenio* y la *gracia*, cualidades que, junto con el “saber cantar” y el “tañer diversos instrumentos”, habían de adornar al buen Cortesano (B. Castiglione 68-71), como también la vida andariega y tahúr de hidalgos manirroto, galanes de prostíbulo, estudiantes avispados, clérigos ajuglarados. El repentismo aúna todos los elementos de la deseabilidad en el siglo XVI: viveza y espontaneidad en las invenciones, gracia en los motes, agudeza en los requiebros, malicia en los apodos, ironía en las burlas, sátira en los escarnios. Tanto en las casas señoriales como en las tabernas y la calle surgen torneos y combates poéticos por doquier donde ponerse a prueba para conquistar con donaire a la dama que se galantea o para ganarse unos ducados. “Las damas dan a sus galanes pies forzados para que los glosen de repente, con prontitud no vista [...] y las mismas damas despedirán enojadas a los galanes torpes de invención o tardos en la réplica, diciéndoles gallardísimamente:

No me sirváis, caballero,
íos con Dios;
que quien hace malas coplas,
nescio vos. (Milán 1874, 53, *apud* Rufo XXVII)

La improvisación poética del Siglo de Oro muestra ya la doble condición de burlesca y sentenciosa que llegará hasta nuestros días. Si el trovo había de ser espontáneo, ingenioso, mordaz, pícaro, divertido, con donaire, en igual medida los códigos de los siglos XVI y XVII exigían cierta profundidad filosófica –una filosofía cercana al pueblo– que mezclara las advertencias, las reflexiones morales, los achaques, las críticas y los cuestionamientos del orden. Al igual que los trovos que más conocemos, los de nuestros amigos alpujarreños, las pullas del Siglo de Oro encierran una mezcla de severas lecciones con satíricos divertimentos, que lejos de pertenecer a dos mundos diferentes se sincretizan para dar un fruto lírico que desde entonces fascina a los estudiosos del Siglo de Oro.

El término *ingenio*³⁸ condensa a la perfección la cosmovisión de una época que vive para divertirse y se divierte para poder vivir. Covarrubias en 1611 lo definía como “fuerza natural del entendimiento”, enfatizando su carácter *performativo*. Recordemos que el propio Covarrubias, en la voz ‘coplas’, introduce la acepción de “entenderse a coplas: decirse unos a otros pullas o chufetas”. Para que éstas sean graciosas, provoquen la risa, hay que tener ingenio, dirán los

³⁸ El ingenio, que tiene en el repentismo quizá su máxima expresión, ha deslumbrado y encantado a cuantos se han acercado al estudio de la literatura del Siglo de Oro. Decía Agustín González de Amezúa, en los años veinte del siglo XX: “No es el ingenio la visión profunda y metafísica de las cosas, y, sin embargo participa de ella; no es el ingenio la elocuencia arrebatadora y desbordada, y, no obstante, necesita de un gran dominio de las voces; no es el ingenio la sátira punzante y corrosiva, mas ¡cuántas veces usa preferentemente de esta arma peligrosa!; no es el ingenio, por último, la gravedad religiosa y catoniana; pero también enoja sus dichos con moralidades y aforismos; el ingenio es como la cifra y compendio superficial de todas estas dotes y prendas del alma; como el resplandor momentáneo, sí, pero brillantísimo, de todas ellas; fugitivo y deslumbrador relámpago, que nos hace ver, acaso más intensamente que la luz misma del Sol, con una agudeza de visión incomparable, los contornos, primero, y luego el centro íntimo de las cosas; chispa que brota pujante del contacto del alma con la realidad viva, con la vida misma, ayudada por su rápida percepción” (Rufo XXV-XXVI).

preceptistas y escritores de la época áurea.³⁹ El ingenio configura el *leitmotiv* principal de la deseabilidad de caballeros y tahúres, y se reinterpreta para adaptarlo a cada contexto en palacios y buhardillas, en conventos y en tabernas. Castellón enumera el ingenio entre las virtudes del buen cortesano, Milán admira el ingenio de los galanes para conquistar a sus damas en los torneos de distracción cortesana y es el ingenio de los pastores lo que hace divertir a los bucólicos pastores de *La Galatea* cervantina. Junto con estas muestras cultistas del donaire caballeresco, otros autores han preferido pintar la atmósfera chocarrera y burlesca de las reuniones populares. Como hemos comprobado, Lope de Vega, Rufo o Timoneda se hacen eco de los trovadores de repente más escatológicos, groseros y escarnecedores. El ingenioso improvisador y jurado de Córdoba califica a los graciosos, tontos y pesados de “cascabeles de plomo”. Extraña hoy, pero no en la época, que junto a éstos improvisen clérigos ajuglarados, duques y reyes que a veces idealizan la vida trovadoresca errante y vagabunda. Hasta tal punto es el ingenio el eje de los valores de la época, que en el *Discurso phylólogo en que se intenta probar que la valentía consiste en el entendimiento*, publicado en 1646, Don Pedro Delgadillo y Arrielo defiende que la valentía del caballero no procede de la fuerza bruta sino del *entendimiento* (*apud* Rufo XXX). No debe extrañarnos, pues, que Melchor de Santa Cruz dedicara su *Floresta* a don Juan de Austria, quien, como otros personajes de la casa real, era muy aficionado a los géneros de ingenio, como los cuentecillos, apotegmas, motes e improvisaciones poéticas, de los que la *Floresta* nos da cuenta (3-5).

Fue esta conjunción de lo culto y lo popular, de lo sagrado y lo escandaloso, lo oficial y lo carnavalesco lo que ha atraído a viajeros y estudiosos de todos los tiempos, y lo que aún hoy hace tan sugestivos a los improvisadores actuales. Analizando la poesía improvisada a través de la historia vemos que el ingenio en la cultura hispánica, y muy especialmente en la andaluza, no es fruto solamente de una construcción romántica, sino que hunde sus raíces en visiones muy anteriores, donde la gracia, el donaire hispánico,⁴⁰ y muy especialmente la bravuconería andaluza –naturalmente estereotipada y elevada a tópico–, fue ya proverbial y distintiva de esta parte del Mediterráneo. Claro que los románticos después mixtificarán el ingenio burlesco de estas gentes, hasta elevarlo a esencialismo, estereotipo, cliché, que, como la mayoría de ellos, está a medio camino entre la historia y la interpretación sesgada de la misma.

La improvisación poética fue divertimento en espontáneas reuniones campestres y tertulias y academias de poetas cultos, por la sencilla razón de que unos y otros vieron en el ingenio su principal soporte festivo y lúdico. No es, pues, de extrañar que el ingenio sea la base de muchos de los géneros literarios que se cultivaron en la época: loas, bailes, jácaras, mojigangas, entremeses, libros de picaresca, apotegmas, cuentecillos y chascarrillos. En todos ellos aparece el ingenio como uno de los principales elementos y en todos se encuentran recreaciones de improvisación poética. Incluso géneros literarios como las *preguntas y respuestas* que hunden sus raíces en la Edad Media, se teñirán ahora de agudeza y amenidad, pasando del debate teológico o filosófico a los enigmas divertidos e ingeniosos (Rufo XXXII-XLII). El ingenio se torna pulla y zumba entre la burlería campesina y el donaire sentencioso de las clases letradas. Unos practican la socarronería sanchopancesca, otros la rocambolesca sátira; las travesuras escatológicas de los pajes son resemantizadas en el ambiente culto como cuentecillos y apotegmas, dando entrada a episodios de improvisación que de otra manera serían censurados

³⁹ Una de las mejores guías es la obra *Agudeza y Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián.

⁴⁰ Pontano definía a los españoles como “genus hominum acre atque ingeniosum” y Vespasiano de Bisticci proponía la agudeza de ingenio como una de las características que definían lo hispánico: “Accutissimo e d’uno prestantissimo giudicio” (Croce 70-71, *apud* Rufo XXXI).

por grotescos. Entra incluso la burla improvisada en los monasterios, donde algunos clérigos pagan las irreverentes chanzas improvisadas con la misma moneda.⁴¹

Si el ingenio es la premisa básica de la improvisación poética de la época, la ausencia del mismo es ocasión para burlarse del trovador sin gracia, como vemos en el *Pasajero* de Figueroa, escrito en 1618 (*apud* Rufo XXX). Lope dice en *La Dorotea* (acto IV, escena III) que no hay cosa más pesada en el mundo que un necio, y en *El Entremés del Poeta* ridiculiza a los poetas altivos con pretensiones, pero sin ingenio, que sucumben ante el avisado y chistoso improvisador, que acaba ganando los favores de la dama.

El carácter histriónico, bufonesco y burlón que observamos en el trovo actual hunde sus raíces en la Antigüedad y, sobre todo, en la Edad Media. Este recorrido de la lírica improvisada del Siglo de Oro nos permite afirmar que es en esa época cuando se consolidan, se fijan, los principales elementos definitorios del repentismo. En los comienzos de la modernidad la cultura popular del contexto hispánico se separa definitivamente de los nórdicos. Para P. Burke la enculturación del mundo popular del 1500 al 1650 será protagonizada por el clero, pero mientras los católicos se afanan por la *modificación* de las costumbres paganas, los protestantes abordan su *abolición*, en nombre de las nuevas virtudes cristianas como la sobriedad, la disciplina y el trabajo.⁴² El protestantismo será especialmente intolerante con las supersticiones, el desorden y

⁴¹ La costumbre de los debates poéticos –leídos o improvisados– ganó tal fama que hasta la Iglesia contribuía gustosamente a organizar justas poéticas entre los talentos líricos más afamados. Sabedora del gusto popular, algunas beatificaciones, como la de San Isidro, el 19 de mayo de 1620, eran amenizadas con estos debates a fin de interesar al pueblo. La Iglesia veía con mejores ojos estas pugnas verbales que las antiguas justas y torneos caballerescos “que con tan grave detrimento de la religión se habían hecho en Europa” (M. Ticknor II: 287). Las justas poéticas llegaron pronto a constituir “la diversión favorita del pueblo” (Ticknor II: 287). Las que nos han llegado pertenecen lógicamente a poetas cultos pero la costumbre de porfías improvisadas fue tan generalizada entre los escritores, poetas y dramaturgos más afamados como entre los trovadores populares. En unos y otros el ingenio fue el principal motor.

⁴² Recuérdese que ya M. Weber en su clásica obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* pone hincapié sobre el diferente trato del catolicismo y el protestantismo hacia las fiestas y supersticiones del pueblo. “El goce desenfrenado de la vida, tan alejado del trabajo profesional como de la piedad, era el enemigo del ascetismo racional, ya se manifestase aquél como deporte ‘señorial’, o como la frecuente asistencia al baile y la taberna por parte del hombre vulgar [...] Los dardos no se dirigieron sólo contra las fiestas profanas; el odio encarnizado de los puritanos contra todo lo que olía a superstición, contra todas las reminiscencias de administración mágica de la

la espontaneidad, por lo que es verosímil pensar que la improvisación poética que tuvieron los pueblos germanos y anglosajones desapareciera en esa época, mientras pervivía, como tantas otras formas festivas, en la España de la Contrarreforma. Posteriormente, en el siglo XVIII, estas prácticas pasarán a ser vistas no tanto como peligrosas sino como irracionales, y el diálogo entre lo culto y lo popular se romperá, quizá para siempre. “El siglo XVIII sería el del divorcio de las dos culturas con un segregacionismo progresivo de ambas (rechazo de la vulgaridad por los ilustrados, crítica contra las supersticiones, abandono del universo mágico, triunfo de la disgloria lingüística” (García Cárcel 46). Pero unos siglos no son suficientes, como sabía Pidal, para que los códigos y registros de sentido de un género desaparezcan. Y así, hasta la actualidad, el repentismo ha vivido entre la estereotipia romántica y el desdén ilustrado, mientras en las fiestas populares los campesinos seguían riéndose con sus coplas improvisadas.

gracia, se enderezó por igual contra la cristiana fiesta de Nochebuena, contra el árbol de mayo y contra el despreocupado sentido artístico de la Iglesia” (205, 206-07).

Obras citadas

- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos, 1971.
- Armistead, A. "La poesía oral improvisada en la tradición hispánica". Ed. M. Trapero. *La décima popular en la tradición hispánica: actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994. 41-69.
- Ayuso de Vicente, M.V., C. García Gallarín, S. Solano Santos. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal, 1990.
- Bajtín, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Baretti, J. *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France*. Sussex: Centaur Press, 1970.
- Burke, P. *La cultura popular en la Edad Moderna*. Barcelona: Ediciones Altaya, 1997.
- Campillo de Bayle, Ginés. *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*. Edición facsímil. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1983.
- Caro, R. *Días geniales o lúdricos*. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1978.
- Carrillo Alonso, A. "Canción Popular". Eds. Joaquín Álvarez Barrientos y M^a José Rodríguez Sánchez de León. *Diccionario de literatura popular española*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.
- Castiglione, B. Ed. Rogelio Reyes Cano. *El Cortesano*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- Castro, A. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noquer, 1980.
- Cervantes, M. de. *El Viaje del Parnaso. Obras Completas*. Estudio, preámbulo y notas de Ángel Valbuena Prat. Tomo 1. Madrid: Aguilar, 1970.
- . Ed. Mariano Baquero. *Novelas Ejemplares*. 2 vols. Madrid: Editora Nacional, 1976.
- . Eds. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. *La Galatea*. Madrid: Cátedra, 1996.
- . Ed. del Instituto Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. 2 tomos. Barcelona: Crítica, 1998.
- . *Obras completas*. 2 vols. Madrid: Aguilar, 2003.
- Chevalier, M. "Estudio Preliminar". *Floresta Española*. Melchor de Santa Cruz. Barcelona: Crítica, 1997.
- Corominas, J., y Pascual, J. A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 vols. Madrid: Gredos, 2000.
- Correas, G. Ed. Conde de la Viñaza. *Arte grande de la lengua castellana*. Madrid, 1903.
- . Ed. Louis Combet. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1967.
- Cotarelo y Mori, E. Estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. 2 vols. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2000.
- Covarrubias Orozco, S. D. Ed. Felipe C. R. Maldonado. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia, 1994.
- Crawford Wickersham, J. P. "Echarse pullas: A popular form of Tenzone". *Romanic Review* 6 (1915): 150-64.
- Croce, B. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascensa*. Bari: s.e., 1917.

- Cuartero, María Pilar, y M. Chevalier, eds. Joan Timoneda y Joan Aragonés. *Buen Aviso y Portacuentos; El Sobremesa y Alivio para Caminantes; Cuentos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- . "Prólogo". Melchor de Santa Cruz. *Floresta Española*. Barcelona: Crítica, 1997.
- Devoto, D. "¿Qué es la zarabanda (1)?" *Boletín Interamericano de Música* 45 (1965): 8-16.
- . "¿Qué es la zarabanda (2)?" *Boletín Interamericano de Música* 51 (1966): 3-16.
- Díaz-Pimienta, A. *Teoría de la Improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Oiartzun, Guipúzcoa: Sendoa Editorial, 1998.
- Diccionario de la Lengua Castellana llamado de Autoridades*. Madrid: Gredos, 1979.
- Domínguez, R. J. *Diccionario Nacional ó Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*. Decimaquinta edición. 2 tomos y suplemento. Madrid: Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, 1882.
- Enríquez de Guzmán, F. "Entreactos de la Tragicomedia de los Campos Sabeos". Eds. Felicidad González Santamera y Fernando Doménech. *Teatro de mujeres del Barroco*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994. 173-217.
- Espinel, Vicente. Ed. M^a Soledad Carrasco Urgoiti. *Vida del Escudero Marcos de Obregón*. 2 tomos. Madrid: Castalia, 1972.
- Etienvre, J. P. "Paciencia y Barajar: Cervantes, los naipes y la Burla". *Anales de Literatura Española* 4 (1985).
- Frenk, M. "Lectores y oidores: la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro". Ed. Giuseppe Bellini. *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 2 vols. Roma: Bulzoni, 1982.
- . *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.
- . "Ver, oír, leer". Ed. Lia Schwartz Lerner e Isaías Lerner. *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid: Castalia, 1984.
- . "La literatura oral". *Historia y Crítica de la Literatura Española, 3/1, Siglos de Oro: Barroco, Primer Suplemento*. Barcelona: Crítica, 1992.
- García Cárcel, R. *Las Culturas del Siglo de Oro*. Madrid: Historia 16, 1999.
- González Alcantud, J. A. *Tractatus ludorum, Una antropológica del juego*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Gracián, B. Edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón. *Agudeza y Arte de Ingenio*. Madrid: Castalia, 1969.
- . Ed. Santos Alonso. *El Criticón*. Madrid: Cátedra, 1980.
- Halicarnaso, D. de. *Historia antigua de Roma*. 3 tomos. Madrid: Gredos, 2002.
- Hernández Menéndez, M. *La luz de tus diez estrellas, Memorias del V Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1999.
- Joly, M. *La bourle et son interpretation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe – XVII siecles)*. Lille: Atelier National, Reproduction des Theses, Université Lille III, 1982.
- Lapesa, R. *De la Edad Media a nuestros días, Estudios de Historia Literaria*, Madrid: Editorial Gredos, 1971.
- León, fray Luis de. Ed. de Félix García. *Los nombres de Cristo, Obras Completas*. Madrid: B.A.C., 1959.
- Lord, A. B. *The singer of Tales*. Harvard: Harvard University Press, 1960.
- Machado, A. Ed. Oreste Macrí. *Obra Completa*. 2 tomos. Madrid: Espasa Calpe, 1989.

- McGill, Kathleen. "Improvisatory Competence and the Cueing of *Performance*: The Case of the *Commedia dell'Arte*". *Text and Performance Quarterly* 10: 2 (1990): 111-22.
- Menéndez Pidal, R. "Sobre primitiva lírica española". *De Primitiva Lírica Española y Antigua Épica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- . *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral, 1991.
- Mercado, T. de. Prólogo y selección de Antonio Acosta. *La economía en la Andalucía del descubrimiento*. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
- Molinari, Cesar. *La Commedia dell'Arte*. Milán: Arnoldo Mondadori Editori, 1985.
- Paz y Melia, A. "Vejamen de Don Juan de Orozco". *Sales Españolas o Agudezas del Ingenio Nacional*. Madrid: BAE, Ediciones Atlas, 1964.
- Pedrosa, J. M. "Historia e historias de la canción improvisada (de los misterios de Eleusis y Las Mil y Una Noches al Gaucho Santos Vega)". Ed. M. Trapero, E. Santana, y C. Márquez. *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. Vol. I: Estudios*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2000. 95-108.
- Pietropaolo, Domenico, ed. *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*. Ottawa: University of Toronto, Dovehouse Editions, 1989.
- Ramírez de Arrelano, R. *Juan Rufo, jurado de Córdoba. Estudio biográfico y crítico*. Madrid: Hijos de Reus editores, 1912.
- Redondo, A. *Otra manera de leer el Quijote, Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Editorial Castalia, 1988.
- Rodríguez-Moñino, A. *Las series valencianas del romancero nuevo y Los Cancioneros de Munich, 1589-1602*. Valencia: s.e., 1963
- Rojas, F. de. *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición y estudio de F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzálluz, y F. Rico. Barcelona: Crítica, 2000.
- Rufo, Juan. Ed. Agustín G. Amezúa y Mayo. *Las Seiscientas Apotegmas y otras obras en verso*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1923.
- Salomon, N. *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965.
- Sánchez Romeralo, A. "Sobre la tradición oral en el siglo XVIII. Romances, coplas y seguidillas. Algunos Testimonios". Coordinación de Luis Díaz Viana. *Etnología y Folklore en Castilla León*. Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, Junta de Castilla y León, 1986.
- Santa Cruz, M de. Edición y estudio preliminar de M^a Pilar Cuartero y Maxime Chevalier. *Floresta Española*. Barcelona: Crítica, 1997.
- Taviani, Fernando. y M. Schino. *Il segreto della Commedia dell'Arte*. Florencia: La Casa Usher, 1982.
- Tessari, Roberto. *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*. Milán: Mursia, 1981.
- Ticknor, M. G. *Historia de la literatura española*. 4 vols. Madrid: Imprenta de La Publicidad, 1851.
- Timoneda, J. Ed. Ma. Pilar Cuartero y Maxime Chevalier. *Buen Aviso y Portacuentos; El Sobremesa y Alivio para Caminantes; Cuentos (Joan Aragonés)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Trapero, M. *El Libro de la Décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1996.

- Trapero, M., E. Santana, y C. Márquez. *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2000.
- Varey, J. E. *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- Vargas Ponce. *Declamación contra los abusos introducidos en la lengua castellana*. Madrid, 1795.
- Vega, Lope de. *Ganso de Oro. Obras de Lope de Vega*. Tomo I. Madrid: Nueva Edición Academia, 1916.
- . "Entremés del Poeta". *Obras de Lope de Vega, VI, Autos y Coloquios*. BAE, 157. Madrid: Ediciones Atlas, 1963.
- . Ed. José Manuel Blecua. *La Dorotea*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Villalva y Estaña, B de. *Los veinte libros del peregrino curioso y grandezas de España*. 2 tomos. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886-1889.
- Weber, M. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Sarpe, 1984.