



LOS USOS MÉTRICOS DE BENITO JERÓNIMO FEIJOO¹

Rodrigo OLAY VALDÉS
Universidad de Oviedo (España)
Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII
olayrodrigo@uniovi.es

Recibido: 6 de diciembre de 2017
Aceptado: 21 de febrero de 2018

RESUMEN:

Se traza por primera vez el perfil métrico de la apenas conocida poesía de Benito Jerónimo Feijoo. Se propone un estudio de los 109 de autoría más segura, entre los que se cuentan 27 romances, 25 villancicos, 19 poemas en décimas, 15 poemas en redondillas, 6 poemas en quintillas, 5 sonetos, 4 poemas poliestroficados 3 endechas reales, un poema en cuartetas, un poema en sextetos-lira, un poema en coplas, una octava real y una sextilla. Se analiza el uso de cada forma métrica, en especial los ejemplos que revisiten consecuencias interpretativas. Se concluye que la métrica de Feijoo no se aparta de la preceptiva del momento, pero que el predominio de las formas hispánicas populares y del octosílabo como verso supone un cambio respecto de la lengua poética barroca en busca de mayor naturalidad.

PALABRAS CLAVE:

Feijoo; poesía; métrica; interpretación.

¹ Esta investigación se ha desarrollado gracias a un contrato predoctoral FPU financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y se enmarca en el proyecto de investigación *Sujeto e institución literaria en la edad moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R).

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

ISSN: 2297-2692

Arte Nuevo 5 (2018): 189-225

unhe

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL
Institut de langues et
littératures hispaniques

BENITO JERÓNIMO FEIJOO'S METRICAL USAGES

ABSTRACT:

In the present study, the metrical profile of the hardly known poetry by Benito Jerónimo Feijoo is traced for the first time. Among the 109 poems of secure attribution, there are 27 *romances*, 25 *villancicos*, 19 *décimas*, 15 *redondillas*, 6 *quintillas*, 5 sonnets, 4 polistrophic poems, 3 *endechas reales*, one *cuarteta*, one *sexteto-lira*, one *copla*, one real octave and one *sextilla*. The use of each metrical form by Feijoo is analyzed, especially the examples that have interpretative consequences. It is concluded that Feijoo's metrical patterns do not depart from the theories of his moment. Nevertheless, the predominance of Hispanic forms and the octosyllable verse represent a change from the baroque poetic language to a more natural one.

KEYWORDS:

Feijoo; Poetry; Metrics; Interpretation.



Decía Emiliano Díez Echarri en el comienzo de la «Introducción» a sus *Teorías métricas del Siglo de Oro* que «la historia de la métrica española está por escribir» (1949: 33). Aunque en modo alguno puede compararse la situación actual con la de hace sesenta y ocho años, sí es cierto que el siglo que sigue a la muerte de Quevedo (1645-1745) ha sido en este aspecto, como en tantos otros, olvidado por los especialistas. Pese al valioso trabajo de conjunto de Clarke (1952) sobre la métrica dieciochesca, todavía hoy el catálogo más completo sobre el periodo, la clásica *Métrica española* de Navarro Tomás, en su capítulo relativo al «Neoclasicismo» (1956: 289-333), solo da cuenta de sus rasgos a partir, digamos, de García de la Huerta (1734-1787) —cuya métrica, en concreto, ha sido cumplidamente estudiada por Miguel Ángel Lama (1993: 63-76)— y se centra en las dos grandes generaciones ilustradas, aproximadamente entre Moratín padre y Quintana. Más tarde, la tesis doctoral de Domínguez Caparrós (1975) atendió específicamente la preceptiva métrica del momento, pero no tanto su concreta aplicación. A su vez, Polt (1987) analizó los usos métricos de Meléndez Valdés y, gracias a su estudio, Meléndez es el poeta del Setecientos cuya utilización de la métrica conocemos mejor; sin embargo, Polt no ensayó su contextualización o su cotejo con la preceptiva en vigor. Otras aportaciones, generalmente de detalle, pueden localizarse en la *Bibliografía para una historia de las formas métricas en España* de José María Micó, sobre todo en su apartado sobre el Setecientos (2009: 8). En suma, solo en tiempos recientes han sido Alain Bègue (2008a, 2008b) y Pedro Ruiz Pérez (2013a, 2013b) quienes han abordado específicamente algunas de las caras métricas del periodo 1650-1725. Por su parte, las recientes tesis doctorales de Francisco Álvarez Amo (2014) y Almudena Vidorreta Torres (2014) se han referido a los usos particulares de Eugenio Gerardo Lobo y José Navarro, respectivamente, como representantes destacados del periodo.

Visto este panorama, mi propósito es contribuir a completarlo estudiando aquí por primera vez el uso de la métrica por parte de Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) en su corpus poético, que he podido establecer en 119 textos, traducciones al margen: 109 poemas seguros, 9 poemas atribuidos y un último poema que solo consta por noticias indirectas. Para ello, he computado la poesía de Feijoo fijándome en particular en las formas que esta adopta. Una vez ofrecidos los datos que constituyen el marco general, propondré una serie de calas buscando llamar la atención sobre determinados

aspectos singulares. Por último, ofrezco unas reflexiones de conjunto enmarcando la práctica feijoniana en su contexto poético.

UNA DEFINICIÓN FEIJONIANA DE LA MÉTRICA

Conviene comenzar por decir que el pensamiento teórico de Feijoo al respecto de la poesía le otorga una indudable importancia a la métrica, hasta el punto de considerarla uno de los dos «constitutivos esenciales» del género. Según he tratado en otro lugar (Olay Valdés, 2015), «entusiasmo» y «versificación» serían esos dos constitutivos —y obviaré ahora la larga polémica que hubo de arrostrar al respecto de si la «invención» había de sumarse a la citada dupla, lo que Feijoo no creía—. De inmediato ha de matizarse que esta consideración de la métrica como dimensión consustancial a la poesía no es ni mucho menos privativa de Feijoo y viene de muy atrás, pero el caso es que la «versificación», la métrica por tanto, no podía sustraerse según él —según su época— del hecho poético:

La poesía no puede prescindir de la versificación [...]. [Los poetas] frecuentemente dan el nombre de canto y música a la poesía. Virgilio: *Sicelides Musae paulo moiora canamus* [*Bucólicas*, IV, v. 1: «Musas de Sicilia, elevemos un poco nuestros cantos»]. El mismo: *Arma, virumque cano* [*Eneida*, I, v. 1: «Canto las armas y al héroe»]. Horacio: *Musa lyrae solers et cantor Apollo* [*Epístola a los Pisones*, v. 407: «La Musa diestra con la lira y el cantor Apolo»]. Es así que la poesía es cierta especie de música, cuya modulación se representa en la artificiosa colocación de palabras y sílabas. (*Cartas eruditas*, V, 21, 17; 1760)

Quizá esta última afirmación merezca un mínimo excurso. Como corolario de la dimensión musical de la poesía, Feijoo acaba por definirla como «la artificiosa colocación de palabras y sílabas», esto es, en tanto que disposición artística del lenguaje —no debe perderse de vista que *Autoridades* define *artificioso* como «cosa de ingenio y primor o la que está hecha según arte y sus reglas», lejos de nuestro actual matiz peyorativo—.

Dicho esto, conviene subrayar, antes de emprender cualquier ensayo de sistematización, que pese a la importancia indudable que Feijoo le concede, la métrica no funciona sin embargo como elemento estructural en la ordenación de ninguno de los

testimonios que la transmiten su obra poética. Si autores más jóvenes que él todavía acuden en buena medida a la ordenación en estrofas (que se corresponden con ciertos géneros) de sus obras poéticas —caso de García de la Huerta (eds. de 1778-1779 y 1786; Lama, 1993: 63) o Juan Meléndez Valdés (siempre que reúne sus versos; Lama, 2005)—, ha de considerarse que ninguno de los 19 manuscritos conservados con poemas de Feijoo, todos apógrafos, presentan una ordenación estrófica de los textos, lo que probablemente apunte hacia un empleo en esencia instrumental de los registros métricos por su parte. Corroborra esta idea el hecho de que no aparezcan estrofas desusadas ni se den en su obra experimentaciones métricas, aunque esto no quiere decir que el empleo de la métrica de Feijoo sea puramente automático o átono, dado que, como se verá, contamos con ejemplos de interés sobre, eso sí, un bajorrelieve convencional.

ESQUEMA DE LOS USOS MÉTRICOS FEIJONIANOS

Así, comenzando por los datos más significativos, 5.934 son los versos que en total suman los 109 poemas feijonianos que pueden darse por suyos². Ha de precisarse desde ya mismo que los textos con los que trabajaremos están todos escritos en castellano, lo que diferencia a Feijoo de coetáneos suyos con Mayans, autor todavía de un muy poco conocido corpus de poesía neolatina (Estellés González, 1981; Pérez i Durá, 1981).

Ciñéndome, pues, a estos 109 poemas, el reparto es el siguiente: 27 romances, 25 villancicos, 19 poemas en décimas, 15 poemas en redondillas, 6 poemas en quintillas, 5 sonetos, 4 poemas poliestróficos (una glosa, un poema en cuartetos más redondillas, uno en décimas más quintillas, uno en redondillas más quintillas), 3 endechas reales,

² El total pasa a ser de 7.480 versos si a estos sumamos los de los 9 poemas atribuidos, algunos muy extensos y tres de ellos todavía inéditos en su integridad. Resumiendo mucho la historia textual de la poesía feijoniana, y solo con muy somera intención clarificadora (para muchos otros detalles, Olay Valdés, 2016: 340-344), debe recordarse que López Peláez publicó 32 poemas de Feijoo en 1899, a los que Areal añadió otros 44 en 1901 (dos de ellos, de autoría dudosa). En un artículo de 1964, Gamallo Fierros dio a conocer dos poemas más (Gamallo Fierros, 1964: 150-154), y en 2016 hemos ofrecido los 33 restantes hasta cerrar el corpus fiable de 109 textos. En todo caso, en Olay Valdés, 2016: 349-351 y 417-427 se dispone un índice exhaustivo de los 119 poemas de Feijoo y de los testimonios manuscritos e impresos de cada uno.

un poema en cuartetas, un poema en sextetos-lira, un poema en coplas, una octava real y una sextilla³.

Relacionando ahora estructuras y número de versos, de mayor a menor ocurrencia, la distribución es la siguiente:

Forma	Número de poemas	Porcentaje sobre el total de poemas	Número de versos	Porcentaje sobre el total de versos
Romance	27	24'7%	3.224 versos	54'3%
Villancico	25	22'9%	1.073 versos	18%
Décima	19	17'43%	790 versos	13'3%
Redondilla	15	13'76%	100 versos	1'68%
Quintilla	6	5'5%	190 versos	3'2%
Soneto	5	4'58%	70 versos	1'17%
Poemas poliestróficos	4	3'66%	125 versos	2'1%
Endechas reales	3	2'75%	220 versos	3'7%
Sexteto-lira	1	0'9%	108 versos	1'78%
Octava real	1	0'9%	16 versos	0'26%
Coplas	1	0'9%	8 versos	0'13%
Sextilla	1	0'9%	6 versos	0'1%
Cuarteta	1	0'9%	4 versos	0'067%

Para completar estos datos y poder precisar en qué contextos aparece cada estructura métrica, he clasificado los poemas de Feijoo en seis grandes bloques temáticos, matizando para ello ligeramente la división propuesta por Visado Orden (1985: 317), quien había elegido para los diferentes tonos del beneditino los marbetes «amoroso»,

³ Los 9 poemas atribuidos sumarían otros 2 romances, 2 poemas en décimas, 2 poemas en quintillas, 2 sonetos y una redondilla. En todo caso, puede verse, para las peculiaridades de los poemas atribuidos, Olay Valdés (2016: 352-356).

«burlesco», «religioso», «filosófico» y «de circunstancias». Por mi parte, he añadido una categoría (poesía «fúnebre») y matizado levemente el nombre de dos (poesía «epidíctica o de homenaje» en lugar de poesía *de circunstancias* y poesía «descriptivo-meditativa» en lugar de *filosófica*). Así pues, las categorías que propongo son las siguientes: poesía satírica, religiosa, epidíctica, amorosa, fúnebre y descriptivo-meditativa. Desde luego, podrían formularse otras divisiones, poniendo por delante, además, la dificultad de decidir en algún caso concreto la mejor ubicación de uno u otro poema; en todo caso, pretendo una distribución orientativa. He preferido no servirme de la categoría «poesía de circunstancias» por las razones que han sido a menudo expuestas: las motivaciones externas que detonan la escritura de un texto no determinan el tema ni la forma que luego adopta ese texto (Lorenzo Álvarez, 2002: 56-57); en realidad, hay poemas de circunstancias en todos y cada uno de los grupos que he trazado. Paralelamente, puede resultar llamativa la etiqueta «poesía descriptivo-meditativa», con la que pretendo dar cuenta de un grupo de poemas —los mejores de Feijoo según Gamallo Fierros (1964: 147); destacables para Ruiz de la Peña por su «sensorialidad no exenta de sensualidad» (1996: 769)— en los que la observación atenta de un aspecto de la naturaleza —sobremano la belleza de una joven o de una música— lleva al poeta a reflexionar sobre tales dimensiones de la realidad. La etiqueta *filosófica* aquí aplicada creo que acabaría por resultar confusa, sobre todo a la luz de la tendencia que con ese mismo nombre se desarrolla en el último tercio del Setecientos, monográficamente estudiada por Lorenzo Álvarez (2002).

Hechas estas salvedades, la clasificación arroja los siguientes conjuntos:

Tema	Total	Romance	Villancico	Décima	Redondilla	Quintilla	Soneto	Poliestrófico	Endecha real	Sextetolira	Octava real	Copla	Sextilla	Cuarta
Satírico	42	8	1	10	9	6	3	3	-	-	-	-	1	1
Religioso	21	2	17	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Epidíctico	17	6	3	3	3	-	1	-	1	-	-	-	-	-
Amoroso	13	6	4	-	1	-	-	-	1	1	1	-	-	-
Fúnebre	9	-	-	4	2	-	-	1	1	-	-	1	-	-
Descriptivo-meditativo	6	5	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-

Con respecto a la idoneidad de este tipo de agrupaciones temático-estróficas en el contexto del bajo barroco⁴, Vidorreta Torres ha escrito, en referencia a las poesías de José Navarro, aparecidas en 1654, que, en gran medida, «a esas alturas del siglo XVII, se ha perdido el determinismo estético de los metros, por lo que tema y estilo no necesariamente justifican la elección de una cierta estrofa» (2014: 181). Aunque es cierto que determinadas estrofas dejan de utilizarse y que otras adquieren funciones que anteriormente no desempeñaban, lo cierto es que sí puede verse una cierta distribución no enteramente casual: pongamos por caso que no hay ningún romance ni villancico fúnebres, ninguna décima amorosa y ningún villancico ni décima descriptivo-meditativos.

A la luz de lo expuesto, conviene examinar con pormenor el empleo de cada estrofa por Feijoo, y confrontarlo con la preceptiva del momento. Hay que notar que las poéticas dieciochescas no suelen descender al menudeo estrófico, como cabe advertir en los trabajos de José Checa Beltrán (1998 y 2004). Así, Luzán, en su capítulo «Del metro en los versos vulgares» (Libro segundo, cap. XXII de *La poética*), renuncia a toda explicación métrica de carácter preceptivo relativa a «las diversas maneras con que se pueden disponer» los versos o «cómo se enlacen» las rimas o «se formen» las estrofas, todo lo cual le parece «muy fácil de aprender y basta leer el *Arte poética* de Juan Díaz Rengifo» (Luzán, 2008: 382). También a Rengifo se refiere Leandro Fernández de Moratín, no sin cierta ironía, como herramienta consuetudinaria de los poetas (2008, II: 1.239). No es casualidad, en fin, que el *Arte poética española* de Rengifo tuviese en la primera mitad del Setecientos cuatro reediciones (1703, 1726, 1727, 1759); a causa de esto, aunque cabe atender a otros preceptistas clásicos españoles, conviene fijarse en especial en las explicaciones de Rengifo a la hora de dar cuenta de la métrica feijoniana. Por último, también tendré especialmente presentes las observaciones ofrecidas por Martín Sarmiento en sus *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, acabadas en 1745, pese a que no viesen la luz sino póstumamente, treinta años después. Aunque, como su título revela, son las discusiones de tipo histórico las que centran sus intereses, también se detiene en diversas apreciaciones sobre métrica. Además, el trato entre Feijoo y Sarmiento fue tan estrecho y su intercambio intelectual tan relevante (Álvarez Barrientos, 2016; García Díaz, 2017), que estas explicaciones, que se escriben a la

⁴ Uso este marbete en el sentido empleado por Ruiz Pérez (2012), entre otros muchos trabajos suyos.

vez que la poesía de Feijoo y en su misma órbita estética, no pueden pasar desapercibidas —bien entendido, además, que las *Memorias* de Sarmiento retoman algunas polémicas literarias de Feijoo, defendiendo y completando sus posturas (por ejemplo, Sarmiento, 1775: 48-49, donde se trata de los constitutivos de la poesía y se cita literalmente al de Casdemiro)—⁵.

ANÁLISIS DE LOS USOS MÉTRICOS Y ESTRÓFICOS

a) 27 Romances

Y bien, con 27 ejemplos y más de tres mil versos en su corpus, no hay duda de la centralidad del romance en la obra de Feijoo. El beneditino es autor de muy variados modelos en extensión (636 versos tiene el «Desengaño y conversión de un pecador», 356 el «Romance a otra hermana bajo el nombre de Tirsi», 312 el «Retrato de una dama hecho a petición de un caballero principal»..., hasta los 24 de «Relación de una niña a una señora abadesa», «Una flor que me dio Anarda» o «A san Pelayo») e intención, pues 8 de sus romances son satíricos; 6, epidícticos; otros 6, amorosos; 5, descriptivo-meditativos; y 2, religiosos. Por lo tanto, la estrofa da cauce a todo tipo de contenidos (Bègue, 2008a: 197), excepción hecha de los temas fúnebres, para los que Feijoo tiende a formas más ajustadas.

Métricamente, la mayor parte de los romances, concretamente 22, hacen uso del octosílabo llano (2.984 versos: 92'55%⁶). A su vez, hay dos ejemplos de romance agudo (*Respuesta de un galán a una dama que se quejaba de su mal genio* y *Para un pretendiente de matrimonio que se preciaba de poeta sin serlo*; 84 versos entre ambos: 2'6%), un romancillo heptasilábico (*Permíteme, Raimundo...*; 72 versos: 2'23%), un romance

⁵ Por su lado, ni en el catálogo de la biblioteca propiamente feijoniana (Hevia Ballina, 1976) ni en el del monasterio de San Vicente de Oviedo (Hevia Ballina, 1980), donde Feijoo residió los últimos cincuenta y cinco años de su vida, se consigna ninguna métrica española al uso de las de Cascales o Caramuel, excepción hecha de *La Poética* de Luzán, que pertenecía a la librería particular del monje (Hevia Ballina, 1976: 186, n.º 62) y que ciertamente no es solo una métrica *tout court*. Según el mencionado catálogo, en la biblioteca monástica descansaban algunos tratados generales de retórica, del tipo de las *Institutiones oratorias* de Quintiliano o las *Ecclesiasticae rhetoricae* de fray Luis de Granada, aunque no son los que ahora nos interesan; sí recoge el catálogo, elaborado en 1831, las conocidas preceptivas de Batteux, Blair, Campmany, Gibert o Hermosilla (1980: 323-325, 330-331), todas sin embargo posteriores a la muerte del beneditino.

⁶ De ahora en adelante, todos los porcentajes se ofrecerán respecto del total de versos (no del total de poemas).

esdrújulo (*Carta a un amigo siendo el autor muy joven*; 56 versos: 1'73%) y un romance de pie quebrado (*A una dama que pedía a su galán para ferias*; 28 versos: 0'86%).

Ahora bien, nada hay especialmente singular en esta distribución. Tal y como establece el impresionante trabajo de Antonio Alatorre sobre esta forma métrica —originalmente aparecido en 1977 y después muy revisado en su reedición de 2007—, los romances agudos no eran infrecuentes en el contexto, y, así, contamos con ejemplos de León Marchante, Víctor Sánchez o Pérez de Montoro (2007: 254, 260), o, más tarde, con Luzán y su satírico *Juicio de Paris*; los esdrújulos tuvieron cierta popularidad en la práctica de autores «ultrabarrocos» como Francisco Manuel de Melo y Jerónimo Cáncer, y más tarde lo ejercitaron León Marchante, Vicente Sánchez, sor Juana (2007: 76-77) o Torres Villarroel en sus pronósticos (*Autorcillos de pronósticos...*). Así pues, si los romances de Feijoo no disuenan por su rima, tampoco lo hacen por su metro. De hecho, los romancillos heptasilábicos pueden documentarse desde Góngora y su *Moriste, ninfa bella...*, de 1594, de donde pasaron a Lope, Espinosa, Villegas y de ahí a la muy caudalosa poesía anacreóntica (2007: 30-31); lo mismo sucede con los romances de pie quebrado, que Feijoo emplea en una ocasión (cuartetos de 8, 8, 8 y 4 sílabas), testimoniados por vez primera en 1620 en el poema *Las esmeraldas en hierba...*, nuevamente debido a la mano de Góngora (2007: 31).

Además, estas pequeñas variaciones del romance —esdrújulo, agudo y de pie quebrado— habían sido ya contempladas por Rengifo en 1592, cuya poética sigue siendo, como se ha dicho, una referencia en la primera mitad del XVIII. Para el empleo de los agudos y quebrados no ofrece salvedades y se limita a testimoniar su aparición (1759: 18 y 65-66)⁷. Con respecto al esdrújulo, Rengifo, más proclive, anota que «si por vía de ostentación, para mostrar más variedad de poesía, quisiese el poeta componerlas, no debería ser reprehendido. Especialmente si hallase en la música alguna buena consonancia» (Díaz Rengifo, 1759: 21); en todo caso, la justificación del uso de esta forma por parte de Feijoo creo que viene dada más bien por su modelo, pues, si no me equivoco, la *Carta a un amigo siendo el autor muy joven* del beneditino reescribe el poema

⁷ La estructura de 8-8-8-4, que Feijoo emplea y Alatorre data por vez primera en Góngora en 1620, no es en puridad tratada por Rengifo, que, al estudiar el pie quebrado, se refiere a estructuras de 8-5-5-5 u 8-5-8-5 sílabas, aunque —y por eso lo traigo a colación— aclara que «puede también el poeta trabar de otras suertes los quebrados» y «componerse romances mixtos con quebrados de cuatro sílabas» (Díaz Rengifo, 1759: 66).

Carta a otro amigo suyo en esdrújulos de Eugenio Gerardo Lobo, publicado en 1717 (Álvarez Amo, 2014: 486-489).

Una última característica observable en los romances feijonianos es la división en unidades sintácticas de cuatro versos, esto es, el hecho de que cada cuarteta del romance constituya un solo periodo oracional. Ahora bien, tampoco esto supone ninguna innovación ni aun rareza del benedictino (como ha visto en otros autores Bègue, 2008a: 192, 196). A principios del XVII, ya indicaba Luis Alfonso de Carvallo que cada estrofa ha de «perfeccionar el sentido», esto es, gozar de autonomía sintáctica (Díez Echarri, 1949: 204). Según explica el preceptista asturiano, esta partición estrófica era obligatoria en los romances cantados a causa de su tonada, puesto que «no es conveniente que quede el sentido pendiente» (Carvallo, 1958, I: 213). De esta forma, el origen de la unidad lógica de cada cuarteta se encontraría en el acompañamiento musical del romance, aunque esta característica acabaría por generalizarse también a los no cantados.

En conclusión, Feijoo emplea el romance temática y formalmente de modo muy dúctil, pero sin novedades que destacar, considerando que el romance, que no llegó a experimentar en el XVIII la decadencia de otras estrofas muy ejercitadas durante los Siglos de Oro —piénsese en Meléndez Valdés, que en la edición definitiva de sus poesías completas incluyó hasta 42 (Polt y Demerson, 1981-1983)—, fue el metro por excelencia de la Ilustración temprana⁸ y no decayó especialmente durante el siglo, como apuntaba ya Clarke al cuantificar su uso como abundante y destacar «the wide variety» con que se empleó (1952: 237), lo que parece lógico teniendo en cuenta la flexibilidad connatural a esta forma. Ruiz Pérez (2013a, 2013b) ha ejemplificado además cómo pasa a desempeñar funciones reservadas a otras estructuras métricas, como, por ejemplo, la epistolar, tradicionalmente encauzada mediante los tercetos encadenados; no en vano, Feijoo ya no se servirá nunca de la *terza rima* y el hecho de que uno de sus romances se titule *Carta a un amigo siendo el autor muy joven* hace patente la sustitución.

b) 25 Villancicos

Sin duda, Feijoo hace un uso muy rico de este cauce métrico (estudiado por Bègue en sus manifestaciones de entresiglos: 2001, 2004, 2007a, 2007b, 2013a,

⁸ Para todo lo referente a la denominación de este periodo, puede verse Álvarez de Miranda (1992: 30-31), con especial atención a Lopez (1975 y 1999. 37-64).

2013b...). El total de 25 composiciones feijonianas arroja un saldo desglosado de 18 romances líricos octosilábicos o romances con estribillo (777 versos: 72'4% en este subgrupo); 3 cantatas («Estaba muriendo Adonis»..., «Cantada profana» y «Albano, a quien Aminta ha despreciado»...; 112 versos: 10'4%); 2 letrillas («Avecilla que vue-las»... y «A Santa Clara»; 106 versos: 9'87%); un romancillo lírico en hexasílabos («Villancico a la fiesta de una señora abadesa»; 46 versos: 4'28%); y un romancillo lírico polimétrico en octosílabos y hexasílabos («El cielo y el mundo»...; 32 versos: 2'98%).

Desde el punto de vista de su temática, se destaca a simple vista la preponderancia de los 17 villancicos religiosos, lo que no puede sino resultar natural en este caso, seguidos de lejos por los 4 amorosos, los 3 epidícticos y el único satírico que cierran el muestrario. Si acaso, llama la atención este último ejemplo de villancico satírico bajo la forma de romance lírico, la *Relación jocosa para un enamorado* («¡Ay, que me muero, me muero / por no sé quién...»), parodia quizá de ciertas efusiones petrarquistas.

Lo mismo que en el caso del romance, sin duda nos hallamos ante otro de los poemas estróficos más puramente característicos de la primera Ilustración. Ha de observarse que la ductilidad del villancico enfrenta al estudioso a diferentes problemas: para empezar, ya explicó Sánchez Romeralo que a menudo su disposición versal es dudosa o al menos discrecional (1969: 128-131). En todo caso, pese a las múltiples formas desarrolladas desde el siglo XVII y hasta mediados del XVIII, periodo de mayor vigencia del género —ya Rengifo documenta la enorme diversidad de posibilidades del villancico y su «infinita variedad de especies de versos, consonancias y asonancias» (1759: 58)—, su máximo común denominador consiste en ser «una forma literario-musical basada en la alternancia de estribillo y coplas» (Busto Cortina, 1998, I: 13).

Dos grandes especies pueden diferenciarse entre los villancicos feijonianos: los que se sirven de las formas hispanas (romances y romancillos líricos y letrillas, hasta un total de 22 textos) y los que acuden a las italianas (de las que encontramos solo 3 ejemplos).

Con respecto a la terminología empleada para delinear estas formas métricas, el trabajo clásico de Manuel Alvar, *Villancicos dieciochescos*, diferencia el hispánico romance lírico (compuesto normalmente por «estribillo» y «coplas», que se sirven en

general de octosílabos y hexasílabos) del molde italiano (compuesto, en metros imparisílabos, usualmente de «introducción», «aria» y «recitado», a cuyo concurso llama Feijoo y se llama en la época *cantada*) (1973: 20).

Comenzando por las formas castellanas, en los romances líricos de Feijoo las cuartetos octosilábicas suelen ir mayoritariamente acompañadas de estribillos hexasilábicos o dodecasilábicos, lo que se aviene con la práctica más frecuente, como acaba de verse siguiendo la caracterización de Alvar (1973: 38). Sin ir más lejos, por proponer un modelo canónico, la práctica métrica de los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz encaja de forma cumplida en este perfil (Méndez Plancarte, 1952).

Precisamente, las variantes que del romance lírico aparecen en la obra del benedictino están construidas sobre el mismo patrón métrico parisílabo: contamos con un romancillo lírico hexasilábico (*Villancico a una fiesta de una señora abadesa*, de coplas y estribillo en versos de seis sílabas) y con un romancillo lírico polimétrico que se sirve de los mismos metros ya descritos (*El cielo y el mundo...*, en que coplas y estribillo combinan indistintamente versos de seis y ocho sílabas). No por casualidad, a la naturalidad y dulzura del hexasílabo dedicó unas elocuentes líneas fray Martín Sarmiento en sus *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, pues, tras encarecer encendidamente el romancillo *Hermana Marica* de Góngora (Sarmiento, 1775: 194-195), afirma que es «naturalísimo para el oído español. De manera que después del de ocho sílabas no hay otro metro en que con más facilidad puedan componer sus coplas los españoles, sean vulgares o discretos» (Sarmiento, 1775: 210)⁹.

Pasando ya a las formas italianas, de las que Feijoo nos dejó tres cantadas (*Estaba muriendo Adonis...*, *Cantada profana* y *Albano, a quien Aminta ha despreciado...*), hay que comenzar por precisar que no son infrecuentes en el momento, aunque así nos puedan resultar hoy. Menéndez Peláez ha indicado que es habitual durante el XVIII que el villancico adopte la forma de «una especie de cantata, con recitados, solos, arias, dúos y coros» (1995: 113). Precisamente, Baehr había definido la cantada como «una forma de la poesía culta, sin esquema métrico fijo, destinada para el canto» (1970: 87, n. 6), con tendencia a la polimetría y al verso agudo (1970: 92, 293).

⁹ También Feijoo manifestó su debilidad por otro romancillo hexasílabo del cordobés, *Lloraba la niña*, lo que confiesa en carta privada, de 6-I-1742, dirigida al propio Sarmiento (Marañón, 1934: 109, n. 3).

Todos estos pequeños apuntes sirven para aclarar la práctica feijoniana. Sus cantadas, de tema amoroso y ambientación eclógica o mitológica, se dividen, como precisara Alvar, en «introducción», «aria», «recitado» (1973: 20) y también, en ocasiones, «grave». Desde el punto de vista de la rima, las cantadas juegan generalmente con «acumulaciones de pareados», aunque, «en todas estas combinaciones, se llega a descomponer la estrofa», resolviéndose a menudo la composición en esquemas más libres (Alvar, 1973: 25-26).

No hay ahora repeticiones en forma de estribillo, sino un diálogo musical entre diversas voces, identificadas con diferentes personajes del poema a los que corresponde una métrica específica. Así pues:

- a) las introducciones pueden ya hacer uso regular del octosílabo (así en dos de los tres ejemplos feijonianos), ya servirse de la silva libre impar (en el caso restante): desde el punto de vista del contenido narrativo, adoptan la voz de un narrador que enmarca el tema del villancico;
- b) las arias, consonantes, de dos estrofas, rima aguda y en las que en ocasiones puede aparecer algún verso suelto (Alvar, 1973: 37), se sirven siempre del arte menor (hexasílabo o pentasílabo); dentro de la narración, actúan como discurso directo de un personaje que, en primera persona, profiere sus quejas amorosas;
- c) por fin, en «recitado» y «grave», según Alvar, «el endecasílabo es el único verso» (1973: 32), lo que la obra de Feijoo nuevamente corrobora, aunque ha de anotarse que esporádicamente él injiere algún heptasílabo; como parte del relato, «recitado» y «grave» dan cauce a ciertas intervenciones breves, a veces de una suerte de narrador y en ocasiones de ciertos personajes que actúan como contrapunto de los protagonistas de la fábula amorosa.

Aunque esta descripción de la cantada pueda resultar compleja, no hemos de perder de vista que se trata de una forma poético-musical de gran predicamento en el contexto de la Ilustración temprana: sin ir más lejos, esta forma aparece en la obra de Eugenio Gerardo Lobo en poemas como *Villancico en la profesión de doña Tomasa Olóriz y Nadal, en Zaragoza* (Álvarez Amo, 2014: 363-365) o *Asenso libre* (2014: 365-366),

y también la emplea Agustín de Montiano en tres ocasiones (Fernández Cabezón, 1989: 63-64), etc.

Una vez, pues, detallados los modelos hispánico e italianizante, Alvar (1973: 44-47) emprende un catálogo general de características del villancico dieciochesco que, de nuevo, se aviene cabalmente con la práctica feijoniana: *a*) aparición de «gran cantidad de tarabillas o incrustaciones exclamativas» o afirmativas (en el caso de nuestro poeta, véanse *A la cuelga de un vicario de monjas*, vv. 1, 14, 19, 24, 29...; *Villancico a la profesión de una religiosa*, vv. 5, 12, 19, 26, 33...; *Avecilla que vuelas...*, vv. 3, 13, 23, etc.); *b*) inserción de «tarabillas onomatopéyicas», desarrolladas a partir de «formulillas existentes en la lengua» (*A la cuelga de un vicario de monjas*, vv. 8, 13, 18, 23, 28...); *c*) ocurrencia de ciertas reminiscencias léxicas tradicionales (*Villancico a la Ascensión del Señor*, v. 3); y *d*) introducción de recursos cultos (en los villancicos feijonianos pueden documentarse plurimembraciones, oposiciones o reduplicaciones, por ceñirnos a figuras mencionadas por Alvar...).

Por último, aunque se ha apuntado que es típica del villancico la inserción abundante de rimas agudas (Alvar, 1973: 41), creo que ayuda a cuantificar esto el anotar que, siempre dentro del corpus poético feijoniano, solo 2 de sus 27 romances, menos de un 10%, se sirven de la rima aguda (los ya mencionados «Respuesta de un galán a una dama que se quejaba de su mal genio» y «Para un pretendiente de matrimonio que se preciaba de poeta sin serlo»), mientras que hasta 8 de sus 20 romances y romancillos líricos, más de un tercio, acuden a ella («A la cuelga de un vicario de monjas», «Ay, tirano Dios»..., «Al Santísimo Sacramento», «A la Ascensión del Señor», «Para San Pelayo», «Otra al mismo San Pelayo», «A los desposorios de Nuestra Señora» y «Relación jocosa para un enamorado»).

En resumen, otra vez, los diferentes registros que Feijoo confiere a sus villancicos no por variados encajan peor con la práctica de su tiempo, a la que sin duda se adhieren.

c) 19 Décimas

Feijoo escribió 19 poemas en décimas, que oscilan entre los 180 versos de «Instrucción de la política que se usa y de que Dios nos guarde» y los 10 versos de los nueve poemas epigramáticos que compuso con una sola. Todas las suyas, además, siguen el esquema de la espinela (abbaaccddc), de largo el más frecuente en nuestra poesía

(Baehr, 1973: 304), y suelen respetar la división sintáctica tradicional en dos partes que impone una pausa fuerte tras el verso cuarto y estructura la décima en 4+6 versos (Díez Echarri, 1949: 208-209).

El cultivo de esta forma se testimonia claramente en Gerardo Lobo (Álvarez Amo, 2014), pero decae con rapidez entre la poesía culta, para lo que basta recordar a García de la Huerta (que la utiliza solo dos veces; Lama, 1997) o a Jovellanos (Caso González, 1984), Meléndez (Polt y Demerson, 1981-1983) y Quintana (Dérozier, 1969), que no la emplean nunca. En realidad, ya Clarke había considerado la forma «rare in this period» (1952: 237); y Baehr (1973: 339) y Mas i Usó (1996: 262), como recuerda Bègue (2008a: 196), registraron un gradual descenso en su ocurrencia durante el Seiscientos, tendencia ahora consolidada. Muy otro, es, desde luego, el caso de esta estrofa en el terreno de la poesía popular de ámbito panhispánico (Trapero, 1996: 55-59).

En el caso de Feijoo, su uso respeta el tópico de la forma, y obedece sobre todo a temas satíricos (10 composiciones) y fúnebres (4 textos), tal como registra Rengifo cuando anota que la décima tiende a lo «sentencioso», «para el mayor ornato de su composición» (1759: 37), o cuando recuerda que se componen «también décimas jocosas, graciosas o burlescas o equívocas con la misma consonancia» (Díaz Rengifo, 1759: 38).

Los otros cinco poemas en décimas de Feijoo encarnan otros motivos más típicamente feijonianos, pues el beneditino escribió 3 décimas de tema epidíctico y otras 2 de cariz religioso. Como se ve, la concentrada contención de la estrofa la hizo desaconsejable para Feijoo en el tratamiento de asuntos amorosos o descriptivo-meditativos, para los que acudió a cauces más extensos o con distribuciones de rima menos ceñidas.

d) 15 Redondillas

Sus quince poemas en redondillas son por su parte siempre breves: nueve están epigramáticamente constituidos por una sola estrofa, otros cinco se componen solo de dos y solo un poema en redondillas alcanza las seis estrofas (*Lágrimas mías, de-jadme...*), esto es, los 24 versos, de modo que el poema más extenso de Feijoo en redondillas tiene los mismos versos que su romance más breve.

A su vez, estos textos dan cauce en nueve ocasiones a motivos satíricos («Por la muerte del niño Judas», «A una cortesana famosa», «A un enfermo llagado», «A Asturias», «A una señora rica que casó muy niña», «Díjose de dos damas que parieron al mismo tiempo», «Píntanse unos navíos ardiendo en Vigo», «Dos cosas golpe me dan»... y «En el lugar de Cademiro»...), en tres, a temas epidícticos («A la modestia de Clori», «A la célebre cornucopia de Amaltea» [en elogio del abad de Conellana] y «A la señora marquesa de Santa Cruz»); en dos, fúnebres («Aquí yace un estudiante»... y «Epitafio de Bernaldo de Quirós») y solo en uno, amoroso («Lágrimas mías, dejadme»...).

Tal como explica Navarro Tomás, aclarando perfectamente el empleo que les da Feijoo, en el momento «se cultivó poco» y «su práctica se redujo en general al campo de los epigramas, tonadillas y poesías ocasionales de cumplimiento y cortesía» (1956: 300). Lo mismo precisa Baehr (1973: 244). Obviando su preterición y centrándome en los temas que le eran más propicios, los tratadistas áureos ya indicaban que la ligereza que está en la base de la redondilla la hace especialmente apta para «componer comedias, loas y diálogos» (Díaz Rengifo, 1759: 39); en la segunda mitad del XVIII, Iglesias de la Casa, sin ir más lejos, escribe la inmensa mayoría de sus epigramas en redondillas.

De esta guisa, el empleo de esta forma en asuntos satíricos, epidícticos o amorosos no resulta llamativo, aunque Feijoo también las utiliza para tema fúnebre (es más, su propio epitafio, *Aquí yace un estudiante...*, adopta la forma de una redondilla). Pero igualmente en esto se aviene Feijoo con la historia de la forma; no en vano, entre los hitos de la estrofa se cuentan los 31 «epitafios fúnebres» dedicados «A diversos sepulcros» que Lope de Vega incluye en la edición aumentada de sus *Rimas*, de 1609, todos escritos en redondillas (Blecua, 1969: 242-254).

En resumen, no extraña que Feijoo emplease esta forma a menudo por su «flexibilidad» y su «escasa complejidad formal», por tanto «propicia para la narración simple» y para «la expresión de sentimientos» (Bègue, 2008a: 193).

e) 6 Quintillas

El caso de la quintilla es equivalente al de la redondilla, pues experimenta una retracción similar en el periodo: «not too common» la considera Clarke (1952: 235), Navarro Tomás habló de «descenso» en su ocurrencia (1956: 301) y Baehr la clasifica

como de cultivo «ocasional» (1973: 267). En efecto, se trata de un metro ya no muy frecuente por más que pueda documentarse su uso en Torres Villarroel o que uno de los grandes poemas del medio siglo, la «Fiesta de toros en Madrid», de Moratín padre, se sirva de ellas.

En el caso de Feijoo, sus seis poemas en quintillas son, como habitualmente demanda la estrofa, satíricos —piénsese, entre otros epigramas, en los *Epitafios para poner sobre las sepulturas de varios amantes*, de Cadalso (Lama, 2013: 235-236, 311, 319); o en el antes citado Iglesias de la Casa, que escribe en quintillas los epigramas en los que no emplea la redondilla—; en cuanto a las diferentes posibilidades de rima, tres se sirven del esquema abaab (*A una bella dama galanteada por un mal médico*, *Peste en España y receta contra ella* y *Contra dos eclesiásticos que apalearon un labrador*, hasta un total de 175 versos) y otras tres de la distribución ababa (*Alaba uno a un predicador plagiaro*, *A Oviedo* y *Con ocasión de haberse escapado unos ladrones de la cárcel*: 15 versos). Los tres poemas que emplean esta última disposición de rima están constituidos por una sola estrofa y son todos ellos epigramas dedicados a personajes prototípicos: un predicador plagiaro, un juez lento y, por antonomasia, la mujer ovetense; los tres primeros poemas en quintillas, de mayor sesgo narrativo, son por su parte mucho más extensos.

Como se echa de ver, esta variedad delata la «flexibilidad» de la estrofa (Bègue, 2008a: 195). Francisco Cascales ya entendía que la quintilla, por su brevedad, hace más complicado el ornato (1975: 228-229), de modo que su uso resulta más apropiado para los estilos medio y bajo que para el sublime, lo que corrobora la práctica feijonana, que hemos de repetir que no destaca por su originalidad.

f) 5 Sonetos

Resulta de interés reparar en los pocos sonetos que Feijoo escribe, apenas cinco en un corpus de 109 poemas, y en las consecuencias interpretativas de este fenómeno. Parece claro que los gustos de Feijoo se decantaban por formas más abiertas, octosilábicas y de extensión no predeterminada y se alejaban de un poema estrófico tan prototípicamente vinculado al Barroco.

Si pensamos en el contexto poético de la primera mitad de siglo, o en el inmediatamente anterior, hasta 36 sonetos cuento entre el centenar de poesías que conforman

la muy influyente *Inundación castálida* de sor Juana (Sabat de Rivers, 1982); 32, entre los 130 poemas de las *Obras* de Gerardo Lobo de 1738; 22, entre la amplia cincuentena de composiciones que incluyen las *Obras póstumas poéticas* de Gabriel Álvarez de Toledo; por fin, el primer tomo de los *Juguetes de Talía* de Torres Villarroel comienza con tres bloques de sonetos morales, amorosos y jocosos (1795: 1-74) que reúnen más de 130 composiciones.

A su lado, los 5 sonetos de Feijoo resultan llamativamente escasos. En esto, quizá podamos ver una concomitancia respecto de los modelos de la segunda mitad de siglo, en la que el uso de la estrofa cede llamativamente. Luzán no manifestó nada en su contra, bien entendido, eso sí, que se trata en todo caso de una expresión de arte menor, pues las composiciones «breves y cortas» como el soneto se encaminan a la «sola utilidad y al solo deleite», mientras que «las grandes de la poesía épica y dramática» llegan a alcanzar «la unión y el compuesto de lo útil y lo deleitable» (2008: 216). El caso es que también del soneto, como de la décima, apuntó Clarke que eran «rare in this period» (1952: 237), lo que debe explicarse por razones no muy diferentes de la expresada por Luzán y prueba un rápido catálogo.

Ordenados de mayor a menor por su insistencia en el uso de la estrofa, un autor tan clasicista como Leandro Fernández de Moratín alcanza los 19 sonetos entre sus 77 poesías publicadas en vida, más o menos un cuarto del total, lo que probablemente le haga proporcionalmente el principal cultor de la estrofa entre los autores neoclásicos de primera fila (Pérez Magallón, 1995: 94; estudió los sonetos moratinianos Cabañas, 1982); entre las 104 poesías de Huerta se cuentan 25 sonetos, lo que supone una proporción un poco inferior (Lama, 1997: 597); Iriarte usó el soneto en una sola de sus 76 *Fábulas literarias*, la xxxii, e incluyó 19 sonetos sueltos entre sus «Poesías varias» (1787, II: 247-265), lo que no acaba por ser sino un número pequeño en el conjunto de sus poemas; Meléndez, en la edición definitiva de sus versos, de 1820, incluye solo 20 entre 300 composiciones, un elocuente 6'6 % (Polt y Demerson: 1981: 451); Jovellanos apenas dio por buenos 6 entre sus poesías, aunque es cierto que en 1807 le confiesa a González de Posada haber escrito y olvidado «muchos» más (Caso González, 1988: 462); Cadalso insertó solo 5 en sus *Ocios* (Lama, 2013: 163-165, 286-287, 293; hay estudio de este corpus en Tortosa Linde, 1982); por fin, Cienfuegos no incluye ningún soneto en sus obras en verso (Cano, 1969).

Puede resultar significativo, finalmente, que Quintana, cuyas poesías completas incluyen un solo soneto (Dérozier: 1969: 345-346), manifestase sus reservas respecto de una forma «artificiosa y pueril, donde la imaginación encadenada no puede volar ni extenderse, y donde apenas hay otro mérito que el de la dificultad vencida», pues «jamás un soneto ha podido compensar con sus bellezas el tiempo y el trabajo que se malgasta en componerle» (1797: 3, n. 1).

Pasando ya propiamente al análisis de los textos, los cinco sonetos feijonianos —tres satíricos (*Soneto traducido de la Menagiana*, *A un poeta malo que en sus versos siempre introduce especies deshonestas* y otro *Al mismo*), uno epidíctico (*A Carlos XII, rey de Suecia retirado en Bendén*) y uno descriptivo-meditativo (*A una señora de excelentes prendas*)— presentan escasa variedad compositiva y se sirven de los más clásicos esquemas de rima, lo que según Navarro Tomás se relaciona con su cultivo exiguo (1956: 290): tres poemas emplean la distribución ABBA ABBA CDE CDE; uno se sirve de la rima por antonomasia ABBA ABBA CDC DCD (*Soneto traducido de la Menagiana*); y otro más acude a ABBA ABBA CDE DCE (*Al mismo*), que es el único esquema levemente más infrecuente, pero empleado de forma abundante ya desde Garcilaso. Nada escapa, pues, a la ortodoxia en el manejo de la estrofa, y en ningún caso pueden advertirse en estos textos las complejas anomalías registradas por Rengifo (sonetos doblados, terciados, con cola, continuos, encadenados, retrógrados, en varias lenguas...; 1759: 95-108).

En cuanto al uso del endecasílabo que se puede ver en sus cinco sonetos, acaso podría proponerse el siguiente esquema:

Endecasílabos enfáticos: 20 versos: 28'5%.
 Endecasílabos heroicos: 18 versos: 25'71%.
 Endecasílabos melódicos: 11 versos: 15'71%.
 Endecasílabos sáficos: 15 versos: 21'42%.
 Otros: 13 versos: 8'5%.

Esta rica variedad feijoniana se subraya si precisamos que solo en tres ocasiones (vv. 13-14 de *A una señora de excelentes prendas*, vv. 8-9 de *Soneto traducido de la Menagiana* y vv. 2-3 de *A un poeta malo que en sus versos siempre introduce especies deshonestas*) he encontrado versos consecutivos de idéntico esquema rítmico. No obstante, también en esto Feijoo es escrupulosamente ortodoxo. Sarmiento aprecia

justamente que «se debe diferenciar de estas combinaciones en cada pie [‘verso’], para que no se fastidie el oído con la uniformidad» (Sarmiento, 1775: 212); es más, a esta riqueza prosódica atribuye Sarmiento el éxito del verso de once sílabas en detrimento de «la medida de los versos de Berceo», mucho más uniformes, pues «fastidian más estos que aquellos» (1775: 212). Paralelamente, también Mayans se muestra contrario a la pereza prosódica cuando recuerda que «otro vicio de la composición es ser uniforme, porque la semejanza, si nace de no saber variarla, arguye ignorancia; si de cuidado, afectación, i siempre causa hartazgo i hastío» (Mayans, 1752: III, XIX, 48).

A su vez, detecto otra particularidad más allá de la variedad acentual en la utilización del endecasílabo por parte de Feijoo en sus sonetos, específicamente en los de tema satírico, pues es justo en ellos en los que en ocasiones emplea los llamados endecasílabos «vacíos» (Varela Merino, Moíno Sánchez y Jauralde Pou, 2005: 184), acentuados por primera vez de forma plena en la sexta sílaba y no muy frecuentes: «y sus prerrogativas le intimaba» (*Soneto traducido de la Menagiana*, v. 2); «como entre los festivos matachín / si aun para poetastro eres ruín» (*A un poeta malo que en sus versos siempre introduce especies deshonestas*, vv. 2-3) o «por canicular bruto te defino» (*Al mismo*, v. 10).

En conclusión, la preterición por parte de Feijoo de una estrofa tan prototípicamente barroca así como los tímidos ejemplos de experimentación acentual, que no creo imputables a su falta de destreza en el manejo de la estrofa sino a una voluntad consciente, dan cuenta de un cierto intento de renovación.

g) 4 Poemas poliestróficos

El corpus poético feijoniano incluye cuatro poemas poliestróficos, tres satíricos y uno fúnebre, a saber: una glosa (*Por ser difícil de glosar...*: se trata de una quintilla glosada por solo dos décimas; el poema aparece incompleto en todos los testimonios, y suma por tanto solo 25 versos en lugar de los 55 obligatorios); un poema en cuartetas más redondillas (*A las nuevas obras de la ciudad de Oviedo*, compuesto por dos cuartetas y una redondilla: 12 versos); un poema en décimas más quintillas (*Lamentos de algunas provincias en la muerte de Luis I*, formado por una décima más doce quintillas: 70 versos); y un poema en redondillas más quintillas (*Jeroglíficos en que se pinta al autor de un entremés satírico*, al que dan cuerpo dos redondillas y dos quintillas, 18 versos).

La glosa en décimas, «a pesar de no tener el relieve de siglos anteriores», es practicada en el momento por Torres Villarroel, Montiano, García de la Huerta o Tomás de Iriarte (Fernández Cabezón, 1989: 61), y a Feijoo, siguiendo la tónica de la forma (Díaz Rengifo, 1759: 75-77), le sirve apropiadamente al ejercicio de ingenio propuesto, de corte satírico, en que se trata de glosar una quintilla particularmente enrevesada por sus abruptos encabalgamientos: «Un grande monarca por / manifestar siempre la / religión del cetro, va / sirviendo al gran rey, que amor / respirando ardiente está». Del mismo modo, cuartetas y redondillas encajan con el contenido de los epigramas encadenados que constituyen el poema *A las nuevas obras ovetenses*. Más especial es el caso de los *Jeroglíficos*. Como explica nuevamente Rengifo, los «usan los poetas para expresar alguna agudeza o sentencia y procuran que las figuras o las propiedades dellas convengan al objeto a que las dirigen». Más en concreto, «se puede explicar con cualquier género de poema, pero ordinariamente con un lema o mote, que es una sentencia o dicho o agudeza que declare lo que representan las figuras», a menudo, aunque no exclusivamente, en forma de «redondilla» (Díaz Rengifo, 1759: 177-178). Así, el jeroglífico supone un epigrama que toma como motivo la descripción de una imagen que suele colocársele de título; en los que Feijoo escribe, se ridiculiza a un innominado poeta rival, animalizándolo y comparándolo con un centauro, un jumento en un lodazal e incluso un monstruo deforme. En este sentido, no puede extrañarnos el uso de una forma poética breve en epigramáticos versos de arte menor.

En último lugar, se encuentra *Lamentos de algunas provincias en la muerte de Luis I*, en el que a una décima introductoria siguen doce quintillas, cada una de las cuales representa a una provincia española que brinda sus armas y blasones al monarca fallecido (el poema guarda ciertas concomitanças con los *Versos latinos y castellanos, que sirvieron para adornar los principales sitios...* de García de la Huerta [Lama, 1997: 143-154]). Ciertamente, como pronto se verá, Feijoo suele reservar la quintilla para tonos más ligeros, pero ya advierte Baehr de que «la quintilla no tiene límites en cuanto al asunto» (1973: 265).

Nuevamente, pues, tampoco en estas combinaciones métricas pueden advertirse perfiles esencialmente llamativos.

h) 3 Endechas reales

El caso de las tres endechas reales de Feijoo (una epidíctica: «A la vuelta de la infanta Doña María Ana Victoria», de 40 versos; una amorosa: «Batalla de un amante contra su propia pasión», de 64; y una fúnebre: «Sentimiento de España en la muerte de Luis I», de 116) sí es muy singular porque la propia utilización de esta forma reviste consecuencias interpretativas. Esta forma métrica de resonancias graves, emparentada con la elegía (Díez Echarri, 1949: 212), es empleada con cierta frecuencia en el siglo XVIII (Clarke, 1952: 234). Entre los preceptistas, Caramuel dice de ella que se sirve de «números tristes y por eso los poetas elegantes las reservan para expresar afectos melancólicos» (Caramuel, 2007: 91). Precisamente por eso, por cierto, tiende Feijoo a servirse en los endecasílabos de estas estrofas de recargamientos acentuales, extraños en otros poemas suyos, con ánimo de subrayar el dolorido sentir de tales versos («más es ser hija tuya que ser reina», «A la vuelta de la infanta Doña María Ana Victoria», v. 16; «no viene a ser el cuerpo más que sombra» o «porque era dicha nuestra, fue tan corta», «Sentimiento de España en la muerte de Luis I», vv. 12, 112).

Sea como fuere, lo que importa ahora traer a colación es que, en su momento, Dionisio Gamallo Fierros (1964: 126-124) defendió, siempre en la línea de su particular interpretación de la poesía de Feijoo como una manifestación prerromántica, que el benedictino se había servido de «fórmulas métricas favorecedoras de su tendencia a abrirse paso hacia el futuro romántico», lo que ejemplificaba específicamente con la endecha feijoniana *Batalla de un amante contra su propia pasión*, que unos años más tarde también Guillermo Carnero incluiría en su *Antología de la poesía prerromántica española* (1970: 20-21).

Pero en 1977, movido por sus profundos conocimientos métricos, ya ponía en duda Antonio Alatorre esta identificación de endecha real y prerromanticismo y refutaba muy cabalmente la interpretación formal de Gamallo:

Me parece muy curiosa la visión de este crítico: un Feijoo que, consciente de su «tendencia» a abrirse paso hacia los tiempos de Rivas y Bécquer, decide adoptar los esquemas métricos más conducentes ¡y cae en uno que venía usándose por lo menos desde hacía ochenta años! De los «precursores», Gamallo mismo cita a Trillo, Solís, Valenzuela, sor Juana, Álvarez de Toledo y Bances Candamo. (Alatorre, 1977: 102, n. 154)

En efecto, importa mucho subrayar que la estrofa había sido utilizada por algunos claros modelos poéticos del benedictino: principalmente, Antonio de Solís, uno de sus

autores predilectos (*Teatro crítico*, I, 14, § XII, 48-49; 1726 o *Cartas eruditas*, II, 7, 82-83; 1745); pero también sor Juana Inés de la Cruz (*Agora que contigo...*) o el ya mencionado Álvarez de Toledo (*A mi pensamiento, Endechas a la muerte de la reina doña Luisa de Borbón*), además de otros autores posteriores, como Montiano (*Escúchame, Fenisa...*) o García de la Huerta (que escribe hasta diez; Lama, 1997). No hay la menor duda de que Feijoo sigue esta línea, no se abre «paso hacia el futuro romántico». En todo caso, si Gamallo incurría en el exceso de apreciar timbres del *Don Álvaro* en ciertos versos feijonianos de las endechas («¡Oh, vosotras, estrellas, / de mi tragedia causas!, / o robadme la vida / o bien volvedme la quietud robada», *Batalla de un amante contra su propia pasión*, vv. 61-64), con tino precisaba Alatorre que «suenan más bien a imitación de la poesía del pasado, la de fray Luis por ejemplo» (Alatorre, 1977: 102, n. 154).

Curiosamente, Luzán trazó una suerte de evolución histórica del romance que vendría a subrayar la idea de Alatorre al recordar la prosapia de la endecha en nuestra tradición y abundar así en su relevancia específicamente dieciochesca. Según Luzán, del octosílabo inicial el romance pasó primero al «sietesílabo» y «más adelante se inventó que el cuarto verso fuera endecasílabo; y a esta composición llamaron endechas» (Luzán, 2008: 414), lo que acabaría desembocando en el romance heroico o endecasilábico, tan del gusto de Luzán (2008: 415) y, huelga decirlo, tan propio del contexto poético neoclásico (Navarro Tomás, 1956: 296-297). Así, la endecha real no sería, según el preceptista zaragozano, sino un eslabón lógico entre romance y romance heroico, lo que lo convierte, pues, en estrofa plenamente dieciochesca, propia de la Ilustración temprana a la luz de esta genealogía. Por todo ello, la utilización de este metro nuevamente vuelve a situar a Feijoo en su tiempo.

i) Un Sexteto-lira

Solo contamos con un caso de empleo del sexteto-lira por parte de Feijoo, *Liras a una despedida*, de contenido amoroso, 108 versos de extensión y el infrecuente abacC como esquema de rima, aunque, como pronto se verá, deba precisarse de inmediato que se trata de un pie forzado (más habitual es la distribución de rimas aBaBCC, empleada entre otros por Quevedo; Clarke documenta otros tres esquemas en el siglo XVIII (1952: 235) y Paraíso, a su vez, varios más en la tradición española (2000: 255)). En el contexto en que nos movemos, la estrofa se halla en un periodo de especial

bonanza, pues los poetas del momento «put more effort into the developement of the six-line strophe in the Italianate lines that in almost any other» (Clarke, 1952: 235). Así, el sexteto-lira fue empleado por Torres Villarroel (*Liras festivas a la segunda salida de los reyes*, etc.), García de la Huerta (*Quejas de un ausente*, entre otros), Cadalso (*A las ninfas del Manzanares...*) o Arjona (*A la Ascensión del Señor*) (Baehr, 1970: 376).

El ejemplo feijoniano de sexteto-lira es otro de los más interesantes en cuanto a sus usos métricos, porque, a diferencia de lo que sucede con su manejo de otras estrofas, no se puede hablar en él de una utilización convencional de los moldes métricos, sino que se destaca una voluntad de renovación y actualización de una forma en particular buscando evidenciar la «naturalidad» y la «ternura» de que es capaz, pese a su aparente dificultad. Y es que, con respecto de este poema, nos dice lo siguiente el ms. *Obras en verso del maestro Feijoo*, depositado en el Archivo do Reino de Galicia, fondo Cornide, signatura 44.819 (11-97), fol. 35v:

Adviértese que empeñaron al autor en escribir a este asunto y en este metro porque, hablándose en una conversación de las [liras] que el famoso don Eugenio Gerardo Lobo compuso al mismo asunto, dijo que no estaban ni naturales ni patéticas, a lo que, replicando alguno que a su parecer aquella especie de metro no era capaz de mucha naturalidad ni de mucha ternura, vino hallarse obligado el autor a mostrar con la experiencia que uno y otro cabía muy bien en aquel metro, como asimismo en cuantos usa la poesía española.

El poema de Gerardo Lobo aludido es *Partiéndose a campaña, expresa sentimientos de una despedida* (Álvarez Amo, 2014: 274-276), del que Feijoo toma su infrecuente esquema de rima, tal como es habitual en un caso de competición y emulación poéticas. Pero, más allá del juicio particular del beneditino, lo que interesa subrayar son las dos calidades esenciales que Feijoo quiere para la poesía y que considera que deben comparecer incluso en el caso de las formas más exigentes y complejas.

Sin duda, este es uno de los aspectos más renovadores de su poesía, que en este territorio de la búsqueda de la «naturalidad», lo que creo en cierto modo coincidente con lo que después, y por otros medios, ensayará la generación del medio siglo. Mientras otros poetas se muestran todavía claramente deudores de las formas barrocas —también el propio Feijoo, muy a menudo—, el empleo que aquí propone Feijoo del sexteto-lira discurre ya en otra dirección.

j) Otras formas métricas

No mucho hay que destacar en las otras formas métricas empleadas por Feijoo, en la medida en que una vez más se avienen a un uso estandarizado por la preceptiva.

Su única cuarteta, el epigrama *A doña María Manuela Bolaño*, obedece al tipo satírico frecuente en la estrofa; otro tanto cabe decir de su única sextilla (que Rengifo no contempla), la epigramática *Las mulas de Tinokó*, de inusual estructura alterna abaaba (Baehr, 1973: 272) y contenido igualmente satírico. No se separa de esto su único poema en coplas, *Epitafio del Aretino*, de tema fúnebre como también admite la estrofa (Paraíso, 2000: 234-235). En último lugar, semejante es el caso de su único poema en octavas reales, *A una señora a cuyos pies cayó muerto un caballero que había sido su amante*, forma que en el momento se bate en retirada (Bègue, 2008a: 188) y que no da cuerpo en este caso a temas heroicos o mitológicos, sino, también normalmente y con tono elevado, a un asunto de amores trágicos, en consonancia con la apariencia «ilustre y grave» que a la estrofa le reconoce ya Cascales (1975: 117) y que recordará más tarde Masdeu cuando la defina como «la más seria y majestuosa» de las españolas (1801: 170).

REFLEXIONES FINALES

A la luz de la distribución métrica observada, pueden proponerse dos claras conclusiones: en primer lugar, es evidente el predominio de las formas castellanas; en segundo lugar, el uso de la métrica no es original, y las tímidas innovaciones propuestas (piénsese sobre todo en esas liras que buscan «naturalidad y ternura») comparten en cierta medida objetivos con los que pondrá en práctica la «poesía de la restauración», por adoptar la etiqueta de Nicolás Marín (1971), que a mediados del Setecientos propone la recuperación de los grandes modelos de los llamados Siglos de Oro (XVI de la poesía española y I a. C. de la latina) y sus valores estéticos.

En lo que a la cuantificación de formas respecta, un hecho se destaca inmediatamente: de un total de 14 formas métricas, 10 son castellanas (en número de versos,

92'99% del total); mientras que solo 4 —soneto, endecha real, octava real y cantada— son de origen italiano (o, en porcentaje de versos, 6'91%). Como se ve, estructuras italianizantes como la silva, la canción o el terceto encadenado se disuelven por completo, y sonetos, octavas y liras se convierten en formas completamente residuales para Feijoo. Asimismo, y en consonancia con ello, el predominio del romance resulta incontestable, pues, al 54'3% del total de versos que suman los romances a secas, hay que añadir todavía que el 79'67% de los villancicos (12'6% del total) adoptan la forma del romance lírico en sus diversas variantes. De este modo, los romances y romances líricos suponen el 68'68% de los versos de Feijoo.

Otra cara de lo dicho es que entre sonetos, endechas reales, octavas reales y cantatas se alcanzan apenas 176 versos endecasílabos, menos de un 3%. Aunque aparezcan versos de otros tipos (hexasílabos en los villancicos y heptasílabos o tetrasílabos en algunas modalidades romanceadas, por ejemplo) y haya cierta variedad en los estribillos de los villancicos, el predominio del octosílabo es apabullante, en torno al 95%. Además, un conjunto de 13 formas estróficas (11 en realidad, pues copla y cuarteta se hallan presentes en otros de los grupos) representan un inventario «no muy amplio», adoptando las palabras con que Miguel Ángel Lama describe las 16 empleadas por García de la Huerta (1993: 64). En conclusión, si el repertorio de formas no es abundante, ha de advertirse que 9 de ellas se emplean una sola vez (cuarteta, sexteto-lira, copla, octava real y sextilla, más las 4 poliestróficas: glosa, cuartetos más redondillas, décima más quintillas, redondillas más quintillas), y otras 3 aparecen 6 veces o menos (quintillas, sonetos, endechas reales); la aparente variedad estrófica, pues, acaba por dibujar una nómina más bien monocromática en que romances, romances líricos y décimas agotan casi la totalidad del corpus.

Con respecto a la rima, todos sus romances, con el añadido de endechas reales y sus solitarias coplas, emplean la rima asonante; de esta forma, más de un 70% del total de sus versos están asonantados, lo que sin duda facilita más la naturalidad expresiva que la consonancia.

En realidad, las conclusiones expuestas (poca innovación y no muy amplia gama estrófica por una parte e incipiente vocación reformadora por otra) forman sistema y se relacionan entre sí, como Alain Bègue ha puesto de relieve ante casuísticas similares

(2008a). Para explicarlo, puede ser útil traer a colación una cita de Tomás Navarro Tomás, por más que, como quedó dicho, su estudio de las formas métricas del siglo XVIII se centre en las peculiaridades de la poesía escrita a partir de 1760:

a la plenitud métrica del Siglo de Oro siguió un fuerte movimiento dirigido a disminuir la importancia del papel del verso en la producción poética. Perdieron consideración las formas tradicionales que significaban mayor grado de elaboración métrica y se concedió preferencia a las que se ofrecían más desnudas de efectos de rimas y de combinaciones de metros. (Navarro Tomás, 1956: 289)

Así observado, el examen de las formas poéticas de Feijoo responde en las fuerzas de transformación que empiezan a convocarse. Tal y como ha explicado Alain Bègue (2008a, 2008b: 33-36), las estructuras métricas de las postrimerías del siglo XVII y albores del XVIII, aun dentro de la corriente conceptista que las recoge, han tendido a facilitar, justamente, el «prosaísmo» que tanto atacó la crítica del siglo XIX, representada paradigmáticamente por Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, en el «Bosquejo histórico crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», con que hizo preceder el primero de sus tres tomos de *Poetas líricos del siglo XVIII* (Cueto, 1869: III-CCXXXVII). Y es que tal «prosaísmo» tiene su correlato métrico en los primeros compases del Setecientos en que ciertas formas poéticas de origen italiano empleadas durante el Barroco, generalmente polimétricas y complejas (silva, canción en estancias...), van perdiendo su importancia en detrimento de otras, más sencillas métricamente, de cuño tradicional.

En las obras de otros poetas de la época encontramos una organización formal que sustenta este reparto, aunque no siempre tan destacable como en el de Feijoo. Un casi estricto coetáneo suyo, Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750), incluye en sus definitivas *Obras poéticas líricas*, de 1738, 43 romances, 33 poemas en décimas, 32 sonetos, 6 poemas en octavas, 6 romances heroicos, 4 villancicos (dos castellanos y dos cantadas), 2 poemas en liras, dos canciones, una endecha real y una quintilla (Álvarez Amo, 2014); lo que es tanto como decir que 79 de sus composiciones se sirvieron de formas castellanas, y 51 de formas italianas. José Pérez de Montoro (1627-1694), por su parte, fue autor de 209 villancicos, 83 romances, 67 sonetos, 8 jeroglíficos, 3 poemas en décimas, 3 poemas en cuartetos, 3 quintillas, 2 glosas, 2 redondillas, 2 liras, un ovillejo, una endecha real, una canción real y una sextilla (Bègue, 2008b: 33); esto es, 316 poemas en formas

castellanas y 71 en formas italianas. José Tafalla y Negrete (1636-1696) firmó 183 romances, 68 décimas, 45 sonetos, 36 quintillas, 8 redondillas, 6 canciones petrarquistas, 4 silvas, 4 madrigales, 4 seguidillas, 2 liras y 2 octavas reales (Bègue, 2008b: 33); en su caso, el predominio de las formas castellanas es aún más marcado, pues son 219 composiciones castellanas por 61 italianas. Finalmente, la obra de Vicente Sánchez (h. 1643-1680) consta de 111 villancicos, 77 romances, 41 letras, 25 quintillas, 15 sonetos, 6 décimas, 4 endechas, 4 seguidillas, 5 redondillas, 6 glosas, 3 endechas reales, 2 canciones y 2 liras (Bègue, 2008b: 33) y arroja un saldo impresionante de 281 formas castellanas contra 21 italianas. La mera existencia de casos como este de la *Lyra poética* (1688) de Vicente Sánchez hubiera sido imposible unas pocas décadas antes y habla a las claras del cambio formal que experimenta la literatura del momento. La restricción métrica, pues, favorece el prosaísmo y este es un primer eslabón de esa «naturalidad» pregonada por Feijoo. Por poner un ejemplo, Mas i Usó (1996: 282) y Bègue (2008a: 189) han recordado que la preterición de la octava real, que Feijoo emplea una sola vez, se debió a la asociación de la estrofa con un lenguaje complejo del que los poetas están alejándose. Algo parecido sucedió con canciones y liras. Aunque décadas más tarde Leandro Fernández de Moratín no dudase en reírse de «las coplas del célebre León Marchante, dulce estudio de los barberos», y de «las del cura de Fruime, Gerardo Lobo [...], Cáncer, Benegasi», etc. (Moratín, 2008, II: 1.253), su relevancia en el proceso diacrónico que se describe no debería desdeñarse.

Hay, además, otra característica que tampoco conviene orillar: en todos los casos citados, el predominio del verso octosílabo es apabullante. No en vano insistía Navarro Tomás, en un artículo sobre la métrica de sor Juana, en que en época de la mexicana «declinaba en España la rica polimetría desplegada en la versificación de la lírica» (1973: 165), siguiendo con ello a Luzán, que ya anotaba en 1737 que la variedad estrófica de entresiglos «se reducía a coplas y décimas y otras especies de versos cortos» para añadir rápidamente que «la grandeza y majestad de la buena poesía y su mejor artificio no puede caber en tan pequeños límites» (2008: 162). Sin embargo, según las *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, tan relevantes para entender a Feijoo, como se ha dicho, el octosílabo «es el más connatural y congénito que tenemos los españoles» (Sarmiento, 1775: 171) y se trata de un metro que «aún hoy está en uso y estimación y estarán mientras dure la lengua castellana» (1775: 185). Sarmiento insiste

en que se trata de un metro «tan *natural*», que con él un Lope «pudo haber igualado lo que poetizó a lo que *hablaba*» (1775: 184). Creo que mis subrayados explican el porqué de su uso y la especial significación que implica.

Es cierto, en efecto, que estamos todavía lejos —estéticamente, pero no cronológicamente— de que un Luzán defienda el uso del endecasílabo frente al octosílabo o recomiende la moderación en el empleo de la rima. Aunque ya en 1737 el zaragozano afirmara que «los endecasílabos [...] sin duda en nuestra boca y en la de los italianos tienen mucho mayor, más variada y más dulce armonía» que los octosílabos (Luzán, 2008: 413); que «la rima es un bello adorno», pero que conviene usarla «de manera que no embarace el movimiento natural, fácil y airoso» de la composición (2008: 418), pues «al final del reinado de Felipe II, ya las rimas de los romances se habían convertido en defecto del poeta vulgar» (2008: 413), no hay duda de que falta bastante más para que tales ideas prendan. La poesía de Feijoo, distante de esta renovación propuesta por Luzán, sí otorga un peso central a las formas más sencillas, maleables e incluso populares de nuestras letras, en las que «la sintaxis de la frase puede conjugarse lo más naturalmente con los metros» (Bègue, 2008a: 199).

En conclusión, no se debe perder de vista que romances, romances líricos y décimas suponen la parte del león de su obra: en número de versos, hasta un 85% (65% en número de poemas). Y esto resulta especialmente destacable porque estas tres son, entre las formas poéticas que Feijoo podía elegir entre el repertorio culto de su tiempo (obvio por tanto casos como los de las seguidillas), las únicas que también produce espontáneamente la poesía popular (no hace falta reconocer el bagaje tradicional del romance con y sin estribillo; para el de la décima, pueden verse trabajos como los de Trapero [1994, 1996, 2015]). Por tanto, la poesía feijoniana se encauza lisa y llanamente a partir de las formas más accesibles que el beneditino tenía a su alcance, y en la misma línea debe leerse, como otra cara de la moneda, la poca representatividad del soneto en su obra.

BIBLIOGRAFÍA

ALATORRE, Antonio, «Avatares barrocos del romance (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26.2, 1977, págs. 341-459.

- , *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México D. F., El Colegio de México, 2007.
- ÁLVAREZ AMO, Javier, *Las «Obras poéticas líricas» (1738) de Eugenio Gerardo Lobo: edición y estudio*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Tesis Doctoral, 2014.
- ALVAR, Carlos, *Villancicos dieciochescos*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1973.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Para la historia de una amistad: Feijoo (1676-1764) y Sarmiento (1695-1772)», en *Con la razón y la experiencia. Feijoo 250 años después*, ed. de Inmaculada Urzainqui y Rodrigo Olay Valdés, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ediuno / Ayuntamiento de Oviedo / Ediciones Trea, 2016, págs. 489-508.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, *Palabras e ideas. El léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Real Academia Española, 1992.
- ÁLVAREZ DE TOLEDO, Gabriel, *Obras póstumas poéticas*, Madrid, Imprenta del Convento de la Merced, 1744.
- AREAL, Justo E., ed., *Poesías inéditas del P. Feijoo sacadas a luz por D. Justo E. Areal*, Tuy, Tipografía Regional, 1901.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1973.
- BÈGUE, Alain, «La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro», *Criticón*, 83, 2001, págs. 133-146.
- , «Teología y política en los villancicos del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, ed. de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. I, págs. 317-330.
- , «A literary and typological study of the villancico at the end of the seventeenth century», en *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres*, ed. de Tess W. Knighton y Álvaro Torrente, Aldershot, Ashgate Variorum, 2007a, págs. 231-282.

- , «Le villancico: un genre parathéâtral à la fin du Siècle d'Or espagnol», *La Licorne*, 82, 2007b, págs. 133-156.
- , «Aproximación a la versificación de finales del siglo XVII: La práctica versificadora de José Pérez de Montoro», en *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or / El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, ed. de Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, Toulouse, CNRS / Université de Toulouse-Le Mirail, 2008a, págs. 185-199.
- , «Degeneración y prosaísmo de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII: análisis de dos nociones heredadas», *Criticón*, 103-104, 2008b, págs. 21-38.
- , «Tres o cuatro villancicos de las mejores letras: transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío», *Criticón*, 119, 2013a, págs. 99-126.
- , «Contra el diablo: los villancicos-jácaras para la Inmaculada Concepción», en *Los poderes de la palabra: el imperio en la cultura hispánica del Siglo de Oro*, ed. de Cristina Tabernero Sala, Carmela Pérez-Salazar Resano y Jesús María Usunáriz, New York, Peter Lang, 2013b, págs. 27-39.
- BLECUA, José Manuel, ed., Lope de Vega, *Obras poéticas I*, Barcelona, Planeta, 1969.
- BUSTO, Xuan Carlos, *Villancicos asturianos de los siglos XVII y XVIII*, 2 vols., Uviéu, Trabe, 1998.
- CABAÑAS, Pablo, «Los sonetos de Leandro Fernández de Moratín (algunas observaciones)», en *Actas del cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, págs. 215-223.
- CANO, José Luis, ed., Nicasio Álvarez de Cienfuegos, *Poesías [1821]*, Madrid, Castalia, 1969.
- CARAMUEL, Juan, *Primer cálamo, II. Rítmica [1665]*, ed. de Isabel Paraíso, Universidad de Valladolid, 2007.
- CARNERO, Guillermo, *Antología de la poesía prerromántica española*, Barcelona, Barral, 1970.

- CARVALLO, Luis Alfonso, *Cisne de Apolo* [1602], ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, 2 vols.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas* [1617], ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel, ed., Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras completas*, tomo I, *Escritos literarios*, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1984.
- , ed., Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras completas*, tomo IV, *Correspondencia*, 3.º, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1988.
- CHECA BELTRÁN, José, *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*, Madrid, CSIC, 1998.
- , *Pensamiento literario del siglo XVIII español*, Madrid, CSIC, 2004.
- CLARKE, Dorothy Clotelle, «Some observations on castillian versification of the Neoclassic period», *Hispanic Review*, 20.3, 1952, págs. 223-239.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Inundación castálida* [1689], ed. de Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1982.
- CUETO, Leopoldo Augusto de, «Bosquejo histórico crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, vol. 1, 1869, págs. III-CCXXXVII.
- DÉROZIER, Albert, ed., Manuel José Quintana, *Poesías completas*, Madrid, Castalia, 1969.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española* [1592], Barcelona, Imprenta de María Ángela Martí Viuda, 1759.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC, 1949.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC, 1975.

- ESTELLÉS GONZÁLEZ, José María, «La poesía latina publicada de Mayans», en *Mayans y la Ilustración*, Valencia, Diputación de Valencia, 1981, págs. 303-315.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía, *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764)*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1989.
- GAMALLO FIERROS, Dionisio, «La poesía de Feijoo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XL, 1964, págs. 127-165.
- GARCÍA DÍAZ, Noelia, «Corresponsales americanos de Benito Jerónimo Feijoo en las redes de Martín Sarmiento», en *España y el continente americano en el siglo XVIII. Actas del VI Congreso Internacional de la SEESXVIII*, ed. de Gloria Franco Rubio, Natalia González Heras y Elena de Lorenzo Álvarez, Gijón, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII / Ediciones Trea, 2017, págs. 413-430.
- HEVIA BALLINA, Agustín, «Hacia una reconstrucción de la Librería particular del P. Feijoo», *Studium Ovetense*, 4, 1976, págs. 139-186.
- , «Un nuevo acercamiento al padre Feijoo: el catálogo de la Librería del Monasterio de San Vicente de Oviedo», *Studium Ovetense*, 8, 1980, págs. 311-346.
- IRIARTE, Tomás de, *Colección de obras en verso y prosa*, 6 vols., Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787.
- LAMA, Miguel Ángel, *La poesía de Vicente García de la Huerta*, Badajoz, Universidad de Extremadura, 1993.
- , ed., Vicente García de la Huerta, *Poesías*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1997.
- , «La ordenación de las *Poesías* de Meléndez Valdés», en *Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2005, págs. 183-200.
- , ed., José de Cadalso, *Ocios de mi juventud* [1773], ed. de Miguel Ángel Lama, Madrid, Cátedra, 2013.

- LOPEZ, François, «La historia de las ideas en el siglo XVIII: concepciones antiguas y revisiones necesarias», *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII*, 3, 1975, págs. 3-18.
- , *Juan Pablo Forner y la crisis de la conciencia española en el siglo XVIII* [ed. original, Bordeaux, 1976], Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999.
- LÓPEZ PELÁEZ, Antolín, ed., *Las poesías del P. Feijoo sacadas a la luz con un prólogo de Don Antolín López Peláez*, Lugo, G. de Castro, 1899.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética* [1737], ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.
- MARÍN, Nicolás, *Poesía y poetas del setecientos*, Granada, Universidad de Granada, 1971.
- MASDEU, Juan Francisco, *Arte poética fácil*, Valencia, Oficina de Burguete, 1801.
- MAS I USÓ, Pasqual, «La métrica barroca en el ámbito valenciano», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 21, 1996, págs. 255-308.
- MARAÑÓN, Gregorio, *Las ideas biológicas del padre Feijoo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.
- MAYANS I SISCAR, Gregorio, *Rhetórica*, Valencia, Herederos de Gerónimo Conejos, 1752.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, ed., sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. II, *Villancicos y letras sacras*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1952.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, «El villancico literario-musical en el siglo XVIII: nuevos textos en asturiano», en *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, vol. 2, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1995, págs. 111-138.
- MICÓ, José María, *Bibliografía para una historia de las formas métricas en España*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- MORATINES, Los, *Obras completas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2008, 2 vols.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse, Syracuse University Press, 1956.

- , «Los versos de sor Juana», en *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973, págs. 163-179.
- OLAY VALDÉS, Rodrigo, «La poesía y sus constitutivos esenciales según Feijoo», *Cuadernos dieciochistas*, 15, 2015, págs. 339-370.
- , «Treinta y tres poemas inéditos de Feijoo y reconstrucción de la historia textual del corpus poético feijoniano», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 22, 2016, págs. 325-433.
- PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco / Libros, 2000.
- PÉREZ I DURA, Jorge, «La poesía latina inédita de Gregorio Mayans», en *Mayans y la Ilustración*, Valencia, Diputación de Valencia, 1981, págs. 347-362.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, ed., Leandro Fernández de Moratín, *Poesías completas*, Barcelona, Sirmio, 1995.
- POLT, John H. R., *Batilo: estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Oviedo / California, Centro de Estudios del Siglo XVIII / Universidad de Berkeley, 1987.
- POLT, John H. R. y Georges DEMERSON, ed., Juan Meléndez Valdés, *Obras en verso*, 2 vols., Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1981-1983.
- QUINTANA, Manuel José, «Prólogo» [sin título y sin paginar] en *Poesías inéditas de Francisco de Rioja, y otros poetas andaluces: Tomo XVIII de la colección de D. Ramón Fernández*, Madrid, Imprenta Real, 1797, [págs. 3-10].
- RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, Álvaro, «Notas en torno al talante “civil” de Feijoo», en *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, ed. de Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán, Madrid, CSIC, 1996, págs. 765-772.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Para la historia y la crítica de un período oscuro: la poesía del bajo barroco», *Calíope*, 18.1, 2012, págs. 9-25.
- , «Para una caracterización del romance en el bajo barroco», *Edad de Oro*, XXXII, 2013a, págs. 379-406.

- , «La epístola poética en el bajo barroco: impreso y sociabilidad», *Bulletin Hispanique*, 115.1, 2013b, págs. 221-250.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico*, Madrid, Gredos, 1969.
- SARMIENTO, Martín, *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, Real Compañía de Impresores y Libreros, 1775.
- TORRES VILLARROEL, Diego de, *Juguetes de Talía. Entretenimientos del numen. Varias poesías*, vol. 1, Madrid, Viuda de Ibarra, 1795.
- TORTOSA LINDE, M.^a Dolores, «Los sonetos de Cadalso», en *Hombre de bien. Estudios sobre la vida y la obra de Cadalso*, ed. de Federico Bermúdez Cañete *et alii*, Granada, Universidad de Granada, 1982, págs. 125-140.
- TRAPERO, Maximiano, ed., *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.
- TRAPERO, Maximiano, *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.
- , *Origen y triunfo de la décima. Revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Valencia / Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2015.
- VARELA MERINO, Elena, Pablo MOHÍNO SÁNCHEZ y Pablo JAURALDE POU, *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia, 2005.
- VIDORRETA TORRES, Almudena, *Estudio y edición de las Poesías varias de José Navarro (1654)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Tesis Doctoral, 2014.
- VISEDO ORDEN, Isabel, *Aportación al estudio de la lengua poética en el siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 1985.