

# NOTICIA DE LA MÁS EXTRAÑA Y DESCONOCIDA FORMA DE IMPROVISACIÓN POÉTICA QUE HAY EN ESPAÑA: EL OVILLEJO

## NEWS OF THE STRANGE AND UNKNOWN FORM OF POETIC IMPROVISATION IN SPAIN: THE OVILLEJO

Maximiano Trapero

*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

### RESUMEN

La poesía improvisada se practica en España en muy diversas regiones (Galicia, el País Vasco, Cataluña, Baleares, Región de Murcia, Andalucía, Canarias, etc.), pero en cada una de ellas con una estrofa poética y con unas formas musicales particulares y diferentes. Y vienen ahora a nuestro conocimiento dos nuevas modalidades de improvisación poética en un pueblo de Guadalajara, Brihueła: en redondillas y en ovillejos. El ovillejo es una creación poética de Cervantes, que siendo tan artificiosa y extraña a la poesía de tipo popular llama la atención se haya convertido en una de las formas de la poesía «de repente».

PALABRAS CLAVE: Poesía popular, poesía improvisada, décima, redondilla, ovillejo, Cervantes, Brihueła.

### ABSTRACT

Improvised poetry is practiced in Spain and in many different regions (Galicia, the Basque Country, Catalonia, Balearic Islands, Murcia, Andalusia, Canary Islands, etc.), but in each of them with a poetic stanza and musical forms different. And now two new modalities of poetic improvisation come to our knowledge in a town in Guadalajara, Brihueła: in redondillas and in ovillejos. The ovillejo is a poetic creation of Cervantes, that being so artificial and strange to popular-type poetry draws attention has become one of the forms of poetry «suddenly».

KEY WORDS: Popular poetry, improvised poetry, décima, redondilla, ovillejo, Cervantes, Brihueła.

## EL FENÓMENO DE LA POESÍA IMPROVISADA EN ESPAÑA Y EN EL MUNDO HISPÁNICO

Es tema muy poco conocido el de la improvisación poética en España, hasta el punto de que, a no ser en los ámbitos geográficos en que se practica o entre los especialistas, es necesario decir qué cosa sea, incluso confirmar que el fenómeno existe en múltiples lugares de nuestro país, pero aun son menos sabidos los distintos metros poéticos en que en esos lugares se improvisa. Hasta es posible que la misma expresión «improvisación poética» que nosotros usamos haya que singularizarla a las particulares modalidades improvisatorias que se han hecho tradicionales en cada región para que se entienda que estamos hablando de cantar versos improvisados, de hacer versos «de repente», de la controversia poética improvisada.

El fenómeno existe en el País Vasco con el nombre de *bertsolarismo*, y es quizá el de mayor pujanza e importancia sociocultural, en las Alpujarras granadinas y almerienses con el de *trovo*, al igual que en la Región de Murcia, en las Baleares con el *glosat*, en Galicia con el de *regueifa*, en algunas partes de Cataluña con el de *corrandes*, en la región del Genil con el de *cante de poetas* y en Canarias con el nombre de *punto cubano*. Otros lugares hay en España en que también quedan algunas muestras de versos improvisados, aunque su implantación tradicional y su práctica no alcanzan los niveles de los antedichos, como el *cantar a picadillo* en las montañas occidentales de Santander, el *chacarrá* en el Campo de Gibraltar, las *albaes* (pregones mañaneros) de la huerta valenciana, la *jota* improvisada en el bajo Ebro: las *cuadrillas* de Murcia y de Vélez Blanco (sobre todo en los «aguinaldos» navideños); los ranchos de ánimas de Gran Canaria, las *polcas* de Fuerteventura, el canto de *la meda* en la isla de El Hierro, etc.

El fenómeno de la poesía improvisada y cantada, como podrá suponerse, no es solo cuestión española, sino universal, aunque sea muy poco lo que conozcamos de ella fuera de nuestros ámbitos culturales más afines y próximos. Desde luego también existe en Portugal, tanto en las regiones peninsulares del norte (Trás-os-Montes) y del sur (Algarbe) como de sus islas atlánticas Azores y Madeira. Y con mucha mayor fuerza e importancia sociológica existe en todos los países de la América de habla española, como también en el nordeste y sur de Brasil, en portugués. Y por lo que respecta a la Europa del Mediterráneo, la poesía improvisada tiene una maravillosa presencia en la isla de Cerdeña, en la región de la Toscana, en Sicilia y en Calabria, en Malta, en el Líbano, en Grecia, en Creta, en Chipre y en Turquía. Como caso aparte habría que considerar el fenómeno de los *guslaris*, poetas aédicos tomados como modelos en la moderna teoría de la oralidad que siguen viviendo en alguno de los países de la antigua Yugoslavia, como Croacia, Serbia, Montenegro, Albania y Kosovo. Hasta en las Islas Feroe existe el

fenómeno de la poesía improvisada, si bien en el de los dos últimos casos mencionados, el de la región subbalcánica y el de las Islas Feore, la tradición allí existente tiene más que ver con la poesía tradicional de tipo «memorial» que con la mera poesía improvisada.

Cada modalidad de poesía improvisada y cantada tiene sus propias características, se manifiesta de manera particular, con su peculiar música, la instrumentación típica de cada región folklórica, cada una tiene su función o funciones principales, los improvisadores o verseadores se visten y se manifiestan en escena de maneras diferentes, etc., y lo que es más importante desde el punto de vista literario: en cada tradición se ha consagrado un metro estrófico como modelo poético.

En España puede decirse que cada región ha elegido una estrofa de manera prioritaria. De la menor a la mayor, pueden citarse las siguientes: en dísticos octosilábicos se canta la *meda* en la isla canaria de El Hierro, con un estribillo alternante cantado por el público asistente; no conozco ninguna modalidad de poesía improvisada que se haga en tresillos, fuera del cancionero tradicional andaluz; en cuartetas populares (*abcb*) cantan la *polka* los majorereros de la isla de Fuerteventura, la *regueifa* los gallegos, las *corrandes* los catalanes y las *coplas* los cuadrilleros o aguinalderos de Murcia, siendo este el metro más común de muchas otras tradiciones locales; la quintilla (*ababa*) es la estrofa prototípica de los *trovos* de Murcia, de las Alpujarras y del *cante* de los poetas del Genil; la sextilla se usa en algunas modalidades improvisatorias de Mallorca, aunque la estrofa predilecta es allí la octavilla, formada como una redondilla doble; y la septilla (*abba:bab* ó *abab:bc*) es la forma común del *glosat* de Menorca. La estrofa mayor de la improvisación en España es la décima (la clase de décima llamada *espinela*, con el siguiente sistema de rimas: *abba:ac:cddc*), y este es el metro prototípico del *punto cubano* de Canarias. También usan la décima los *troveros* de Murcia y de las Alpujarras, pero solo en determinadas circunstancias y de manera recitada, no cantada, lo que explica su moderna introducción en esos lugares. Y en todos estos modelos poéticos improvisatorios dos características métricas son comunes: el verso octosílabo y la rima asonante, las dos «marcas» más características de la poesía popular española de todos los tiempos. No se excluye la rima consonante, pero es la asonancia la forma más extendida y común de todas estas modalidades improvisatorias. Caso aparte es el *bertsolarismo*, que por sus muy singulares características, incluida la lengua en que se practica, el vasco, tiene una muy variada y compleja versificación estrófica.

Pues la décima es también la estrofa métrica absolutamente mayoritaria de todas las modalidades de poesía improvisada de Hispanoamérica, incluso de Brasil, aunque en cada país haya una denominación específica tanto del género improvisatorio como de los poetas y músicos que lo practican: *payada* se llama en Argentina y Uruguay, *paya* en Chile, *socabón* en Perú, *piquería* y *trova paisa* en Colombia, *galerón* en la parte oriental

de Venezuela, *mejorana* en Panamá, *trova* en Puerto Rico, *punto cubano* o *punto guajiro* en Cuba, *son jarocho*, *huapango huasteco*, *huapango arribeño* o *valona* en México, según las grandes regiones del país, etc. En todos ellos la décima que se ha impuesto es la denominada *espinela*, como en Canarias, que bien se sabe que recibió ese sobrenombre por creerse que su creador o inventor fue Vicente Espinel. Hoy sabemos que esa estrofa, con exactamente las mismas características que las que escribió el poeta de Ronda, se practicó cerca de 80 años antes de que Espinel publicara sus *Diversas rimas*, en que aparecen con el nombre de *redondillas*, pero el sobrenombre de *espinelas* se ha convertido en un tópico de «cultura general» que será difícil corregir (Trapero 2015). Pues esa décima, convertida en «la reina» de la improvisación poética que se practica en Hispanoamérica, sigue fielmente basada en las dos «marcas» más características de la poesía popular española de todos los tiempos: el verso octosílabo y la rima asonante, si bien en algunos países, como Cuba, la rima consonante se ha impuesto como imprescindible en el nivel más alto del repentismo que se practica en la isla. Solo en dos países se usan dos variantes de este modelo: la *decimilla* en Puerto Rico, de versos hexasílabos, especialmente en los cánticos de Navidad, y el llamado «verso doble» en la Sierra Gorda de México (estados de Guanajuato, San Luis Potosí y Michoacán), de versos superiores al octosílabo, desde 10 a 14 sílabas, que se usa en una de las partes del *huapango arribeño*.

Este es el panorama que, a grandes rasgos, podría dibujarse desde el conocimiento más amplio que pudiera considerarse del fenómeno de la improvisación poética en España y en español, admitiendo que otras varias modalidades improvisatorias podrán quedar fuera de este cuadro, bien porque su ámbito sea estrictamente local, bien porque la noticia de su existencia no haya contado con el relator necesario para llegar a su conocimiento.

## EL OVILLEJO

Pues sobre una de estas modalidades estrictamente locales y totalmente desconocidas hasta ahora queremos tratar aquí, y desde la noticia que sobre ella nos ha dado un escritor de la localidad: Jesús Caballero Barriopedro, de Brihuega, provincia de Guadalajara (Caballero Barriopedro 1996). Y lo más llamativo de ella es que la forma poética en que se sustenta se aparta totalmente de esas dos «marcas» que hemos dicho han gobernado la poesía toda de carácter popular en España: el octosílabo y la rima asonante. Hasta su nombre resulta ajeno al no entendido, requiriendo de una explicación: se llama *ovillejo* y es, sin duda, una de las más extrañas estrofas de la lírica española a la vez que de las más complejas.

Nos dice el manual de *Métrica española* de Navarro Tomás (1972: 272) que el *ovillejo* consta de dos partes: la primera contiene tres octosílabos interrogativos con sus respectivas respuestas en tetrasílabos con rima consonante igual entre sí, mientras que la segunda parte consta de una redondilla que resume el sentido de lo anterior y cierra con un último verso que reproduce las tres respuestas de la primera parte, debiendo rimar los versos 5 y 6 con el 7 y el 10; o sea: aa:bb:cc:cddc (siendo octosílabos los versos que van en redonda y tetrasílabos los que van en cursiva). Y más o menos lo mismo viene a decir el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia, si bien añade una segunda entrada para la expresión «decir de ovillejo», desconocida del todo por nosotros, y que consiste en «Decir coplas de repente dos o más sujetos, de modo que con el último verso de la que uno de ellos dice, forme consonante el primero de la que dice el otro». O sea, que el *ovillejo* es una estrofa de diez versos, pero en nada parecido a la décima, ni en la regularidad del octosílabo ni en el sistema de rimas, y menos aún en la cadencia sonora que producen uno y otra.

Mas necesitamos saber más sobre esta tan extraña estrofa. Se dice que la creó Cervantes, y que por ello lleva con pleno merecimiento el sobrenombre de «ovillejo cervantino»<sup>1</sup>. La creara o no el genio de nuestra literatura, lo cierto es que ningún ejemplo de *ovillejo* se conoce antes de los de Cervantes. Siete son los ovillejos que escribió: tres en la primera parte del *Quijote* y cuatro en *La ilustre fregona*, aunque en realidad habría que hablar de dos poemas escritos en ovillejos, puesto que en cada uno de ellos las distintas estrofas no son sino partes de un mismo y único poema. Tampoco se sabe cuáles escribió primero, si los del *Quijote* o los de la novela ejemplar, pues las *Novelas ejemplares* se publicaron por vez primera en 1613, ocho años después de la primera parte del *Quijote*, aunque *La ilustre fregona* pudo haber sido escrita antes (se supone que entre 1590 y 1612). Para el caso, no importa demasiado esa primacía en el invento. Porque los ovillejos que han alcanzado fama y se han convertido en el modelo indiscutible del género son los que aparecen en el capítulo xxvii de la primera parte del *Quijote*, y no solo por ser del *Quijote*, sino porque son mucho mejores que los de *La ilustre fregona*<sup>2</sup>.

Es necesario describir la escena en que aparecen. Don Quijote había quedado haciendo penitencia en Sierra Morena mientras enviaba a Sancho a dar noticias a Dulcinea del estado en que quedaba su enamorado. En el camino Sancho se encuentra con el Cura y el Barbero, a quienes dice el lugar en que quedaba el Caballero de la Triste Figura, y ellos

---

1 Eso asegura Antonio Alatorre (1990: 346-376) en un artículo titulado «Perduración del ovillejo cervantino».

2 Abierta queda la investigación para tratar de averiguar las fuentes de las que se sirvió Cervantes, bien fueran españolas o foráneas, o si fue una creación puramente personal.

deciden ir en su búsqueda para rescatarlo y devolverlo a su casa. Llegan a la entrada del lugar a la hora de la siesta de un día de agosto, y haciendo un alto para descansar oyen las voces dolientes de un poeta que se lamenta de su mal de amores. Y sigue el autor:

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

¿Quién menoscaba mis bienes?

Desdenes.

¿Y quién aumenta mis duelos?

Los celos.

¿Y quién prueba mi paciencia?

Ausencia.

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

¿Quien me causa este dolor?

Amor.

Y ¿quién mi gloria repugna?

Fortuna.

Y ¿quién consiente en mi duelo?

El cielo.

De este modo, yo recelo

morir de este mal extraño,

pues se aúnan en mi daño

amor, fortuna y el cielo.

¿Quién mejorará mi suerte?

La muerte.

Y el bien de amor, ¿quién le alcanza?

Mudanza.

Y sus males, ¿quién los cura?

Locura.

De ese modo, no hay cordura

querer curar la pasión,

cuando los remedios son

muerte, mudanza y locura.

Dice Cervantes que el Cura y el Barbero oyeron aquellos versos con «admiración y contento», y que quisieron saber quién era quien cantaba, mas tuvieron que esperar a que la misma voz cantara un soneto. El doliente cantor no era otro que Cardenio, retirado en aquellas soledades y enloquecido por los desdenes y el desamor de Luscinda.

Reparemos en la canción de Cardenio. Son tres las estrofas, pero uno solo el poema: Cardenio canta su mal de amores que solo tendrán remedio con la muerte o la locura. Canta sin instrumento alguno, con su sola voz, y lo hace «de repente», como canto improvisado. Los versos son tan «extremados» que no pueden ser de rústico pastor, sino de un discreto cortesano. Poesía «culta», pues, no «popular», aunque fuera improvisada. Unos versos que no parecen propicios para el canto, y menos con acompañamiento instrumental, pues éstos requieren de una «regularidad» musical que se rompe en los versos de respuesta.

No dice el autor el nombre de aquellos versos, como sí dice del *soneto* que le sigue, solo que es una canción muy agradable. Tampoco en *La ilustre fregona*, en donde solo dice que son *coplas*. Por tanto, será Cervantes el inventor de los ovillejos, pero no del nombre de tan novedosa estrofa. Desconocemos quién fuera quien la bautizara con tal nombre, aunque podemos deducir que es palabra derivada de *ovillo*, pues *ovillar* o *aovillar* es lo que se hace en el último verso: recoger y reunir las hebras sueltas de los versos primeros<sup>3</sup>. Tampoco sabemos de la primera documentación de la palabra *ovillejo* aplicada a esta clase de estrofa, y es de notar que Corominas-Pascual no dicen nada al respecto en su diccionario etimológico.

¿De dónde pudo venir esa «invención» cervantina, si es que en verdad tuvo antecedentes? Nada sobre ello dice Antonio Alatorre en su artículo citado ni sabemos nosotros que otros autores lo hayan dicho. Ha sido Blanca Perinián en un reciente estudio (2014: 37-60), que quiere continuar un aspecto de su novelosísimo libro *Poeta ludens* (1979), quien nos ofrece unas muy sugerentes ideas sobre la posible vinculación del ovillejo con otras formas métricas italianas que giran alrededor de la «poesía lúdica». Tres son los subgéneros poéticos que estudia Blanca Perinián en su libro: el *disparate*, el *perqué* y el *chiste*<sup>4</sup>, cada uno de los cuales, más allá del común de su pertenencia a la poesía lúdica o «sin sentido», tiene su particular manifestación versicular y métrica. De los tres, los más cercanos al ovillejo son el *chiste*, por cuanto en ambos géneros poéticos tienen recurrencia sistemática los versos de cabo roto y requieren de especial agudeza y sutilidad expositiva, y el *perqué*, por la serie alternada de preguntas y respuestas. Dos tipos de relaciones establece Blanca Perinián en su reciente artículo: la del chiste con el ovillejo en el ámbito hispano, y las del *perqué* y el chiste españoles con otros géneros poéticos cantados italianos de la misma época quinientista de nombres tales como *barzilletta*, *frottola* y *gliommero*. Todos ellos –dice Perinián– están caracterizados por la asimetría versicular que les confiere «una idea de flujo conversacional», cercana «a la prosa rimada», y por tanto a «un no-lirismo». No conocemos ejemplos de los géneros italianos nombrados, pues no se citan en el texto de Perinián, pero

---

3 Blanca Perinián, en el artículo al que después nos referiremos (2014: 43), postula reconsiderar la etimología de *ovillejo* como *ovi-llejo*, vinculándolo con el léxico gastronómico, tal como ocurre con los otros géneros poéticos italianos similares o paralelos cuyos nombres dialectales del sur de Italia se vinculan «a una comida hecha de intestinos de oveja, un rollito liado a manera de un envoltorio que analógicamente indicaría el encadenamiento típico de la forma estrófica *ad libitum*». Esa comida italiana tiene su paralelo exacto en España, pero no se llama *ovillejo*, sino *zarajo*, y es comida típica de Cuenca y de las tabernas del Madrid castizo.

4 Nada tiene que ver esta denominación de la poesía áurea con el contenido que en la actualidad tiene la palabra *chiste*, pues entonces era un tipo de composición versificada, si bien de tono lúdico y festivo.

levantando el vuelo de la imaginación y trasladando estas vinculaciones al campo cervantino, ¿no sería que Cervantes conociera estas formas métricas italianas, cuando como soldado anduvo por aquellas tierras en tiempo tan dilatado, y sobre ellas concibiera el tan españolísimo ovillejo? Entreabierta queda una ventana por la que convendría mirar con detenimiento. Pero en algo importante se distingue el ovillejo cervantino de los subgéneros considerados por Blanca Periñán bajo el epígrafe del *disparate*: que se ha trocado el «jocoso numen» de aquellos géneros caracterizados por el tono festivo o burlesco por la seriedad y la altura poética del ovillejo digna de «discretos cortesanos», como dice Cervantes eran los versos de Cardenio.

Tras Cervantes, la estrofa fue imitada por muchos, aunque, como dice Alatorre (1990: 649), la fortuna de su uso fue mucho más modesta que la de otras formas poéticas que se pusieron de moda en aquellos primeros años del siglo xvii, como, por ejemplo, la décima, según el modelo atribuido a Espinel, que el propio Cervantes practicó en la introducción del *Quijote*, si bien ahí bajo el encubrimiento del *cabo roto*. Ovillejos escribieron varios poetas en el mismo siglo xvii, incluso un «lgnoto» en propia vida de Cervantes, y entre ellos Calderón, quien advirtió en la estrofa su gran potencialidad para el teatro, aunque introduciendo modificaciones y cambios en su estructura. También sor Juana Inés de la Cruz escribió muchos ovillejos, siendo una gran entusiasta de este metro, tanto siguiendo el modelo de Cervantes como los desarrollados por Calderón, hasta ella misma los varió a su antojo. Y siguiendo a sor Juan, el ovillejo se usó mucho en México, incluso en las proclamas y en la propaganda en las guerras de independencia. En el siglo xix lo usó Zorrilla en el *Tenorio*; y en el xx, Rubén Darío, Eduardo Marquina y Muñoz Seca. Mas puede decirse que nunca el ovillejo llegó a ser una estrofa popular, lo que se dice «popular», y que incluso cuando un autor moderno la usa (como es el caso del enigmático pero soberbio *Fray Josepha*) lo hace para aparentar resabios de cultismo y signos de antigüedad. En resumen: que bastaría un libro no muy grande para reunir todos los ovillejos escritos por los autores de nuestra literatura.

## OVILLEJOS Y REDONDILLAS EN BRIHUELA

Y viene ahora a nuestra noticia que en un pueblo de Guadalajara, en BrihueLA, bautizado como «el jardín de la Alcarria», una población que en la actualidad no llega a los 3.000 habitantes, el ovillejo es poesía común y muy popular, practicada de continuo por los «ingenios» verseadores que en todo pueblo hay. Y en cantidad tal que los ovillejos recopilados por Jesús Caballero, el autor del libro que los da a conocer, pudieran quizá igualar en número a todos los producidos por los autores «cultos» en la historia de la literatura española. Y además –se nos dice– de manera improvisada.



Poesía «culta» y no «popular» dijimos que eran los ovillejos de Cervantes. También que no nos parecían unos versos propicios para ser cantados, y menos con acompañamiento musical, por la «regularidad» que exige el texto cantado. Y menos aún para ser improvisados, por la complejidad de su estructura métrica y aun más por la carga ideológica que llevan en su interior para concluir con una sentencia moralizante. Un buen ovillejo más parece obra de un ingenio superior cultivado que de un simple verseador popular. Con razón los versos de los ovillejos de Cervantes no eran «de rústicos ganaderos, sino de discretos cortesanos». Y sin embargo, los poetas casi anónimos de Brihuela han podido crear, ¡y «de improviso»!, poemas en forma de ovillejos como los siguientes:

¿Qué causa la sinrazón?

Aflicción.

¿Quién procura el lamento?

El tormento.

¿Y qué logra un desengaño?

El daño.

Tiene el mal tan gran tamaño

que al bien le deja pequeño,

causando con torpe empeño

*aflicción, tormento y daño.*

Gran tesoro y gran virtud:

la salud.

Caudal siempre placentero:

el dinero.

Y el oro de más valor:

el amor.

El mundo tendrá esplendor

y satisfacción cumplida

si se mantiene en la vida

*salud, dinero y amor.*

A decir verdad, en ningún lugar del libro de Jesús Caballero encontramos que se diga que los ovillejos recuperados de la memoria colectiva del pueblo de Brihuela hubieran sido improvisados, pero eso es lo que se deduce del contexto general y hasta del propio título del libro: *¡Buen pie para una quarteta!*, título que remite a la costumbre local de improvisar coplas sobre un pie impuesto. Y de ahí los dichos locales: «Echar una quarteta», «Buen pie para una quarteta», «¡Anda, échala!». *Cuartetas* las llaman en Brihuela, pero en realidad son *redondillas* (con la rima abrazada *abba*). Así que son dos las formas poéticas usadas para la improvisación en Brihuela: las redondillas y los ovillejos. Y múltiples ejemplos de ambas formas recopiló el autor del libro de siete poetas populares de la localidad.

Faltan en el libro de Jesús Caballero datos del todo necesarios en un trabajo etnográfico en el que se da cuenta de unas tradiciones poéticas tan novedosas. No se dice de manera taxativa cómo se recopiló el corpus de textos poéticos, siendo que todos los autores a quienes se les atribuyen, salvo uno, habían fallecido mucho antes de la publicación del libro. Tampoco vemos datos históricos que pudieran orientarnos y explicarnos la implantación de tan extrañas y novedosas tradiciones en el lugar. Ni se dice del estado último de la tradición poética y versificadora del pueblo, si aún vivía, si era tradición

común u ocasional. Ni por qué y desde cuándo se hizo popular en Brihueła la redondilla, siendo que la cuarteta es el metro común de la copla popular en toda España. Ni por qué y desde cuándo el ovillojo. ¿Fue que la redondilla se impuso en Brihueła por ser el metro de la segunda parte del ovillojo o fue al revés? Estas y otras varias cuestiones nos hubiera gustado encontrar en el libro para poder valorar con mayor justeza el que, a pesar de ello, nos resulta un libro revelador.

Siete son los poetas antologados. Los más viejos nacieron en 1860 y el más joven en 1905, siendo este último hijo del primero. Y solo al último confiesa el autor haber conocido en vida, y de quien pudo personalmente obtener los textos recopilados. Los demás textos, es de suponer que hayan quedado o en la memoria colectiva del pueblo o escritos en algún manuscrito. Nada de ello nos dice el autor, y solo el prologoista del libro apunta lo siguiente: «Jesús Caballero... ha tenido una prolongada y paciente labor de investigación, preguntando a hombres de avanzada edad, que las oyeron decir... y algunos todavía las recuerdan». Aquí el prologoista se refiere específicamente a las «cuartetos», pero la referencia debe extenderse por igual a los ovillojos. La condición sociocultural de estos «poetas» es la del común del pueblo: agricultores, gentes del campo, algunos sin apenas escolarización, que basaban su saber «natural» en esa que se ha llamado «universidad de la vida», pero que en cuestiones de valores morales podrían competir con catedráticos, y superarlos cuando del conocimiento de la tierra y de experiencias de vida se tratara.

## REDONDILLAS CON PIE FORZADO

Dos son, pues, las formas poéticas usadas para la improvisación en Brihueła: las redondillas con pie forzado y los ovillojos. Y las dos son formas novedosas en el panorama de la poesía improvisada en España, aunque mucho más la segunda que la primera. Pero aun la redondilla lo es.

La copla más común del cancionero popular español es la estrofa de cuatro versos octosílabos con rima asonante en los pares (*abcb*), y a esta forma es a la que se le llama *cuarteta*, que como vimos al principio era la modalidad estrófica de múltiples tradiciones improvisatorias de España: la de la *polka* de Fuerteventura, la de la *regueifa* de Galicia, la de los *corrantes* de Cataluña, la de las *coplas* de los cuadrilleros o aguinalderos de Murcia, etc. De modo que la redondilla exige una mayor destreza versificadora en el improvisador de Brihueła. Y a ello se ha de sumar la condición de que esa improvisación haya de sujetarse a un pie forzado. Así, ante el mismo pie forzado de «Hacer bien una cuarteta», un poeta local de Brihueła respondió:

No existió nunca un poeta  
cuya fama el tiempo avala  
que no haya tenido a gala  
*hacer bien una quarteta.*

mientras que otro lo hizo de la manera siguiente:

De pie forzado y sujeta  
a rima y severos modos  
no está al alcance de todos  
*hacer bien una quarteta.*

Que «la quarteta» es signo de identidad de los poetas populares de BrihueLA y que la llevan con pleno orgullo lo demuestran estas otras dos redondillas con pie forzado:

No pretendo ser poeta  
de los de pluma y papel  
pero con memoria fiel  
*tengo gusto en la quarteta.*

BrihueLA es pueblo ocurrente  
y entiende de poesía  
para echar con maestría  
*la quarteta de repente.*

Y que BrihueLA es el jardín de la Alcarria lo proclama esta otra, también con pie forzado:

Sin vanidad ni fanfarria  
yo afirmo con voz sencilla  
que BrihueLA, nuestra villa,  
*es el jardín de la Alcarria.*

Ya se sabe cómo funciona la modalidad del *pie forzado* en la poesía improvisada<sup>5</sup>: el poeta debe componer la estrofa que sea acabando justamente con el verso que le han propuesto. Ello, naturalmente, no solo va a condicionar la rima entera de la estrofa sino que –lo que es más importante–, le exige desarrollar un tema que aparece apuntado, solo sugerido, en el *pie forzado*. Y hacer que el resultado sea un poema. Obviamente, no debe de ser lo mismo improvisar una copla (sea quarteta o redondilla) libremente, de manera espontánea, que hacerlo sobre un pie impuesto. La capacidad de invención del poeta repentista será mayor en cuanto mayor número de versos tenga la estrofa en que ha de

---

5 Sobre el *pie forzado* hace toda una teoría y práctica Alexis Díaz-Pimienta (2014: 599-686).

improvisar, pero pocas alternativas de vuelo temático le deben de quedar a quien recibe un pie forzado para una estrofa de tan solo cuatro versos, pues para su fabulación le restan solo tres octosílabos. Así, si un poeta cualquiera recibiera el encargo de hacer una cuarteta sobre el pie «La mujer es una alhaja», su capacidad improvisatoria podría intentar diversas inventivas, pero difícilmente podría excluir el elogio a la mujer, que es lo que explícitamente dice el pie. Pues así improvisaron dos poetas de Brihuega sobre el ese mismo pie forzado:

Por todo lo que trabaja,  
por honrada y por sufrida,  
y porque nos da la vida  
*la mujer es una alhaja.*

Vieja, joven, alta o baja,  
fina, entrefina o rellena,  
rubia, castaña o morena,  
*la mujer es una alhaja.*

¿Y sobre qué tratan las «cuartetos» improvisadas sobre un pie forzado de los poetas de Brihuega? Sobre todo lo que a los hombres ingeniosos del pueblo se les pudiera imaginar; o sea, sobre todo. Y en este caso, no sobre lo que a los poetas les gustara, sino sobre lo que a sus vecinos les propusieran: «¡Buen pie para una cuarteta!», decía un aficionado a los versos cuando en una conversación cualquiera aparecía una frase hecha en octosílabo, y entonces el otro le decía: «¡Anda, échala!». Y el aficionado a los versos se aplicaba entonces a la poesía. Por ejemplo, si aparecía en una conversación cualquiera la frase «el que no tiene que dar», y en ella estaba presente un poeta, éste tomaba el octosílabo y hacía su «cuarteta» elevándola a la categoría de pensamiento poético:

Cuando me pongo a pensar  
esto al pensamiento me viene:  
¡Qué pocos amigos tiene  
*el que no tiene que dar!*

Y si la frase ocasional fue «hasta acabar la jornada», el poeta presente sentenció de manera filosófica:

Un viajero sin parada  
es el hombre en esta vida:  
luchando por la comida  
*hasta acabar la jornada.*

Y si fue «el arte del buen callar», la cuarteta improvisada resultó ser de una sabia sentencia con moraleja incluida:

En letras y buen hablar  
todo maestro se empeña,  
pero a nadie se le enseña  
*el arte del buen callar.*

Etcétera. 263 «cuartetos» con pie forzado pudo recopilar en su pueblo de Brihuela Jesús Caballero Barriopedro de tan solo siete autores, de todos los temas imaginables, también de todas las calidades. Muestra suficiente para constatar la implantación en el lugar de una modalidad improvisatoria que se remonta a tiempos antiguos y que nos era del todo desconocida hasta ahora. Con un condicionante: que se produce de manera espontánea y ocasional, sí, pero fuera del contexto de la controversia, que es el ámbito común en que se desarrollan todas las otras modalidades de poesía improvisada que hemos contemplado anteriormente.

### ¿IMPROVISAR EN OVILLEJOS?

Pero mucho más extraña que la improvisación de redondillas con pie forzado es la tradición de improvisar también en Brihuela en ovillejos. Y mucho más novedoso e importante por lo que supone utilizar un metro estrófico de gran complejidad técnica y del todo inédito en el panorama de la improvisación poética en España y en español.

Tan extraña nos parece que nos debemos preguntar si de verdad son improvisados y sobre un pie forzado. Desde luego, así se deduce del contexto general del libro la primera cuestión, que sean improvisados, y se manifiesta explícitamente en el texto la segunda, ya que todos y cada uno de los ovillejos seleccionados aparecen encabezados con la frase que finalmente será su particular pie forzado. Si así efectivamente fueran, improvisados y sobre un pie forzado, tendríamos que conceder un grado de complicidad muy alto a quien propone el pie con el poeta que ha de desarrollarlo en estrofa tan compleja y convertirlo en poema. Porque el último verso del ovillejo resulta ser el agrupamiento de las respuestas a las tres preguntas o cuestiones que se plantean en la primera parte de la estrofa; en eso consiste el ovillejo: en concluir, en agrupar, en *ovillar* o *avillar* las hebras sueltas de las tres preguntas iniciales. No nos imaginamos que Cardenio supiera antes de empezar a cantar la primera estrofa de su lamento amoroso que los desdenes, los celos y la ausencia fueran la consecuencia de su locura, sino, al revés, la causa de sus males, que previamente ha deducido de las tres preguntas iniciales. No negamos que el ovillejo no pudiera componerse conociendo de antemano el verso final de la primera estrofa, pero nos parece que ese sería un procedimiento «anómalo» al lógico discurrir de la estructura interna del poema.

Por ejemplo, en uno de los ovillejos de Brihuela en que precisamente se alaba la tradición de las dos modalidades improvisatorias de la localidad, se dice:

Tiene el aire popular:  
 el cantar.  
 Un pensamiento completa:  
 la cuarteta.  
 Y contiene algún consejo:  
 el ovillejo.  
 Es del pueblo fiel reflejo  
 donde piensa y se recrea,  
 y para expresarse emplea  
*cantar, cuarteta, ovillejo.*

Admitamos que el ovillejo ha sido improvisado. Buen poeta debió ser su autor, y gran versificador, con conocimiento muy preciso de la estructura de tan compleja estrofa, además de conocer las tradiciones del pueblo, y de ahondar en las características de los dos metros específicos alabados: la «cuarteta» por encerrar un pensamiento completo, el ovillejo por contener algún consejo. Admitamos también que este tan «extremado» poema surgió de un rústico labrador de Brihuela y no de un distinguido hombre de letras. Pero suponer además que tal poema fue compuesto sobre una propuesta exterior implicaría contar con la conjunción de dos auténticos poetas: el que propone y el que ejecuta, pues buen poeta ha de ser también el primero, y eficaz versificador de sílabas contadas. El verso final del ovillejo es siempre resumen y conclusión de una argumentación secuenciada precedente, y no vemos cómo esa argumentación puede darse en el poema por sabida de antemano. Por lo demás, damos por descontado que los ovillejos nunca se cantaban en Brihuela, en contra de lo que Cervantes dijo de los de Cardenio en el *Quijote*, pero coincidentes con los que aparecían escritos en *La ilustre fregona*. Brihuela era un pueblo alegre, nos dice Jesús Caballero, el autor del libro que nos ha servido para este comentario: en cualquier lugar «se oía cantar una copla, decir una cuarteta, recitar un ovillejo...» (p. 54), y subrayo lo de «recitar» –que no cantar– los ovillejos.

Sesenta son los ovillejos de Brihuela recopilados por Jesús Caballero. Su temática trata sobre todo, como en el caso de las «cuartetos», y también como en ellas las calidades poéticas de los ovillejos admitirían todos los calificativos. Pero en su conjunto tienen un nivel muy alto y ellos hablan del grado de los poetas populares que habitaron su pueblo. Si ya en las «cuartetos» dos poetas distintos habían improvisado sobre el mismo pie forzado en elogio de la mujer, otro tanto hacen otros dos en ovillejos, elevando aquí la creatividad y poetizando en alegorías:

Es para la madre hermosa:  
la rosa.  
Para la novia morena:  
la azucena.  
Y para la esposa fiel:  
el clavel.  
Ellas forman un vergel  
que está cuajado de amores,  
porque ellas son las bellas flores:  
*rosa, azucena y clavel.*

Hasta a la nieve le encanta:  
de blanca.  
Hasta el oro tiene envidia:  
de rubia.  
Hasta el marfil se fascina:  
de fina.  
¿Y quién no se engolosina  
por una dulce mujer,  
tan bella, como es de ver,  
*blanca, rubia y también fina?*

Y siendo el de Brihuela un mundo rural y sus habitantes no otra cosa que labradores, trabajadores del campo, cómo sus poetas no habrían de poetizar la vida del campo y cantar a los elementos con los que conviven diariamente:

Baña el campo con sudor:  
el labrador.  
Una gran despensa encierra:  
la tierra.  
Y se disfruta servida:  
la comida.  
Porque mantiene la vida  
este importante servicio,  
dan a todos beneficio  
*labrador, tierra y comida.*

Es del hombre buen amigo:  
el trigo.  
Símbolo de blanca y fina:  
la harina.  
Y muchos ansiando están:  
el pan.  
Busca el hombre con afán  
inventos para la vida,  
pero el mejor lo descuida:  
*trigo, harina y también pan.*

Y elevarán otras veces la mirada a la naturaleza entera, y a sus componentes principales dirigirán su alabanza:

Grandiosa la vida encierra:  
la tierra.  
Es profundo y singular:  
el mar.  
Y es un inmenso portento:  
el firmamento.  
Solo con su gran talento  
y con su infinito amor  
hizo el Supremo Hacedor  
*tierra, mar y firmamento.*

¡Qué grandioso de admirar!:  
El mar.  
¡Corre en fértil regadío!:  
El río.  
¡Y sacia la sed ardiente!:  
La fuente.  
Espectáculo imponente  
de incomparable belleza  
dan a la naturaleza  
*el mar, el río y la fuente.*

Elogiarán unas veces a las virtudes:

Que reine siempre veraz:  
la paz.  
Que la ley sea primicia:  
la justicia.  
Que se diga sin maldad:  
libertad.

Que toda la humanidad  
pueda mantenerse unida  
y disfrutar en la vida  
*paz, justicia y libertad.*

Y condenarán otras veces los vicios:

Lleva pronto a la perfidia:  
la envidia.  
Por comer todo lo anula:  
la gula.  
Y conduce a la pobreza;  
la pereza.  
Con una buena cabeza  
estos vicios se condenan  
y la vida no envenenan  
*envidia, gula y pereza.*

¿El hombre dónde alterna?  
La taberna.  
¿A qué tiene tanto apego?  
El juego.  
¿Qué bebe hasta sin tino?  
El vino.  
Es muy grave el desatino  
y el vicio que lo domina  
causando pronto su ruina  
*la taberna, el juego y el vino.*

Cantarán unas veces a la vida del «buen vivir», el *carpe diem*, dentro de la cual no podría faltar el elogio del vino:

El hambre se quita, entiendo:  
comiendo.  
A la sed voy combatiendo:  
bebiendo.  
Y el sueño quitar pretendo:  
durmiendo.  
Así, la vida, comprendo,  
va rodando por el mundo,  
y gira hasta lo profundo  
*comiendo, bebiendo y durmiendo.*

Tiene el vino superior:  
color.  
Dando buen gusto al entrar:  
paladar.  
Y despide en cada toma:  
aroma.  
Todos lo saben en Roma:  
*Bonum vinum alegrati.*  
Y tendrá, si no es *aguati*:  
*color, paladar y aroma.*



Y volverán otras veces a fijar sus versos en las sentencias que la experiencia de la vida aconseja:

Solo te acuerdas que estoy:

si doy.

Aventuro lo que es mío:

si fío.

Y al pagar pones mal gesto:

si presto.

Y para evitarme de esto

sin perjuicio del bolsillo

te pongo este letrerillo:

*Ni doy, ni fío ni presto.*

Finalmente, no podría faltar la anécdota puesta en verso, la biografía –o la autobiografía– de cualquier ciudadano del pueblo cuya forma de vida estuviera gobernada por la bohemia, como en el siguiente ovillejo atribuido a un hombre de nombre Matías, bebedor, poeta y pobre:

Porque no tiene otro amor:

bebedor.

Porque siempre está de holgueta:

el poeta.

Y porque no tiene cobre:

el pobre.

Cuando mi nave zozobre

se dirá en lejanos días:

De BrihueLa era Matías,

*bebedor, poeta y pobre.*

Los ovillejos aparecen siempre en el libro de Jesús Caballero de manera aislada, como estrofa única, como poemas autónomos. Bien fueran dichos «de repente», a propia iniciativa del poeta o por encargo, bien con preparación previa por parte del autor, los ovillejos de BrihueLa nunca pudieron pertenecer ni pertenecieron nunca a la modalidad de la poesía improvisada en controversia, que es la forma más alta y suprema de la poesía improvisada.

En una ocasión nos cuenta el autor del libro el proceso de creación de un ovillejo concreto. Nos dice que un vecino de BrihueLa le propuso a un acreditado «poeta» de la localidad –el tío Pepe– que hiciera un ovillejo pero conteniendo veinte veces la letra «ch», y le dieron una hora de plazo. El compromiso era grande, no cabe duda, con más dificultad que un pie forzado cualquiera, pues la letra «ch» no es tan común en el léxico del español, y veinte veces significaba que al menos cada verso del ovillejo debía contener de promedio dos veces esa letra. Lo que sigue es testimonio directo del autor (págs. 57-58): «El tío Pepe [apodo de José Caballero, el primer autor antologado del libro] escogió a tres personajes del pueblo: *Chorrín* el zapatero, *Chicharro* el leñador y *Corchete*, que se dedicaba a cortar leña. Estuvo escribiendo en un papel, y al fin concluyó:

Pincha tachuelas sin fin:	Sin charla trinchan por siete
Chorrín.	las chuletas de un cochino
Laña puchero y cacharro:	y como ocho chupan vino
Chicharro.	<i>Chorrín, Chicharro y Corchete</i> .
Corta con hacha y machete:	
Corchete.	

Es posible que no sea esta la muestra más representativa de la forma en que vive (o vivió) el ovillejo en la tradición popular de Brihueła: una «poesía» echa por encargo, con gran dificultad técnica, con una hora de plazo para la composición, apoyándose en la escritura... Ingenio en la inventiva, técnica versificadora, buena memoria, dominio de la estrofa métrica y otras cualidades habría que reconocer en su autor. Hasta «improvisada» podría decirse que fue, si es que la hizo en tan corto tiempo, pero no dicha «de repente», no totalmente oral; otra forma «impura» de improvisar, que no solo podría darse en Brihueła sino en otros muchos lugares en donde la improvisación «pura» es la tónica general<sup>6</sup>.

#### «NATURALEZA» Y «ARTE» EN LA POESÍA POPULAR IMPROVISADA DE BRIHUELA

Se nos dice en el prólogo del libro de Caballero Barriopedro que el ovillejo se cultivaba en Brihueła «con igual entusiasmo y dedicación» que la «cuarteta» (pág. 10). Con el mismo entusiasmo, es posible, pero no con igual dedicación: una redondilla, aunque fuera con pie forzado, está al alcance no vamos a decir que de cualquiera, pero sí que de cualquiera que sea aficionado a los versos, pero el ovillejo es otra cosa; la forma estrófica del ovillejo requiere de ingenios superiores, tanto en el dominio del «arte» de la versificación como en el «natural» de la creatividad poética, y de ambas condiciones deben participar los autores de ovillejos, de modo que si logran felizmente conjuntarse la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, «sacarán un perfectísimo poeta», tal cual concluyó el propio don Quijote en su discurso sobre la poesía en conversación con el Caballero del Verde Gabán<sup>7</sup>. Aunque tengamos que decir que quienes hacen tales poemas en Brihueła, con ser hombres «de pueblo» y rústicos pero honrados labradores, en absoluto pueden encuadrarse en la categoría del «ignorante vulgo» del que también habla don Quijote en su iluminado discurso.

---

6 Un capítulo entero (el xiii) dedica Alexis Díaz-Pimienta (2014: 711-735) en su *Teoría de la improvisación poética* a este tema del repentismo «impuro», que se da en lugares en donde el repentismo ha alcanzado un alto grado de desarrollo, como en Cuba.

7 *Quijote*, Segunda parte, cap. xvi.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, A. (1990): «Perduración del ovillejo cervantino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, XXXVIII, pp. 643-674.
- CABALLERO BARRIOPEDRO, J. (1996): *¡Buen pie para una cuarteta! (Historias de Brihuela)*. Madrid, Compañía Literaria.
- DÍAZ-PIMIENTA, A. (2014): *Teoría de la improvisación poética*. Aguadulce (Almería). Scripta Manent, (3ª ed.).
- NAVARRO TOMÁS, T. (1972, 3ª ed.): *Métrica española*. Madrid, Ediciones Guadarrama.
- PERIÑÁN, B. (1979): *Poeta ludens: Disparates, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII* (Estudio y texto). Pisa, Giardini Editori e Stampatori.
- PERIÑÁN, B. (2014): «Algo más sobre la 'forma chiste', en *Aurea poesis: Estudios para Begoña López Bueno*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 37-60.
- TRAPERO, M. (2015): *Origen y triunfo de la décima. Revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas*. Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia / Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.