Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 69 (2022)

Heft: 3: Fascículo español. Versos ibéricos : intercambios y confluencias en la poesía áurea entre España y Portugal

Artikel: Uso y función de unas "decimillas" hexasilábicas en el teatro de Jacinto Cordeiro

Autor: Muñoz Rodríguez, Elena

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1005932

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

versants

Uso y función de unas «decimillas» hexasilábicas en el teatro de Jacinto Cordeiro

Elena Muñoz Rodríguez
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
Orcid: 0000-0002-6901-9872

Abstract: Desde que la estrofa de diez versos comenzó a cultivarse en los cancioneros medievales del siglo XV, las combinaciones de rimas, la distribución de las pausas y el número de sílabas por verso han ido variando creando formas diferentes. En el presente trabajo se aborda el estudio de una de estas formas hasta ahora inadvertida en el teatro del Siglo de Oro: la décima hexasilábica con esquema de rimas *abbaaccddc* –el propio de la décima espinela, la variante más utilizada en el Siglo de Oro y aún hoy–. Probablemente, el primer autor en incorporarla a su teatro fue Andrés de Claramonte, pero el portugués Jacinto Cordeiro la cultivó con más frecuencia, influyendo posiblemente en Manuel de Almeida Pinto, de quien conservamos una sola comedia.

Keywords: Décima espinela, métrica, Jacinto Cordeiro, teatro hispano-portugués, teatro del Siglo de Oro.

Nacida en los cancioneros castellanos, la décima –entendida en su sentido más amplio como «estrofa compuesta por diez versos»– en su variante espinela llega hasta nuestros días ocupando un lugar privilegiado en la poesía oral e improvisada de Iberoamérica y de algunas regiones de las Islas Canarias[1]. La historia de esta estrofa es larga y en su evolución han surgido variantes que han triunfado más o menos en la poesía y en el teatro. La definición de "décima" abarca, en palabras de Domínguez Caparrós (2001: 105)[2], cualquier «combinación estrófica de diez versos», de manera que se incluyen en ella las primeras décimas cultivadas, tanto la llamada décima antigua, como la copla real, ampliamente presentes en la poesía lírica culta de los siglos XV y XVI, y todavía en el XVII[3]; la décima espinela, la más habitual en el Siglo de Oro, sobre la que volveremos en unos instantes; y la décima

1 Trapero (2015: 119-121) rebate la idea de un origen popular para la décima, defendido por algunos investigadores; de acuerdo con él, la décima se populariza desde la poesía culta a partir del siglo XVIII, y no al revés. Para la décima en la poesía actual improvisada, ver Trapero (1996).

2 A pesar de que, comúnmente, «la décima es la espinela» y que, antes de la espinela, no se llamó "décima" a la estrofa de diez versos (Trapero 2015: 28-29), en este trabajo, por practicidad, distinguiré siempre entre espinela y otros tipos de estrofas de diez versos a los que llamaré simplemente "décimas".

3 La décima antigua está formada por la unión de una redondilla más una sextilla, en este orden o en el inverso, de entre dos y cinco rimas combinadas libremente; la copla real, por la unión de dos quintillas. Ambas se componían normalmente en versos octosílabos y en ocasiones incluían quebrados. La rima era consonante.

DOI 10.22015/V.RSLR/69.3.10 *Versants 69:3, fascículo español, 2022, pp. 139-154.*

afrancesada o la décima aguda o italiana, cultivadas a partir del Romanticismo[4].

De todas estas formas, la espinela ha sido la más exitosa en la poesía española. Desterrando casi por completo a la copla real, se convierte en la variante más utilizada cuando Lope de Vega comienza a incluirla habitualmente en su teatro, y con él, el resto de dramaturgos áureos. También en las justas poéticas era una de las estrofas más demandadas[5]. La décima espinela, sin modificaciones, debe ser de diez octosílabos con una pausa entre el cuarto y el quinto verso y con un esquema fijo de rimas: *abba:accddc*. La pausa separa la primera redondilla abrazada, donde se plantea el problema, del resto de la estrofa. Los siguientes seis versos, donde se aporta la solución, pueden resolverse bien con una sextilla sin pausa entre el sexto y el séptimo verso, cuyo sentido sea, por tanto, continuado (*abba:accddc*), bien con una pausa tras los versos quinto y sexto, que actuarían de enlace, a los que sigue otra redondilla abrazada que contiene la conclusión (*abba:ac:cddc*).

A consecuencia de su éxito, la crítica ha concentrado en ella sus intereses, prestando especial atención a su origen. A lo largo del siglo XX varios estudiosos trataron de buscar un autor anterior a Vicente Espinel –a quien tradicionalmente se ha atribuido la invención de la espinela, seguramente por las afirmaciones de su amigo y discípulo Lope de Vega[6]– que utilizara el mismo esquema de rimas y pausas que el poeta rondeño emplea en dos poemas de sus *Diversas Rimas*, publicadas en 1591, en uno presente en los preliminares de la *Muerte de Dios por vida del hombre* (1619), de Fray Hernando de Camargo, y en otro, también en los preliminares, de *El español Gerardo* (1615), de Gonzalo de Céspedes y Meneses (Clarke 1993: 587).

Por mencionar algunos ejemplos, Rodríguez Marín (1993: 585-586) o José María de Cossío (1993: 611) encuentran en Juan Fernández de Heredia el autor que más se acerca a la espinela, mientras que Dorothy Clarke (1993: 585-586) optaba por Baltasar de Alcázar. Pero a todas las composiciones de los autores propuestos por estos y otros investigadores les faltaba algún requisito específico de la espinela. Sánchez Escribano (1993: 589-591) menciona por primera vez las espinelas de la *Mística Pasionaria*, cuya única copia conser-

4 Para su uso y composición, ver Navarro Tomás (1974: 351, 365-362) y Domínguez Caparrós (2001: 106-109).

5 De hecho, según Trapero (2015: 55), «[...] quien primero se hizo eco de las virtudes de la décima y quienes tuvieron el protagonismo en su divulgación fueron las Justas poéticas, en los dos aspectos que la popularidad requiere: por una parte, la de los autores, y por otra la del público, más "oidor" que lector».

6 Lope elogió a Espinel como inventor de la estrofa en varios lugares: en la dedicatoria al propio Espinel en *El caballero de Illescas* (1920); en la dedicatoria de *La Circe* al Conde-Duque de Olivares, donde, por primera vez, las llama espinelas (1924); en la Silva I y X del *Laurel de Apolo* (1630); y en *La Dorotea*, I, 7 (1632). También algunos otros autores lo afirmaron así: el sobrino de Vicente Espinel, Jacinto de Espinel Adorno, o Gonzalo de Céspedes (Trapero 2015: 30-31).

vada, impresa en Sevilla en 1863, se publicó bajo la autoría de Juan de Mal Lara. Nadie había hecho objeciones al respecto y dieron por válido el poema como anterior a Espinel, pero Maximiano Trapero (2015: 179-248) ha argumentado, con razones bastante lógicas, que se trata de una atribución falsa.

Más recientemente, López Lemus (2002: 27-29) se remonta en su explicación sobre el origen de la décima (en su término general) hasta el zéjel y, por último, José María Micó (2005: 405) propone como antecedente más importante de la espinela, no un autor, sino una estrofa, la novena. Antes de que estos dos últimos realizaran sus estudios, en 1971, Dorothy Clarke se percata de que el poema anónimo titulado *Juycio hallado y trobado*, compuesto alrededor de 1510, está escrito en su mayor parte en décimas espinelas[7]. Este hecho, ya aceptado por Avalle-Arce, Garrote Bernal, Lara Garrido y López Lemus (López Lemus 2002: 67-68), y confirmado finalmente con el estudio riguroso de Trapero (2015: 251-306), adelanta 80 años la primera aparición de la estrofa. Y aunque no deja de ser interesante esta búsqueda de un primer autor, las espinelas anónimas del *Juycio* y las del poeta rondeño tienen, en realidad, un origen colectivo: son fruto de la experimentación continua de varios autores del siglo XV y XVI con las formas posibles de rimar diez versos de arte menor[8]. El hecho importante es que para comienzos del siglo XVII este esquema –que gracias a Lope de Vega ya no se separaría del nombre de Espinel– triunfó por encima de todos los demás.

Pero a partir de entonces la estrofa tampoco estuvo a salvo de la experimentación de algunos pocos autores que ya en el siglo XVII y más frecuentemente en épocas posteriores innovaron en la medida de los versos, en la rima, o en el uso de la estrofa, empleándola, por ejemplo, con fines humanísticos o moralizantes (Navarro Tomás 1974: 319)[9]. Estas modificaciones, que originan más variantes de la décima, Domínguez Caparrós las agrupa bajo el nombre de "décima remodelada". Una de estas remodelaciones en el teatro áureo –uno de los ámbitos en los que más estable fue el uso de la espinela– es el objeto de estudio de las siguientes páginas.

López Lemus, en *La décima renacentista y barroca*, hace un recorrido por generaciones de dramaturgos y poetas de este tiempo sintetizando el uso

7 Clarke comunica su hallazgo en una reseña a una reproducción del texto que hicieron F.J. Norton y Edward. M. Wilson (*Two Spanish Verse Chap-books*, Cambridge, 1969), titulada «Espinelas in the *Juycio hallado y trobado*», publicada en *Romance Notes*, en 1971. Según Maximiano Trapero (2015: 252), en el mundo hispánico hasta fechas muy recientes nadie conocía el texto ni la reseña.

8 Esta es la conclusión a la que acaban llegando todos los investigadores que emprenden esta búsqueda. López Lemus (2002: 57-69) aporta un motivo interesante por el cual una estrofa que había vivido alrededor de un siglo en continua variación acaba por fijarse en una estructura única: el influjo de las estrofas italianas, tan estrictas en su composición.

9 Igualmente experimentan todavía hoy en todos estos aspectos los decimistas iberoamericanos (López Lemus 2002: 16-17; Trapero 2015: 23).

que hacen de la estrofa. El estudio nos revela que, introducida en el teatro hacia 1587 por Lope, alcanza su cénit entre los años 1625 y 1635, y la mayoría de los dramaturgos, siguiendo los pasos del Fénix, la incluyen en sus comedias. En su opinión destacan como mejores decimistas del Barroco Lope, Góngora, Calderón, sor Juana Inés de la Cruz y Tirso de Molina. Este último no solo la emplea en su ya clásica forma, sino también creando variantes propias modificando el número de versos o el esquema de rimas, pero inspirándose en la espinela (López Lemus 2002: 150-157).

De un uso diferente da cuenta el mismo estudioso también en Andrés de Claramonte. El dramaturgo compone en *De lo vivo a lo pintado* un pasaje bastante amplio en unas décimas con el esquema de rimas exacto de la espinela, pero escritas en versos hexasílabos. Cree López Lemus que «tal empleo es excepcional en este autor, que siempre construyó sus estrofas según el modelo de Espinel, o sea, en versos de ocho sílabas», y afirma que «también son de excepción en el siglo», pues tampoco encuentra nada semejante en la poesía barroca (López Lemus 2002: 194-195). Olvida revisar, sin embargo, la nómina de autores portugueses que a lo largo de todo el periodo de monarquía dual (1580-1640), e incluso posteriormente, escribieron teatro en castellano siguiendo la fórmula de la Comedia Nueva[10]. Jacinto Cordeiro (1606?-1646), que utilizó la décima espinela en las 17 comedias que escribió, siendo la segunda estrofa más frecuente en su teatro, por encima de la redondilla y solo por debajo del romance, empleó esta décima hexasilábica en cuatro comedias[11].

No es posible determinar con seguridad cuál de estos dos dramaturgos, Claramonte o Cordeiro, utilizó primero esta curiosa forma métrica. Jacinto Cordeiro publica sus obras de teatro –al menos aquellas de las que tenemos fecha conocida– entre 1621 y 1634 (época de apogeo de la décima), aunque vive hasta 1646. No conocemos su fecha de nacimiento, y el año indicado por Diego Barbosa Machado (1747: 432) en su *Bibliotheca lusitana*, 1606, parece inverosímil. Las comedias de Cordeiro donde encontramos la estrofa son: *Adversa fortuna de Duarte Pacheco*, publicada en 1630, aunque tal vez representada en el Patio de las Arcas de Lisboa entre 1627 y 1628 (Bolaños Donoso y Reyes Peña 1992: 124); *El mal inclinado* y *Lo que es privar*, publicadas en 1634, en la *Segunda parte de comedias* del autor, aunque escritas por lo menos cuatro años antes, ya que la primera licencia data del 28 de octubre de 1630; y *A*

10 El teatro hispano-portugués ha sido una parcela olvidada de la literatura del Siglo de Oro hasta finales del siglo XX. Ares Montes (1987) y Bolaños Donoso y Reyes Peña (1992) fueron los primeros en llamar la atención sobre estos autores. Actualmente, varios investigadores dedican sus esfuerzos a la recuperación de este patrimonio textual ibérico.

11 Jacinto Cordeiro, autor lisboeta, alcanzó mayor éxito como poeta y dramaturgo en su país de origen, pero también publicó y representó en España. Su teatro fue objeto de la tesis del hispanista Christophe Gonzalez y en ella realiza un pequeño estudio de la versificación del autor portugués (1987: 398-411), aunque sin detenerse en el análisis de esta estrofa.

grande agravio, gran venganza, de la que no es posible determinar su cronología, ya que no poseemos datos ni de publicación ni de representación, aunque Christophe Gonzalez (1987: 239) opina que pudo ser una de las últimas comedias que escribió el portugués.

Andrés de Claramonte es algo anterior: nace hacia 1580 y muere en 1626. Su actividad teatral (fue actor, autor y dramaturgo) se documenta desde 1603 (Hernández Valcárcel 2004: 89), pero acerca de la comedia *De lo vivo a lo pintado* no se conoce fecha de representación ni de publicación[12]. Aún así, es bastante probable que la comedia de este autor fuese anterior a las del portugués. Otro autor luso utilizó también esta estrofa. Se trata de Manuel de Almeida Pinto, quien parece que tan solo escribió una comedia, *La feliz restauración de Portugal y muerte del secretario Miguel de Vasconcelos.* Podría ser un continuador de esta pequeña innovación de Claramonte, aunque lo más probable es que la conociese a través de su compatriota. La obra es de 1649, muertos ya Claramonte y Cordeiro, aunque la primera aprobación data de 1647 (Álvarez Sellers 2018: 194).

Ciertamente, la estrofa tuvo un escaso uso en la época renacentista y barroca. Puede ser que Claramonte, Cordeiro u otro autor anterior, si es que lo hubo, se inspirara en algunos cancioneros del siglo XVI donde se encuentran algunas cancioncillas hexasilábicas con estribillo, distribuidas en estrofas de diez versos, con un esquema semejante al de la espinela, pero no idéntico. Maximiano Trapero encuentra un ejemplo de estas estrofas –a las que llama «decimillas»– en las *Poesías del Maestro León y de Fr. Melchor de la Serna y otros (s. XVI)* (Zorita, DiFranco y Labrador 1991: 145-147), que comienza: «Érase una moza / que estava amazando» (estribillo: «Érase que se era, / lo que norabuena sea. / Y el bien que biniere / para todos sea»). Podemos ver otro en el *Cancionero sevillano de Nueva York* (Frenk, Labrador y DiFranco 1996: 368-369): «Mira qué estremada / me hizo natura» (estribillo: «—Pues que me tienes, / Miguel, por esposa, / ¡mírame, mira, / cómo soy hermosa!»). Una décima hexasilábica con estribillo es también la letrilla de Góngora «Labré a mi despecho...» («si en todo lo que'hago / soy desgracïada, / ¿qué quiere que haga?») (Jauralde Pou 2020: 400).

Apenas se cultivó tampoco en el siglo XV. En el *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV* (Gómez Bravo 1998) solo se documentan dos poemas hexasilábicos con una estructura decimal. «Conveme biver», de García Fernández de Jerena, recogido en el *Cancionero de Baena*, con esquema *abababcdde* (PN1, nº 565; combinación estrófica nº 1721 del *Repertorio*), y «No quedo quedando», de Games, o Gámez, «personaje de biografía sin do-

12 Se ha apuntado que *La semejanza engañosa* podría ser un título alternativo a *De lo vivo a lo pintado*; en el repertorio de comedias de Juan Jerónimo Valenciano datado en 1625 *La semejanza engañosa* se menciona como comedia nueva de Claramonte, es decir, posterior a 1617 y anterior a la fecha de su muerte, 1626 (García Reidy 2019: 144).

cumentar» (González Cuenca 2004: 37), recogido en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, con esquema *abbabcdcdc* (11CG, nº 802 [720 en la edición de González Cuenca 2004]; combinación estrófica nº 1828 del *Repertorio*).

No ha sido, por tanto, la estrofa de diez versos el cauce preferido para el verso hexasílabo. Es más plausible que Claramonte o Cordeiro se inspiraran en otras estrofas hexasilábicas más asentadas como la endecha, el villancico o el romancillo o romance hexasílabo (Lapesa 1988: 263-265; Proia 2016: 479-480), que gozó de un espacio –aunque reducido, sí mucho más notable que la «decimilla»– en el teatro áureo. Teniendo en cuenta que el hexasílabo también era un metro utilizado –no solo a través del romancillo; por ejemplo, Lope de Vega se sirvió de la redondilla menor en su primer teatro–, es probable que quien primero usara estas decimillas espinelas simplemente acortara la estrofa con el fin de aligerarla o de dar más variedad métrica a una obra[13].

Jacinto Cordeiro es el autor que más estrofas de este tipo introdujo en el teatro y por ello el análisis de sus comedias será más exhaustivo que el de las otras dos. Tomaré prestado de los métodos de segmentación teatral el término "microsecuencia" para denominar el grupo de versos delimitado por una misma forma métrica, y describir, así, de una forma práctica los contextos en los que las décimas hexasilábicas se insertan y, si es posible, encontrar en ellas alguna función específica común en todas las comedias[14].

La primera comedia por orden cronológico con décimas hexasilábicas constituye la segunda parte de la bilogía formada por *La primera parte de Duarte Pacheco* y *La segunda parte de la adversa fortuna de Duarte Pacheco*, donde se narran las hazañas que llevan al héroe lusitano a conseguir el reconocimiento del rey Manuel I de Portugal, y su posterior caída en desgracia, con la consecuencia fatal que esta caída tiene para su hijo Juan Fernández Pacheco, a quien el príncipe don Juan nunca le concederá ningún tipo de favor. Aún peor, el Príncipe se enamora de doña Elena, amante de Juan Fernández, y les prohíbe verse y hablarse. Sin embargo, ambos desafían al futuro Juan III y, hacia el final del acto II, cuando este ha apresado a Juan Fernández, doña Elena pronuncia los siguientes versos:

13 Ningún estudio o manual de métrica de los que he podido consultar registran la presencia de esta estrofa hexasilábica ni en la poesía ni en el teatro áureo español.

14 El término "microsecuencia" lo acuñó Marc Vitse (1998: 52), quien ha insistido en numerosos trabajos en la importancia de priorizar el análisis de las comedias por segmentos métricos. Su método ha sido rebatido por otros críticos, que han propuesto los suyos propios. Para un panorama actual sobre segmentación teatral puede consultarse el cuarto número de la revista *Teatro de palabra*, y en especial los artículos de Vitse (2010), Antonucci (2010) y Oleza (2010).

Doña Elena

Príncipe don Juan,
llorando a tus ojos,
con ciegos enojos
mis ojos están.
Si, a fuerza, galán
mío quieres ser,
en vano el querer
contra mí te esfuerza,
que en gusto no hay fuerza,
ni en amor poder.
Yo a Pacheco adoro,
porque solo fío
de su amor y el mío
mi honrado decoro.
Sus desdichas lloro,
porque son por mí,
y a quererte a ti
ni puedo, ni quiero.
Por Pacheco muero,
que para él nací.
Y así, si le ofende
tu rigor estraño,
claro el desengaño
de mi boca entiende:
que en vano pretende
tu error dividir
dos almas, que unir
supo amor de suerte,
que, por no quererte,
sabré yo morir.
¡Desnuda la espada,
provoca tu furia!
¡Da a tan vil injuria
suspensión airada,
que yo, como honrada,
cuando tú, crüel,
procures de Abel
ser fiero Caín,
por último fin,
moriré con él![15]

En esta microsecuencia de cuatro decimillas se muestra un uso *serio* de la estrofa: la reafirmación de una dama en su amor por un galán sin ventura y el rechazo al mismísimo príncipe de Portugal. Está precedida por una microsecuencia en romance, en la que se lleva a cabo el encarcelamiento de Juan Fernández, y seguida de una microsecuencia muy breve, de una

Versants 69:3, fascículo español, 2022, pp. 139-154.

sola redondilla, que recalca la furia del Príncipe tras esta declaración de doña Elena. Pero ella ya no está presente; ha salido a escena solamente para pronunciar las cuatro décimas, delimitando así también con su entrada y su salida este momento de clímax de una de las tramas de la obra, los amores contrariados de doña Elena y Juan Fernández Pacheco. La función de estas decimillas parece ser, por tanto, subrayar este clímax.

En *El mal inclinado* el pasaje es de 14 décimas hexasilábicas y tiene lugar hacia la mitad del acto II. Evandro, rey tirano de Escocia, decide levantar la sentencia de muerte que había proclamado contra su hermano, inmediatamente después de que así se lo suplique Clavela, prima de ambos y enamorada del Infante. Este, celoso, cree que el Rey le perdona porque está enamorado de su prima. Pero, en ese momento, a él se le cae el retrato de otra dama. La conversación de los amantes, que comienza en redondillas, cambia después a las décimas hexasilábicas, tal vez remarcando un cambio en el tono, pues ahora la discusión se vuelve más acalorada. Cito a modo de muestra tres estrofas:

Clavela — Tan aborrecida
les soy a tus ojos
que por darme enojos
me dejas sin vida?
Leonor es querida,
yo la despreciada;
mas no importa nada,
que para un traidor
me dará el rigor
veneno y espada. (vv. 973-982)
[...]

Infante — Bien paga tu amor
a mi fe constante
finezas de amante
con celoso error.
¿Yo amar a Leonor?
¿Yo olvidarte a ti?
Más sabes de mí
que yo de mi fe;
bien, Laura, mi fe
has premiado aquí,
y pues de tal suerte,
¡ay prenda querida!
te canse mi vida,
dame ya la muerte,
que dichosa suerte
la dé muerte igual.
¿Yo fui desleal,

amores? ¡Qué bien!
¿Yo a quererte bien,
tú a tratarme mal? (vv. 1033-1052)[16]

Se cruzan reproches y después terminan con un diálogo rápido, y un poco insustancial, en el que se perdonan y se ofrecen palabras amorosas. Cuando comienza la microsecuencia en décimas hexasilábicas los interlocutores ya se encuentran en escena. Puede que quisiera el dramaturgo utilizar aquí el hexasílabo para dar al pasaje un aire de comicidad, ya que se trata de unos celos infundados que en nada contribuyen a que la acción avance –salvo por la introducción del personaje de la duquesa Leonora, a la que el rey Evandro violará más adelante–. Después entran el gracioso y la bufona y el metro cambia a romance. Clodoveo y Clavela terminan su conversación en este nuevo metro y salen de escena poco después.

En *Lo que es privar* encontramos otra escena diferente. De forma paralela al amor que surge entre el galán y la dama protagonistas, el criado Frisón trata de conquistar a la criada Mirona. Ya comenzado el acto II, tiene lugar una escena típica de criados, en la que él trata torpemente de conquistarla a ella, que lo rechaza sin miramientos dejándolo en ridículo. Es aquí donde encontramos las cuatro decimillas:

Frisón — Si tú me arrañaras,
que más me quería,
arrañada mía,
mucho me alegraras.
Cuando dentro entraras,
¡qué bienes tamaños!
Los arraños daños
no fueran ingratos;
que juntas de gatos
todo son arraños.
Esto de arrañar
no sé qué se tiene,
que tras ello viene
o gusto, o pesar.
En qué han de parar
con razón infiero:
tú quieres, yo quiero,
estos nuestros tratos
si ya somos gatos
arraños de enero.

Mirona — Vaya el bufonista
bribante a bribar,
y en lo de rascar
sea coronista.

¿Mas que a letra vista
con aquese ensayo
venga el muy lacayo
a hacerse Amadís?
Váyase a París
a rascar el bayo,
que en los ademanes
de que amante trata
sirven a esta gata
gatos más galanes.

Frisón — Si yo a sus desvanes
hubiera llegado
no hubiera quedado
gato.

Mirona — Sino mona.

Frisón — ¡Ay la mi Mirona!

Mirona — ¡Ay el mi barbado! (vv. 1183-1222)[17]

Precedida por dos microsecuencias constituidas por dos sonetos amorosos a lo burlesco en díptico, protagonizadas por los mismos personajes, esta microsecuencia cierra el cuadro (o macrosecuencia, siguiendo los términos de Vitse), porque los dos criados salen tras pronunciar las décimas hexasilábicas. El siguiente cuadro comienza en romance. Si antes podíamos intuir la finalidad cómica de la estrofa, aquí se manifiesta de manera clara[18].

La cuarta y última obra en la que Cordeiro se vale de este peculiar metro lleva por título *A grande agravio, gran venganza*. Tres soldados franceses han violado a la mujer de Gofredo y a su criada Libia. De la misma forma que en la comedia anterior, la microsecuencia tiene lugar ya avanzado el segundo acto y entre criados, aunque esta vez el tono es completamente diferente. Vitelo le reprocha a Libia en estas décimas que no se haya opuesto a la violación, lo cual deduce porque no oyó los gritos de su esposa:

Libia — ¡Crüel enemigo,
que a sus gustos corre,
cuando en esta torre
me das tal castigo!
Si te adoro y sigo,
te alejas de mí.
Llorando por ti
sigo en penas varias.

18 Algunos poetas, como Góngora, Quevedo, Jerónimo de Barrionuevo, Francisco de Trillo y Figueroa o Pedro de Quirós utilizaron la espinela en composiciones humorísticas y también satíricas, adelantando el uso que se le dará a la estrofa en el XVIII (López Lemus 2002: 116, 142-145, 167-170 y 200).

Vitelo «Señor Gómez Arias,
duélete de mí».
Quiere tu cuidado
alternando amores,
decíame estas flores
pues ya estoy cansado.
El botín cerrado
te dieron a ti.
Yo propio le vi,
con él te retoza,
«que soy niña y moza,
nunca en tal me vi».
¡Oh, lo que te holgaras
si otro te viniera,
sé yo que estimaras!
Verdades tan claras
no tengas a mal.
Libia ¡Fiero, desleal,
los cielos me den
venganza de quien
me trata tan mal!
Vitelo No hay tratar si hay ver
tus propios delitos,
que ni diste gritos
ni supiste hacer
cosas de mujer,
que, en fin, le pesara,
a quien te matara.
Libia, no me engaño,
¿qué es de algún araño
que diste en tu cara?
Libia Mis manos mesaron
mis cabellos.
Vitelo ¿Vaste?
¿El moño arañaste
porque te dejaron?
Libia Porque me forzaron
matarme intenté.
Vitelo Pues yo no lo sé
quién te lo estorbó.
Libia Soy cristiana [...].
Vitelo Qué bien se te ve.
Cristiana de Argel...
Vete norabuena,
cantos de sirena,
tratos de Luzbel.
Libia Vete tú, crüel.

Versants 69:3, fascículo español, 2022, pp. 139-154.

Vitelo Sí iré, por no verte;
a Dios, dama fuerte.
Conmigo no riña.
La doncella niña
se quiso dar muerte...[19]

Son seis décimas en las que vuelven a discutirse asuntos conflictivos de amor. En este caso responden, más que a los celos, al honor de un criado que quiere ser semejante a su amo. De hecho, secundarle en su venganza desmedida le lleva a la muerte. A pesar de que la escena está protagonizada por criados, y que Vitelo hace alusión al cantar de la niña seducida y abandonada por Gómez Arias con la intención de burlarse de su mujer, el tono no es jocoso, sino, al contrario, sarcástico. Vitelo ya está en escena en la microsecuencia anterior en redondillas. Sale Libia y el metro cambia a décimas hexasilábicas. Tras esta nueva microsecuencia, Vitelo se va y Libia se queda a presenciar la siguiente escena, en la que apenas participa, que tiene lugar en romance. La acción de la microsecuencia en décimas hexasilábicas es algo violenta y se produce entre otras dos más pacíficas. El propósito de este metro podría ser aquí simplemente un cambio de tono, subrayado también por la entrada y la salida de los personajes que participan en la microsecuencia. No obstante, la intercalación –con algunas variantes– de los versos hexasílabos del cantar perdido de la niña de Gómez Arias, «Señor Gómez Arias, / doleos de mí, / soy niña y muchacha, / nunca en tal me vi», pudieron motivar la elección de esta estrofa, como motivaron a Sebastián de Horozco a usar el hexasílabo en la glosa al cantar, o a Vélez de Guevara a usar el romancillo en su comedia *La niña de Gómez Arias* en los pasajes en los que inserta estos versos (Rozzell 1959: 18)[20].

Aparentemente no hay ninguna relación entre estas cuatro microsecuencias de décimas hexasilábicas. No parece que Cordeiro quisiera utilizarlas con una misma función ni en un momento determinado de la acción en todas las comedias. El hecho de que todas sucedan en el segundo acto parece mera casualidad. Tampoco parecen determinar un cambio de tiempo o espacio; al contrario, en ningún caso hay cambio de escenario o cambio temporal, sino que las microsecuencias suceden de forma continuada las anteriores. En cuanto a la configuración de los personajes, en *La segunda parte de la adversa fortuna de Duarte Pacheco* y en *A grande agravio, gran venganza*, algunos de los personajes salen o entran coincidiendo con el comienzo

20 Del supuesto cantar de la niña de Gómez Arias solo conservamos estos cuatro versos, pero la glosa de Sebastián de Horozco y las comedias de Vélez de Guevara y Calderón –ambas tituladas *La niña de Gómez Arias*– nos han permitido conocer su leyenda. Estaba muy difundido en la época; los versos se proverbializaron e incluso se utilizaron con sentido sarcástico –como ocurre en la comedia de Cordeiro–, irónico o chistoso (ver Rozzell 1959: 15-46; Avalle-Arce 1967; y Armistead & Silverman 1979).

o el final de la microsecuencia, y en *Lo que es privar* ambos personajes abandonan la escena tras las décimas hexasilábicas. Pero en *El mal inclinado* ya están presentes y continúan en el tablado después. Finalmente, los asuntos tratados en estos cuatro pasajes son muy diversos y tan solo coinciden en que todos tratan acerca de celos y conflictos amorosos, sean más o menos serios. El único propósito común a todos es, por tanto, subrayar un cambio de tono, intensificando el carácter cómico o trágico de una escena.

Si reparamos en el uso de la estrofa por quien pudo ser el modelo de Cordeiro, Andrés de Claramonte, en la comedia *De lo vivo a lo pintado* encontramos 14 estrofas, también en una escena de amor y reproches. *De lo vivo a lo pintado* cuenta la historia del infante Enrique de Aragón, hermano de Fernando, rey de Nápoles. Este último ordena al primero que acuda a Milán como embajador y concierte su boda con la duquesa Lisbella. Pero el Infante se enamora de la dama, por lo que urde un engaño para ocultar su identidad haciéndose pasar por el embajador del rey de Francia. Cuando advierten a la Duquesa de que tanto ella como su hermana Laura han sido engañadas, llama ante sí al Infante y, si el diálogo comienza en redondillas, en cuanto llega el largo parlamento en el que ella reprende al Infante, el metro cambia a la décima hexasilábica. Después, él da una larga respuesta también en la misma estrofa. Este procedimiento pudo influir, tanto por el tema (riña de enamorados), como por la forma (14 estrofas precedidas por redondillas), en el pasaje de *El mal inclinado* de Cordeiro. O tal vez fue Claramonte el que se inspiró en Cordeiro, aunque, por las fechas en las que vivieron y escribieron ambos dramaturgos, ya hemos señalado que es menos probable.

En cuanto a Manuel de Almeida Pinto, tanto por la nacionalidad del autor, en un momento en el que ya se había llevado a cabo la Restauração, como por el tema de su obra, parece más plausible que se inspirara en la dramaturgia de Cordeiro antes que en la de Claramonte. Su comedia narra, como nos indica el propio título, *La feliz restauración de Portugal y muerte del secretario Miguel de Vasconcelos*. Obligado por cuestiones diplomáticas, don Pedro, amante de Jacinta, dama de la infanta Margarita, debe partir a Madrid. En el primer encuentro de la comedia entre los dos amantes, que tiene lugar en el primer acto y discurre en redondillas abrazadas, Jacinta le reprocha a don Pedro que finja un amor que realmente no siente por ella. Desmiente tal hecho el amante y, a continuación, le da la noticia a la dama de su inevitable partida a Madrid. Se lamenta entonces, al quedar sola en escena, en cinco décimas hexasilábicas. Después, la dama entra y salen a escena el Conde-Duque y el rey Felipe IV, cuyo diálogo tiene lugar de nuevo en redondillas.

Tanto el hipotético antecedente como el presumible seguidor de Jacinto Cordeiro aplican este metro a pasajes de tema amoroso. Aunque es un dato muy vago, creo que nos permite deducir que hay una continuidad, es de-

cir, que Cordeiro se inspiró en Claramonte (o, menos probable, al revés) y Almeida en uno de los dos. No obstante, disponemos de muy pocos ejemplos para hablar de especialización temática. Además, en realidad, el asunto amoroso era el destinado a la décima clásica en la comedia de Lope, que no en vano afirmaba en la conocidísima estrofa del *Arte nuevo de hacer comedias* aquello de «las décimas son buenas para quejas». Y quejas de amor son sobre todo las espinelas en la comedia del Fénix, aunque después los usos se ampliaran también a otros contextos diferentes, como, por ejemplo, las que posiblemente sean las décimas más famosas del teatro clásico español, aquellas de «Apurar, cielos, pretendo / ya que me tratáis así...» (103-172) o «Sueña el rey que es rey, y vive / con este engaño mandando...» (2158-2187) de Calderón en *La vida es sueño*.

Posteriormente, aunque la décima queda eliminada del teatro neoclásico, se encuentran décimas de versos hexasílabos dentro de dos romances, ambos de tema amoroso, de dos poetas de esta época: *La Timidez*, de Juan María Maury, y *Filis*, de Alberto Lista (Navarro Tomás 1974: 319). Señalaba en nota más arriba el tono humorístico de algunas décimas barrocas que podía adelantar el uso que se le da después en el siglo siguiente. Es aventurado hablar en este caso también de antecedente, teniendo en cuenta que el género es distinto y que el gusto cambió entre una época y otra, así como la poca presencia de la estrofa tanto en la comedia barroca como en la poesía neoclásica, pero no deja de ser interesante la coincidencia.

En definitiva, la presencia de esta modificación de la décima espinela en el teatro barroco, cuyo uso para quejas amorosas no se aleja demasiado del de la espinela clásica, es leve. Y si el verso hexasílabo, en estrofas como el romancillo, tuvo una presencia, aunque no demasiado relevante, sí constante en la mayoría de los dramaturgos barrocos, esta innovación en la medida de los versos de la espinela no tuvo demasiado éxito ni difusión, y a pesar de los intentos de Jacinto Cordeiro, no logró hacerse un hueco en la rica polimetría del género.

Bibliografía

Álvarez Sellers, María Rosa, «El reinado de los Austrias en el teatro portugués del siglo XVIII», *Studia Iberica et Americana*, 5, 2018, pp. 187-200.

Antonucci, Fausta, «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 77-97

Armistead, Samuel G. & Joseph H. Silverman, «La niña de Gómez Arias en la tradición moderna», *Anuario de letras*, 17, 1979, pp. 309-317.

Avalle-Arce, Juan Bautista, «El cantar de "La niña de Gómez Arias"», *Bulletin of Hispanic Studies*, 44, 1, 1967, pp. 43-48.

Barbosa Machado, Diogo, *Bibliotheca lusitana. Tomo II*, Lisboa, Officina de Ignacio Rodrigues, 1747.

Bolaños Donoso, Piedad & Mercedes de los Reyes Peña, «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, coords. Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá & Antonio Serrano Argulló, Almería: Instituto de Estudios Americanos, 2007, pp. 105-136.

Hernando del Castillo, *Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. Margit Frenk, José F. Labrador Herraiz & Ralph A. DiFranco, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.

—. *Cancionero general*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004.

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Austral, 2011.

Clarke, Dorothy C., «A note on the *décima* or espinela», *Hispanic Review*, 4, 1938, consultado en José Larra Garrido y Gaspar Garrote Bernal, *Vicente Espinel, historia y antología de la crítica*, Málaga, Diputación provincial, 1993, pp. 585-588.

Cordeiro, Jacinto, *A grande agravio, gran venganza*, s.l., s.i., s.a.

—. *Seis comedias famosas*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1630.

Cossío, José María de, «La décima antes de Espinel», *Revista de filología española*, 28, 1944, pp. 428-454, consultado en José Larra Garrido y Gaspar Garrote Bernal, *Vicente Espinel, historia y antología de la crítica*, Málaga, Diputación provincial, 1993, pp. 585-588.

Domínguez Caparrós, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 2001.

García Reidy, Alejandro, «La presencia escénica de Andrés de Claramonte en el Siglo de Oro a partir de las bases de datos *Manos* y *CATCOM*», *Bulletin of the Comediantes*, 71, 2019, pp. 135-154.

Gómez Bravo, Ana Mª, *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madrid, Universidad de Alcalá, 1998.

Hernández Valcárcel, Carmen, «Andrés de Claramonte, un hombre de teatro», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano Ayuso, Rubí, Barcelona / Pamplona, Anthropos / GRISO, 2004, pp. 89-96.

Jauralde Pou, Pablo, *Métrica española*, Madrid, Cátedra, 2020.

Lapesa, Rafael, «Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 259-275.

López Lemus, Virgilio, *La décima renacentista y barroca*, Vedado, La Habana, Pablo de la Torriente, 2002.

Micó, José María, «En los orígenes de la espinela. Vida y muerte de una estrofa olvidada: la *novena*», *Romanistisches Jahrbuch*, 56, 2005, pp. 394-410.

Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974.
Oleza, Jean, «A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 99-137.
Poesías del Maestro León y de Fr. Melchor de la Serna y otros (s. xvi), ed. C. A. Zorita, A. DiFranco & J. J. Labrador, Cleveland: Cleveland State University, 1991.
Proia, Isabella, «El hexasílabo y el adónico sencillo», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, pp. 479-488.
Rodríguez Marín, Francisco, «La espinela antes de Espinel», en *Ensaladilla. Menudencias de varia, leve y entretenida erudición. Por Francisco Rodríguez Marín (el Br. Francisco de Osuna) de la Real Academia Española. Segunda serie de "Burla Burlando..."*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1923, pp. 121-130, consultado en José Larra Garrido y Gaspar Garrote Bernal, *Vicente Espinel, historia y antología de la crítica*, Málaga, Diputación provincial, 1993, pp. 555-561.
Rozzell, Ramón, «Introducción», en Luis Vélez de Guevara, *La niña de Gómez Arias*, Granada, Universidad de Granada, 1959.
Sánchez Escribano, Federico, «Un ejemplo de la espinela anterior a 1571», *Hispanic Review*, 8, 1940, pp. 349-351, consultado en José Larra Garrido y Gaspar Garrote Bernal, *Vicente Espinel, historia y antología de la crítica*, Málaga, Diputación provincial, 1993, pp. 589-591.
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*, Valencia / Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Valencia / Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2015.
Vitse, Marc, «Polimetrías y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo xvii: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI: Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
Vitse, Marc, «*Partienda est comedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 19-75.