

LÓPEZ LEMUS, VIRGILIO. La décima renacentista y barroca. Madrid: Pablo de la Torriente, 2002.

Virgilio López Lemus ha publicado diversos trabajos sobre la décima, entre los cuales encontramos **La décima. Panorama breve de la décima cubana** (1995), **Décima e identidad. Siglos XVIII y XIX** (1997), **La décima constante. Las tradiciones oral y escrita** (1999). El nuevo estudio que motiva esta reseña abarca los siglos XV, XVI y XVII. En él actualiza hallazgos y postulados de sus investigaciones previas, proponiendo, además, nuevas hipótesis. El libro está organizado en dos capítulos con sus correspondientes subdivisiones. El primero cubre de 1450 a 1591; en él se trata de los orígenes de la estrofa, su desarrollo y formulaciones, la importancia que habría que reconocer a Bartolomé Torres Naharro al respecto y la consolidación de la variante implantada por Vicente de Espinel. El segundo capítulo, de mayor extensión que el anterior, abarca de 1591, fecha de la edición de *Diversas rimas* de Vicente de Espinel, hasta 1695, año de la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz. De este periodo, se toma en cuenta la actividad productiva en torno a la décima, tanto en su realización específica bajo el modelo de la espinela, como en otros tipos tradicionales, de Lope de Vega, Luis de Góngora, Fray Luis de León, Fernando de Herrera, Miguel de Cervantes, los hermanos Argensola, Francisco de Quevedo, Juan Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz y

numerosos poetas españoles y novohispanos. El capítulo inicial pone al día el estado de la cuestión. Aquí el autor manifiesta inclinarse hacia una comprensión histórica de la estrofa como forma autónoma generadora de numerosas variantes. El segundo capítulo se dedica a exponer el proceso de la décima y su auge en el siglo XVII. Es un inventario de autores y casos, cuyo objetivo radica en distinguir el grupo de forjadores y precursores de la espinela, así como el de sus más importantes realizadores y el de sus epígonos en el periodo estudiado. Adicionalmente, en esta unidad presta atención a las ausencias en el uso de la espinela en determinados autores. El libro se cierra con una amplia serie de conclusiones.

El autor define la décima como “estrofa de diez versos preferentemente octosilábicos, cuyas variantes de mayor difusión han sido la copla real en los siglos XV y XVI y la espinela a partir del XVII” (11) Particularmente, aceptando que la espinela es el régimen que consolida a la décima en España, se especifica el sentido erróneo de la operación que identifica a la décima con su variante la espinela, de surgimiento hacia fines del siglo XVI. Destaca como una de las potencialidades de la estructura de la décima en general su aptitud para la experimentación formal, de acuerdo a la práctica y el gusto individual de los poetas. Detalla que las posibilidades de modificación de la estrofa dependen de las permutaciones de los versos, de sus composiciones internas, de la puntuación que determina las pausas, de la variedad en la rima y de los encabalgamientos. López resalta el origen autóctono popular hispánico de la estrofa, reconociendo la presencia de factores de influencia como las tradiciones árabe, mozárabe, galaico-portuguesa, provenzal, etc. La décima como estrofa cerrada procedería del zéjel y sus derivados. Por otro lado, corrobora que la décima ha echado raíces en espacios lingüísticos como los del catalán, portugués y gallego. Asimismo, hace referencia a que desde el siglo XVIII, la décima, en su variante de espinela —que en sus inicios tuvo como ámbito de su desempeño el sector culto o cortesano— es parte de diversas tradiciones populares, de las que una de las más importantes vertientes incumbe a la tradición hispano-americana oral y escrita.

El autor recoge opiniones de numerosos investigadores sobre el tema y propone algunas síntesis y conclusiones. Frente a los esquemas proyectados para explicar la evolución de la décima en el lapso del siglo XV al XVI, López construye su propio modelo, producto de indagaciones y hallazgos personales en cancioneros y autores que han desarrollado fórmulas fijas concretas. Este esquema está concentrado en los nexos con la espinela, definida por su estructura en “diez versos octosílabos con pausa obligatoria en el cuarto y cuatro rimas perfectas distribuidas según la siguiente fórmula: abba.acddc”. (214-215) Una de sus conclusiones más enfáticas postula el rechazo de la condición atípica de la décima del siglo XV: “Las variantes decimistas de los siglos XV y XVI no pueden ser tenidas como *tanteos* hacia la “fórmula definitiva” que para el XVII resultó ser la espinela; ni deben considerarse simples búsquedas, ilógicas como tales durante el XV, sino como variantes en sí, más o menos felices desde la observación posterior, según el orden rítmico que adquirirá la lírica de lengua española tras la influencia italianizante”. (63) Para reforzar esta argumentación, recuerda que “algunas de estas variantes, incluso, han sido practicadas en América; los poetas modernistas de la finisecularidad del XIX no debieron estar exactamente conscientes, tal vez, de que tomaban algunas de sus fórmulas de lo que los críticos más concedores [...] han llamado –a mi juicio, muy bien– la “décima antigua”” (63).

A su vez, la fórmula de la espinela es apreciada por López Lemus como “un fenómeno propio del Siglo de Oro, del Manierismo y del Barroco; resultó asimismo una reivindicación de un metro autóctono y el descubrimiento de una fórmula graciosa, suficientemente compleja y a la par de relativa facilidad compositiva y gran musicalidad, capaz de encerrar, como el soneto, un poema completo en su estructura” (64).

En tal sentido, López adhiere a la opinión que atribuye a Espinel la función de refundidor magistral de la décima en una variante definitiva que llegaría a alcanzar un gran éxito en el siglo XVII. En una evaluación general, Lope de Vega

figura como el principal difusor y popularizador de la espinela en su teatro, en poemas y novelas, contribuyendo, al mismo tiempo, a afianzar la denominación de la estrofa en reconocimiento a quien fue el artífice de su instauración como modalidad estrófica: “no hay dudas que el éxito de la espinela no se debe solo a Lope, pero él fue quien la cultivó con más fuerza entre 1600 y 1630; fue él quien reclamó más para que se reconociera como inventor a su maestro, y quien, insistimos, adoptó el nombre de espinela en 1624, como homenaje al rondeño que acababa de fallecer” (84)

En el Siglo de Oro se utiliza la espinela para “el humor, la ironía, la sátira política y social, la guerra entre grupos de escritores, el sentido ocasional o la nota trascendente, el recado y la fábula, lo contingente y lo religioso”. (93) Correspondió al teatro del siglo XVII ser el medio que más dio cabida a la espinela, junto a otras combinaciones de la décima como la copla real, la que “fue la única variante decimista no espineliana que no desapareció ante el empuje del exitoso molde de moda”. (97) Una de las razones para su aplicación en la escena yace en su funcionalidad para el diálogo y para el monólogo breve, gracias a la valorización del coloquialismo en los versos de arte menor como el octosílabo: “es natural que predominara el octosílabo, no solo por ser el metro básico ya tradicional de la lengua, sino también por su fluidez conversacional, su ductilidad, capacidad expresiva y facilidad compositiva”. En una apreciación panorámica del teatro, López anota que por la organización octosilábica y por su capacidad de adaptación a todo tipo de temas, lo que le permitía aportar variedad y fluidez a la acción, “la espinela resultó eficaz para variopintas expresiones, desde la sátira y el encomio hasta los equívocos o las reflexiones más elevadas”. (98) En concordancia con la técnica del diálogo en la comedia española, cuando la espinela se integra en las escenas dialogadas puede aparecer como unidad en bloque o repartida entre las réplicas de los personajes. En lo pertinente a las ejecuciones irregulares de la décima más frecuentes, López registra décimas incompletas (como las cerradas en el noveno verso, o enésimas),

sobrecompletas, con versos quebrados, interrumpidas por medio de versos de otros metros, con agregado de estrambotes que la desfiguran parcialmente, etc.

López comprueba que, más allá de su funcionalidad dramática, la décima en el teatro puede poseer calidad poética por sí misma.

Tirso de Molina, en **La vida y la muerte de Herodes**, de alrededor de 1612 y 1615, en la primera parte, escenas I a VII, enlaza más de treinta décimas en el diálogo, configurando quizá "las tiradas seguidas en décimas más largas de esos años en cualquier autor" (152). En esta misma obra, las coplas reales sumadas a las espinelas permiten establecer que en ella "la décima tiene su momento cuantitativo más elevado de todo el periodo inicial de su esplendor en el siglo de Oro". (153) Por tales motivos, la décima es evaluada estructuralmente por López como una "estrofa clave" del teatro de Tirso (157).

La indagación en Pedro Calderón de la Barca da como resultado el establecimiento de que este dramaturgo conservó una sobria aplicación de la espinela, y constata que alcanzó en él la máxima calidad en cuanto a su ejecución. En **La vida es sueño**, el monólogo de Segismundo ("Apurar, cielos, pretendo" [Jornada 1ª, Escena II]), que ha sido elaborado con una magistral combinación de espinelas, es para López "el momento capital de la décima del siglo XVII, y sin dudas la más bella combinación hallada hasta entonces". (160) El autor encuentra un caso paralelo en **El Divino Narciso**, de Sor Juana Inés de la Cruz, en cuya escena IX identifica un monólogo en siete décimas, "un tanto parecido al de Segismundo, pero menos filosófico y más descriptivo". (177) Sor Juana cultiva la décima con notable frecuencia y calidad, por lo que López concluye que: "la mucha invención, pero también la fidelidad del modelo espineliano, hacen de Sor Juana Inés de la Cruz un poeta singular dentro de la tradición decimista de la lengua, en cualquier época"(178).

En lo que toca a Góngora, afirma que acudió a la décima con éxito para poemas de ocasión, sin especial preferencia por la espinela. El poeta que más utilizó la espinela en géneros no teatrales fue el prolífico Juan de Salinas y Castro (1559-1643), gran improvisador en décimas muy cuidadosas en lo formal. Salinas elaboró composiciones “jocosas, de fe, celebración, agradecimiento por algún favor recibido o solicitando algo, sobre todo referidas a regalos o petición de comestibles”. (129)

Observando otro campo de la literatura áurea, López plantea que en la novela barroca la presencia de la décima “es una característica epocal, un rasgo estilístico, y sin dudas una respuesta a la imposición de la modalidad en boga” (97). La investigación se ha fijado también en los preliminares de libros, un sector particularmente interesante en la época, y que le ha permitido localizar décimas en libros cuyo cuerpo principal no las incluye.

En síntesis, López muestra que la décima circula como poema de manera independiente o participa como estrofa, integrando poemas, obras de teatro, novelas, preliminares de libros, etc. En una valoración del conjunto de escritores estudiados, manifiesta que los decimistas más importantes del barroco son Lope de Vega, Luis de Góngora, Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca y Sor Juana Inés de la Cruz. De este grupo, declara que Lope, Tirso y Sor Juana son los que más han recurrido a la espinela. En lo que a calidad se refiere, distingue a Calderón como el escritor que ha logrado la mayor altura.

Las conclusiones del libro cumplen una doble función. En primer término, resumen lo que se ha logrado en la investigación específica. En segundo lugar, incorporan conceptos que proceden de trabajos publicados por el autor con anterioridad al libro actual. Del grupo de conclusiones que traen proposiciones no incluidas en el libro, podemos citar la número 7, en la que se especifica que “es posible crear

décimas desde las estructuras de otras estrofas menores, como: dos quintillas, 5+5 (doble quintilla y copla real); dos redondillas más un sextillo, 4+6; dos cuartetos o dos redondillas enlazadas por dos versos que sirven como puente, 4+2+4; sucesión de pareados, 1+2+2+2+2+1, o diez versos continuos (esta última menos habitual)". (215) En la conclusión 12, estatuye que "a partir de la espinela, puede hablarse de irregularidades cuando se conserva la estructura de rima y la puntuación obligatoria en el cuarto verso, pero se juega con la estructura cortando la estrofa en estrofillas constitutivas (4+2+4; 4+6...), o se agregan estrambotes de uno o más versos, o se varía la cantidad de sílabas por versos, o sea, se construye con otros metros o, combinaciones de estos. También puede ser irregularidad el empleo de la asonancia dentro de la espinela". (216) Por último, citamos la conclusión 17, que habla de la glosa como "comentario de una cuarteta, copla o redondilla, mediante cuatro décimas, y cada uno de los versos glosados es pie forzado de las respectivas cuatro estrofas del comentario. Una glosa típica puede estar definida por esta fórmula de rimas: cdcd abba.acddc, en la que el último verso de la décima corresponde al primero de la cuarteta, procedimiento que se repite con las tres restantes y los otros tres versos de dicha cuarteta" (217).

Se deja extrañar en este trabajo el análisis técnico y artístico de los casos estudiados. Por lo general, la obra nos entrega principalmente información cuantitativa. Cuando se trata de datos cualitativos, la tendencia que predomina es la de proporcionar opiniones o juicios no analíticos.

Si bien el autor aclara que en lo que compete a Hispanoamérica únicamente trabajará sobre México, habría que insistir para una futura tarea en recordar la importancia del cultivo de la décima en escritores coloniales ajenos al ámbito novohispano. En lo que atañe al Perú del siglo XVII, baste con mencionar, por ejemplo, a Juan del Valle Caviedes, con más de un centenar de décimas, la mayoría espinelas, algunas autónomas, otras encadenadas en tiradas o como glosas.

Virgilio López Lemus ha llevado a cabo un trabajo de registro amplio y minucioso de la décima en un variado conjunto de fuentes. Su investigación es una valiosa contribución que nos permite tener acceso a las orientaciones del trabajo creativo de los más influyentes escritores del Siglo de Oro. Esperamos que en una próxima publicación su trabajo se extienda al resto de Hispanoamérica.

Eduardo Hopkins Rodríguez