



LA COPLA REAL EN EL TEATRO DE CALDERÓN¹

Fausta ANTONUCCI

Università Roma Tre (Italia)

fausta.antonucci@uniroma3.it

Recibido: 2 de enero de 2019

Aceptado: 31 de enero de 2019

RESUMEN:

Partiendo de la experiencia de *Calderón Digital*, base de datos dedicada al teatro de Calderón en la que se consigna una minuciosa sinopsis métrica de cada obra reseñada, se destaca la presencia de la copla real en ocho de los cincuenta títulos hasta ahora presentes en la plataforma, más otros casos dudosos por experimentales. Se señala la utilización por Calderón de dos esquemas rítmicos diferentes en la copla real: el uno anterior a 1636, con presencia de versos de pie quebrado y función determinada en contextos trágicos; el otro, cuyo periodo de mayor vigencia va desde 1637 hasta 1652, y que se utiliza mayoritariamente para glosas. Sucesivamente, para la glosa Calderón parece preferir la décima espinela. La utilización de la copla real en el teatro calderoniano, no detectada hasta ahora por ningún estudioso, demuestra que la polimetría del gran dramaturgo todavía está esperando un estudio de conjunto capaz de iluminar sus características peculiares.

PALABRAS CLAVE:

Calderón; métrica; copla real; glosa; décima.

¹ Este trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el marco del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN - «Il teatro spagnolo (1570 - 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali». Agradezco a Vicente Beltrán sus valiosos consejos, bibliográficos y de contenido, acerca de las problemáticas relacionadas con la poesía cancioneril de las que me ocupo en estas páginas.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

ISSN: 2297-2692

Arte Nuevo 6 (2019): 1-20

THE *COPLA REAL* IN CALDERÓN'S THEATER

ABSTRACT:

Departing from the experience afforded by *Calderón Digital*, database for Calderón's theater that includes a detailed metrical synopsis of each work included, this article underscores the presence of the *copla real* in eight of the fifty titles included to-date in the platform, plus some further cases whose experimental nature pose some doubts. We point out how Calderón uses two different rhyming patterns for the *copla real*: one previous to 1636, with *pie quebrado* verses and a preference for tragical contexts; the other, prevalent between 1637 and 1652, and mostly used in *glosas*. After that period, Calderón leans toward the *décima espinela* for *glosas*. The use of the *copla real* in Calderón's theater, heretofore unknown by scholars, proves that his polymetry still awaits a detailed study in order to shed light onto its peculiarities.

KEYWORDS:

Calderón; Metrics; *Copla Real*; *Glosa*; *Décima*.



1. *Calderón digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón* (<http://calderondigital.unibo.it>) es una plataforma dedicada al teatro de Calderón –con exclusión de los autos y del teatro breve– cuya realización estoy dirigiendo en el marco de un proyecto italiano de investigación del que soy IP. Remitiendo a un artículo reciente para una exposición de los retos metodológicos que plantea esta empresa y una explicación de las soluciones adoptadas (Antonucci, 2018a), en estas páginas quiero dar a conocer algunos de los resultados más importantes que el trabajo de implementación de *Calderón Digital* me ha permitido cosechar, en lo que a la métrica se refiere. Ya que las fichas publicadas hasta ahora en *Calderón Digital* son 50, algo menos de la mitad del total previsto, es muy posible que los resultados que doy a conocer ahora se vean modificados y enriquecidos por el avance ulterior del trabajo. Sin embargo, creo que esta provisionalidad, bastante obvia en un trabajo *in progress*, no les resta interés a dichos resultados, que pueden desde ya promover una apreciación renovada de la variedad métrica y estrófica de los textos teatrales calderonianos.

Calderón Digital se inspira en esa magna empresa que es *Artelope*, base de datos pionera sobre el teatro de Lope de Vega (<https://artelope.uv.es>), ideada y dirigida por Joan Oleza, que ha sido para mí un modelo fundamental. Así, dos secciones de la ficha-tipo de *Calderón Digital* siguen muy de cerca este modelo: me refiero a las que se dedican a dar cuenta de los «Datos bibliográficos» y de «Personajes, espacio y tiempo» (datos estos que en *Artelope* se encuentran bajo el rótulo general «Caracterizaciones»). Modificaciones sensibles hemos introducido en cambio en la «Sinopsis argumental», queriendo destacar en ella los deslindes mayores de la obra: los cambios de forma métrica y los momentos de tablado vacío. Paralelamente, los cambios estróficos se describen en detalle en la sección de la ficha dedicada al «Cómputo de versos y estrofas», donde siempre hemos reseñado dos veces, en un campo, la forma métrica específica, en otro, si se trata de partes cantadas con o sin acompañamiento musical.

Este minucioso trabajo de recopilación –a veces apoyándome en las sinopsis métricas de ediciones recientes, a veces teniendo que realizar desde cero el cómputo de estrofas– me ha permitido alcanzar una visión de conjunto de los usos métricos de Calderón que no es ni de lejos comparable con la que tenía antes de empezar la implementación de la Base de datos. Es más, me ha permitido descubrir la existencia de

una estrofa, la copla real, que Calderón utilizó a lo largo de toda su producción –aunque en proporción reducida con respecto a formas métricas mayoritarias como silvas, romance y redondillas– y que sin embargo nadie, que yo sepa, ha detectado hasta ahora, ni siquiera Hilborn (1935) en su ya clásico estudio sobre la métrica en el teatro de Calderón.

2. Esta curiosa laguna se explica por el parecido entre la copla real y la quintilla, ya que esta estrofa se caracteriza por una estructura sintáctica y rímica 5 + 5 que con el paso del tiempo dio lugar a la «individualización de cada una de las partes en lo que es la quintilla» (Domínguez Caparrós, 2002: 90)²; no es infrecuente de hecho que a la copla real se la llame quintilla doble, adoptando una perspectiva cronológica inversa, que parte de la forma estrófica más tardía para describir la forma anterior. Ya Rengifo, en su *Arte poética* (1592), afirmaba que «La copla real se compone de dos redondillas de a cinco versos, las cuales pueden llevar unas mismas consonancias; o la una unas, y la otra otras, y esto es mejor» (Baehr, 1973 [1962]: 297)³. Se reconoce y se diferencia de la quintilla por ser los versos de la tirada múltiplos de diez, por presentar generalmente el mismo esquema de rimas repartido sobre diez versos⁴, y, en ocasiones, por la inclusión de uno o dos versos de pie quebrado.

Fue con toda evidencia esta cercanía con la quintilla lo que llevó a Hilborn (1935) a desconocer las coplas reales de Calderón clasificándolas como quintillas, en ocasiones «with p. quebrado»; ejemplo seguido por casi todas las ediciones modernas con sinopsis métrica de comedias calderonianas que incluyen esta estrofa⁵. Posteriormente, Hilborn

² Sobre la derivación de la quintilla de la copla real pueden verse asimismo Clarke (1942: 164), Baehr (1973 [1962]: 265) y Valero Moreno (2016: 521).

³ En Cervantes, *Don Quijote*, segunda parte, cap. 4, pág. 662, el bachiller Sansón Carrasco se refiere a la copla real como a «[coplas] castellanas de a cinco [versos], a quien llaman ‘décimas’ o ‘redondillas’»; cfr. el comentario de Domínguez Caparrós (2002: 86-87).

⁴ Hay un amplio margen para variaciones individuales, algo que observan tanto Morley (1925: 507, n. 3), en relación con los dramaturgos del XVI, como Domínguez Caparrós (2002: 86-92), en relación con Cervantes; Le Gentil (2011 [1953]: 65-84) recuerda una y otra vez la complejidad y la variedad de los esquemas que se observan en los cancioneros medievales, que se comprueba por otra parte con una consulta de Gómez Bravo (1998: 386-466).

⁵ Con dos excepciones: La cisma de Ingalaterra, que presenta en la tercera jornada un pasaje en coplas reales (vv. 2280-2431) con pies quebrados en 5 y 8 posición, que Ruiz Ramón (1981), seguido por Escudero (2001 y 2018), define como «silva octosílaba» (ver al respecto las consideraciones de Antonucci, 2018b); *La estatua de Prometeo*, que en los vv. 887-916 de la primera jornada presenta un pasaje en coplas reales con tres esquemas rítmicos diferentes,

(1948) volvió sobre el cómputo de las quintillas que había realizado en su tesis, luego monografía, aludiendo a un error suyo que estribaba en haber calculado como quintillas algunas décimas; al parecer, considera pues como décimas las coplas reales, ya que *La gran Cenobia*, en la tabla incluida en el artículo, figura con ninguna quintilla, mientras que en la tabla final de la tesis (1935: 221) aparecía con un 8% de quintillas, una parte de las cuales con pie quebrado (en realidad, se trata de coplas reales). En todo caso, la retractación de Hilborn no es muy clara, pues no diferencia entre décima espinela y copla real, y no menciona nunca esta estrofa con su nombre⁶; además, la comparación entre la tabla del artículo y la de la monografía es muy dificultosa, por no decir imposible, siendo así que esta presenta los porcentajes de las formas métricas, mientras la del artículo presenta el número total de versos. Lo curioso es que Hilborn (1948) cita el magno trabajo de Morley y Bruerton (1968 [1940]) sobre la cronología de las comedias de Lope, donde hubiese podido encontrar indicaciones claras acerca de la existencia de la copla real en el teatro de Lope como estrofa diferenciada tanto de la décima (espinela) como de la quintilla. Según Morley y Bruerton (1968 [1940]: 38), en Lope la copla real, «combinación fija de dos quintillas de tipo diferente», agrupa una quintilla, la primera, casi siempre del tipo 1 (*ababa*), mientras que la segunda «siempre es la n. 5», con esquema rímico *aabba*⁷.

A diferencia de Lope de Vega, Calderón prefiere para sus coplas reales los esquemas rímicos *abbaa:cddcd* (tipo 6 más tipo 2) y *ababa:cdcdc* (tipo 1)⁸. Si emparejamos los datos métricos con las hipótesis de cronología, nos llevamos una sorpresa: el primer esquema se utiliza solo hasta aproximadamente 1636 (fecha límite propuesta para *El mayor monstruo del mundo*), mientras que el segundo esquema, que ya había ensayado

del que hablaré más adelante, y que Greer y Stein (1986) clasifican como décimas. De hecho, la copla real es una de las formas antiguas de la décima, y Greer y Stein diferencian correctamente entre décima a secas y décima espinela.

⁶ Siendo la copla real, como digo arriba, una de las formas antiguas de la décima, está emparentada con la espinela: pero, mientras esta presenta siempre un corte sintáctico después del cuarto verso, en la copla real dicho corte se da después del quinto verso, y su esquema de rimas puede variar, mientras que el de la espinela es fijo (*abba:ac-ddc*).

⁷ Es este, de acuerdo con Domínguez Caparrós (2002: 89), el esquema rímico preferido también por Cervantes. Hay que señalar que la definición que dan Morley y Bruerton de la copla real no es del todo exacta, pues no necesariamente las dos quintillas deben ser de tipo diferente (baste con remitir a la definición citada de Rengifo). La numeración que adoptan Morley y Bruerton sigue el orden de esquemas métricos de las quintillas que da Rengifo en su *Arte poética*, a los que añaden dos tipos más, el 6 y el 7.

⁸ Este segundo tipo se encuentra ya en *La Galatea* cervantina (Domínguez Caparrós, 2002: 89).

Calderón en la segunda jornada de *La cisma de Ingalaterra* (1627), acabará suplantando el primero a partir de 1637, *terminus a quo* propuesto para *Los dos amantes del cielo*. Y hay más: hasta *El mayor monstruo del mundo* inclusive, la mayoría de los pasajes en coplas reales incluyen versos de pie quebrado, según una práctica frecuente en la poesía cancioneril (Cossío, 1944; Le Gentil, 2011 [1953]: 66, 81-82) pero también sucesivamente (Domínguez Caparrós, 2002: 91-92); mientras que desaparecen los pies quebrados en las coplas reales que se utilizan a partir de *Los dos amantes del cielo*. En resumen, el esquema de la presencia de esta estrofa en las obras de Calderón que hasta ahora hemos reseñado en *Calderón Digital* es el siguiente:

copla real 1: *abbaa:cddcd* (con pies quebrados en 5ª y 8ª posición):

La gran Cenobia (1625)

La cisma de Ingalaterra, tercera jornada (1627)

El mayor monstruo del mundo (¿1635-1636?)

copla real 2: *ababa:cdcdc* (sin pies quebrados)

La cisma de Ingalaterra, segunda jornada (1627)

Los dos amantes del cielo (¿1637-1638?)

Las manos blancas no ofenden (¿1640?)

El José de las mujeres (¿1641-1644?)

La fiera, el rayo y la piedra (1652)

El Faetonte (1662)

La estatua de Prometeo (¿1669-1670?)

En *El Faetonte* y *La estatua de Prometeo*, las más tardías de entre las que hemos reseñado en *Calderón Digital* que utilizan la copla real, Calderón acopla el esquema rítmico del tipo 1 con el tipo 5 en diversas combinaciones. En la primera, el esquema de las cuatro estrofas (vv. 1382-1424) es simétrico, aunque se invierte el orden del tipo 1 y 5 en las estrofas primera y tercera: *ababa ccddc* (1+5) / *ababa cdcdc* (1) / *aabba cdcdc* (5+1) / *ababa cdcdc* (1). En *La estatua de Prometeo*, cada una de las tres estrofas del pasaje (vv. 887-916 de la primera jornada) presenta un esquema rítmico diferente: *ababa:ccddc* (1+5), *ababa:cdcdc* (1), *aabba:ccddc* (5).

Finalmente, una combinación inédita es la que Calderón ensaya en otro pasaje de *La estatua de Prometeo* (vv. 308-367 de la tercera jornada), y en una comedia más temprana, compuesta probablemente entre 1627-1629 y 1635, *El acaso y el error* (vv. 3011-3139): coplas de diez versos cuyo esquema de rimas es el de la décima espinela, pero que mezclan octosílabos, cuadrísílabos y dodecasílabos. Se trata de una experimentación que recupera, en el contexto rímico de una estrofa relativamente reciente, versos propios de la poesía cancioneril del siglo XV: el octosílabo y el pie quebrado, combinación típica de la copla real, y el verso de arte mayor, áulico y elevado. En ambas obras, el esquema de estas décimas atípicas es muy parecido: 8a-8b-8b-8a-4a-8c-4c-8d-12D-12C (*El acaso y el error*), 8a-8b-4b-8a-4a-8c-4c-8d-12D-12C (*La estatua de Prometeo*). Podemos considerarlas un híbrido de copla real y décima espinela.

3. Ahora bien: ¿qué función dramática tiene la copla real, en sus diversas formas, en las comedias en las que, hasta ahora, hemos detectado su presencia? ¿Puede verse alguna constante en su utilización? La respuesta me parece sin duda afirmativa. La copla real del tipo 1, utilizada por Calderón en una fase más temprana de su producción teatral, proporciona forma métrica y estrófica a pasajes cuyo denominador común es el desasosiego, la angustia, la desesperación de los personajes o su determinación a cometer acciones dañinas para sí o para otros. El parecido entre las situaciones es tan llamativo que se merece unas citas extensas de dichos pasajes, aunque solo una lectura completa de ellos permite apreciar las numerosas analogías.

En *La gran Cenobia* (pág. 379), el general Decio, deshonorado por Aureliano y enfurecido con este por el tratamiento que ha reservado a la reina de Palmira Cenobia, se sincera con la adivina Astrea:

ASTREA	Grande atrevimiento ha sido el haber, Decio, llegado resuelto y determinado donde [Aureliano] tus quejas ha oído.
DECIO	Ya perdido el honor, el gusto, el ser [...] no hay qué impida,

que no tengo qué perder
 donde es lo menos la vida.
 ¡Que así un bárbaro procura
 profanar con tal fiereza
 las aras de la belleza,
 los cultos de la hermosura!
 ¡Qué locura!
 ¡Ay, Cenobia! Peno, rabio.
 Mataré al emperador,
 y mejor
 en venganza de tu agravio
 que en venganza de mi honor.

La secuencia prosigue (págs. 380-381) mostrando el odio, paralelo y convergente, que contra Aureliano sienten Libio e Irene, los cortesanos que han traicionado a Cenobia sin recibir a cambio ningún premio del emperador romano, por lo que también se proponen matarlo, aunque por razones diversas con respecto a Decio.

Una escena que dramatiza diferentes perspectivas anímicas, todas negativas, es asimismo la que protagonizan, en la tercera jornada de *La cisma de Ingalaterra* (vv. 2280-2421), la reina Catalina y Volseo, el privado de Enrique VIII que determinó el repudio de la reina y que ahora se ve expulsado de la corte por culpa de esa misma Ana Bolena a quien había querido favorecer. La escena se abre con las quejas de Catalina (*La cisma de Ingalaterra*, vv. 2280-2287, pág. 220):

MARGARITA Divierte aquea pasión
 en estos campos, señora,
 sal a ver la blanca aurora,
 que la torre no es prisión,
 pues nunca della saliste.

REINA Mal dijiste:
 que a un triste solo consuela,
 Margarita, el estar triste.

que esa pena, ese dolor,
 más que tristeza es furor
 y más que furor es muerte.

MARIENE Es tan fuerte
 este mal, es tan penoso
 que no me matará fiel,
 viendo él
 que ser conmigo piadoso
 no es dejar de ser crüel.

No parece tan descaminado poner en relación los sentimientos que se dramatizan en estas secuencias –dolor, angustia, desesperación destructiva– con el molde estrófico de abolengo reconocidamente cancioneril en el que el dramaturgo los vierte, siendo así que la tónica dominante de la poesía de cancionero son precisamente los sentimientos angustiosos, el regodeo un tanto masoquista en el dolor sin esperanza de solución. Tampoco es secundario que se trate, en los tres casos que hemos examinado, de obras que asumen el modelo de la tragedia para dar forma dramática a temas como el de las mudanzas de fortuna y el de los abusos del poder, tan intrínsecos al macrogénero trágico al menos desde Séneca y centrales en la práctica trágica del periodo filipino en España.

4. En cambio, la copla real del tipo 2 se utiliza en la casi totalidad de los casos (con la sola excepción de *La fiera, el rayo y la piedra*) para dar forma poética a una glosa: es decir, una composición que engloba todos o parte de los versos de una copla o cabeza que ha sido cantada o recitada con anterioridad. Aun siendo más variadas las situaciones dramáticas en las que se engasta la glosa, con respecto a lo que acabamos de observar para la copla real del tipo 1, el denominador común suele ser el de un momento de entretenimiento palaciego; elaborado a veces como una academia poética (en *Los dos amantes del cielo* y *El José de las mujeres*), otras como sarao o simple momento de diversión musical (en *La cisma de Ingalaterra*, *Las manos blancas no ofenden*, *El Faetonte*). En este contexto semifestivo, la glosa destaca como monólogo lírico que elabora el típico conceptismo amoroso de la tradición cancioneril, a veces más insustancial,

cuando la recita un personaje secundario (es el caso de las glosas de *Los dos amantes del cielo* y *El José de las mujeres*), otras veces en cambio más enraizada en las vivencias sentimentales de los protagonistas (es el caso de las glosas de *La cisma de Ingalaterra*, *Las manos blancas no ofenden* y *El Faetonte*, que expresan el sufrimiento amoroso de la reina Catalina, de Federico de Ursino y de Faetón, respectivamente). En esta utilización de la copla real para la glosa, Calderón se ajusta al uso poético dominante del siglo XVI (Baehr, 1973 [1962]: 331; Tomassetti, 2016: 620), que todavía sigue muy vivo en el siglo XVII, como puede comprobarse por ejemplo en la obra dramática de Lope de Vega. Basten dos ejemplos muy conocidos, las dos glosas de *El caballero de Olmedo* a las coplas «En el valle a Inés» y «Puesto ya el pie en el estribo», que se escriben en coplas reales¹¹, ambas con el esquema rímico *ababa:ccddc*; esquema que, según ya se ha recordado citando a Morley y Bruerton (1968 [1940]: 38), es el que Lope prefiere para la copla real.

Otra glosa lopesca muy famosa, y muy comentada, es la que se incrusta en la secuencia final del segundo acto de *El castigo sin venganza* (1631): es la declaración amorosa de Federico a Casandra, glosa de otra glosa al mote cancioneril «Sin mí, sin vos y sin Dios» (vv. 1916-1920 y 1926-1975). Todas las sinopsis métricas de esta gran tragedia de la senectud de Lope indican que la forma métrica del pasaje, que empieza en el v. 1811 y termina con el final del acto, en el v. 2030, es la quintilla; una quintilla del tipo 1 (*ababa*). También Morley y Bruerton (1968 [1940]: 100) clasifican el pasaje como quintillas. Lapesa (1967 [1962]: 90) vio sin embargo con claridad que de lo que se trata es de quintillas dobles, es decir, coplas reales con el esquema *ababa:cdcdc*, o, dicho de otra forma, una combinación de dos quintillas del tipo 1; y así lo recogen Rozas (1990: 381) y García Reidy (2009: 166 n.). Quizás porque se sale de la combinación 1+5, que según Morley y Bruerton es la que Lope sigue para la copla real, los dos estudiosos no supieron clasificar correctamente este pasaje. Sin embargo, el hecho de que Lope incruste allí una glosa demuestra sin lugar a dudas que se trata de coplas reales, pues el verso del texto glosado aparece cada dos quintillas, es decir, al final de la estrofa, que es donde normalmente se colocan los versos del texto glosado (Baehr, 1973 [1962]: 331).

¹¹ En este caso, la edición de Francisco Rico (1987, 89) da cuenta correctamente de la estrofa que construye la glosa.

A la vista de la cercanía entre las fechas de *El castigo sin venganza* (1631) y de *La cisma de Ingalaterra* (1627), que es donde aparece por vez primera este esquema de copla real en el teatro calderoniano, cabe preguntarse si no podría tratarse de otra prueba del influjo del joven Calderón en el anciano Lope, que se añadiría a los argumentos de Juan Manuel Rozas (1990: 370-383) matizándolos de forma importante. Es muy posible, como argumenta Rozas, que Lope haya elegido la forma trágica precisamente para competir en el propio terreno de Calderón demostrándose capaz de estar a su altura y hasta superarle; pero, en lo que a la métrica se refiere, y a la vista de todo lo que acabamos de decir, no creo que pueda aceptarse sin más la oposición entre un Calderón gongorista y un Lope que bebe en las fuentes del cancionero para diferenciarse del «pájaro nuevo» que le está robando el cetro de máximo poeta dramático de su tiempo (Rozas, 1990: 383). La glosa de la reina Catalina en *La cisma de Ingalaterra*, a la copla «En un infierno los dos / gloria habemos de tener: / vos en verme padecer / y yo en ver que lo veis vos» (vv. 1110-1154), demuestra que también Calderón apreciaba el conceptismo amoroso de raigambre cancioneril y sabía desarrollarlo plenamente en la glosa¹². Otra cosa, naturalmente, es que la fuerza emotiva y poética de la glosa del anciano Lope en *El castigo sin venganza* sea enormemente mayor que la del joven Calderón en *La cisma de Ingalaterra*; aunque es llamativo el parecido en las situaciones dramáticas (una declaración de amor en un contexto conflictivo), el erotismo que desprende la atracción mutua, ya al borde del adulterio, en que se debaten Federico y Casandra no tiene comparación con la dolorida pero compuesta manifestación del sentimiento amoroso de una reina que ya se siente traicionada por su esposo, por lo que su exhibición lírica no merece de Enrique VIII sino el escueto comentario «Buenos versos» (v. 1155).

Si de algo puede servir el descubrimiento de la presencia de la copla real en el teatro calderoniano, creo que es precisamente para ayudar a captar de forma más ajustada la complejidad del quehacer poético del dramaturgo, mostrando otra cara, todavía bastante desatendida, de su poética. Una poética que no se plasma solo en las formas métricas italianas y en el lenguaje gongorista, sino que bebe por igual en el lenguaje y

¹² El texto glosado en este caso no procede de los cancioneros, sino que es de un poeta contemporáneo de Lope, Pedro Liñán de Rianza (Wilson y Sage, 1978: 56-57).

las formas estróficas cancioneriles¹³. Estas por otra parte seguían vivas en las prácticas poéticas de la época de Calderón: en academias y justas poéticas la glosa, o el intercambio de sonetos «en pregunta y respuesta», eran ejercicios frecuentes y muy estimados (Baehr, 1973 [1962]: 338-339, para la glosa; Alatorre, 2007: 414-442 y Dadson, 1998, para el soneto).

Por quedarnos ahora con la glosa, género poético que acopla la habilidad versificadora con la cita intertextual y la capacidad de englobarla en un texto diferente, cabe señalar que Calderón la utiliza muchas veces en sus obras, y no solo en la forma estrófica de la copla real, sino también en la de la décima espinela. De entre las 50 comedias que hemos reseñado hasta hoy en Calderón Digital, la décima espinela se emplea para una glosa en *Amar después de la muerte* (hacia 1635), *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), *Basta callar* (1653-1654), *En la vida todo es verdad y todo mentira* (1658-1659), *Fieras afemina amor* (1669)¹⁴. Muy interesantes son, además, los experimentos de mezcla entre ambas formas. En *Auristela y Lisidante* (antes de 1660), por ejemplo, encontramos la glosa de una quintilla (vv. 2189-2232) cuya primera estrofa es una décima espinela con el esquema rímico canónico *abba:accddc*; siguen dos coplas reales con pausa sintáctica después del 5º verso y esquema rímico variable (del tipo 1 y del tipo 5) que incluyen cada una dos versos del texto glosado, en 5ª y 10ª posición; a continuación, una quintilla de enlace y, finalmente, una estrofa de nueve versos que engloba todos los versos de la quintilla glosada (*aabbaabba*)¹⁵. Lo más interesante de esta glosa es su construcción con arreglo a un perfecto esquema binario, por lo que los enamorados protagonistas se alternan en el recitado: empieza Auristela con los primeros cuatro versos de la espinela inicial, que termina Lisidante cantando con acompañamiento musical

¹³ Como había visto José Manuel Blecua: «Que esta poesía cancioneril influye poderosamente [en la poesía del Siglo de Oro] es tan sencillo de demostrar, que está al alcance de todos. Basta con hojear los libros de los mejores poetas, comenzando por Boscán y terminando con Calderón» (1980 [1952]: 117). La relación entre el conceptismo cancioneril y el conceptismo barroco se manifiesta, entre otras cosas, en las numerosas citas que extrae Gracián de textos del *Cancionero general* en su *Agudeza y arte de ingenio* (Beltrán, 1988: 92-97). Queda por hacer un estudio exhaustivo sobre el uso del verso de arte mayor en el teatro de Calderón, que depararía sin ninguna duda resultados bien interesantes.

¹⁴ También utiliza el romance para la glosa: entre las obras reseñadas en *Calderón Digital*, hay un caso en *El pintor de su deshonra* (1644-1646) en la segunda jornada (vv. 1329-1404). Es uno de los raros ejemplos de glosa en diálogo.

¹⁵ Tanto la presencia de dos versos glosados en 5ª y 10ª posición (en la copla real) como el uso de coplas mixtas (5+4) en la glosa son frecuentes en la poesía de cancionero, según puede verse en Tomassetti (2016: 605-629).

el primer verso del texto glosado; a cada uno le toca luego media copla real con el relativo verso glosado (que siempre cantan con música), se reparten equitativamente la quintilla de enlace (partiéndose el tercer verso entre ambos), cantan alternadamente un verso del texto glosado en la copla mixta, y cantan juntos los dos versos últimos.

Una construcción y una mezcla de esquemas métricos parecidas son las que destacan en una glosa de *La púrpura de la rosa* (1659), también entreverada de canto y música, que ha sido analizada con gran finura por Ravasini (1998); baste decir aquí que en esta glosa se aúnan la pausa sintáctica después del cuarto verso, propia de la décima espinela, con un esquema rímico variable, la presencia de pies quebrados en 5ª y 7ª posición (posibilidad esta contemplada por la copla real) y un estribillo de dos a cuatro versos que repite parte de la copla glosada. Modalidades parecidas a la glosa, pero totalmente experimentales en cuanto a las formas estrófica y métrica adoptadas, se encuentran en *El mágico prodigioso* (vv. 2191-2201) y en la tercera jornada de *La estatua de Prometeo* (vv. 41-79), ambas íntegramente cantadas.

A la vista de los datos que acabo de recopilar en este apartado, creo que puede suscribirse, también para Calderón, lo que escriben Ramón Valdés y Daniel Fernández Rodríguez (2017: 351) en un artículo reciente sobre la poesía en el teatro de Lope cuyas premisas y conclusiones comparto por completo: la glosa englobada en una obra dramática

constituye una muestra más de que parte del espectáculo teatral consistía también en un ejercicio poético, en cierto modo un recital así percibido por el público, y valorado en función de la pericia del poeta para medirse con la tradición, evocar otros textos y, tal vez, también según la manera de destacar citas o determinados versos por parte de los actores.

5. Reconocer la presencia de una estrofa determinada, en este caso de la copla real, en el sistema polimétrico de un dramaturgo como Calderón, no es solo una cuestión de nomenclatura o de erudición métrica; al contrario, como espero haber mostrado, abre nuevos caminos de interpretación y comprensión, ya sea en lo relativo a la cronología, ya sea en lo que atañe a las influencias poéticas que operan en el dramaturgo y a la función dramática de la estrofa en el contexto de la pieza. La copla real

calderoniana, en modalidad exenta o como forma estrófica de la glosa, es un significativo botón de muestra de la complejidad del sistema polimétrico de Calderón y de la necesidad de estudiarlo más a fondo. Este estudio, que está todavía por emprender, podría contrastar o cuando menos matizar la impresión general, que se viene repitiendo una y otra vez, de que el dramaturgo opera una simplificación con respecto al sistema métrico de Lope, por abandonar progresivamente algunas formas como la octava real o la lira, y por aumentar la extensión de las tiradas en romance y en redondillas. Una impresión que se refleja en la afirmación de Marín (1982: 96) de que las modificaciones en la polimetría calderoniana con respecto a la de Lope obedecen «a la mayor cohesión y simplificación de su técnica», por lo que es «significativo [...] el menor número de metros utilizados por Calderón». Dichas afirmaciones se han transformado en *vulgata*, aun cuando se basan en un corpus de solo 18 obras. El dato objetivo, válido sobre todo para las comedias de capa y espada, de una mayor extensión de las tiradas en romance y en redondillas, no está reñido con otro dato objetivo que emerge de la consulta del campo dedicado a la métrica en la base de datos *Calderón Digital*: la fuerte tendencia a la innovación métrica, debido fundamentalmente a la presencia constante de partes cantadas, por lo que la variedad métrica depende en gran medida del género en el que se enmarca la obra que estudiamos. Otro dato objetivo, que también puede comprobarse en *Calderón Digital*, es la afición calderoniana por algunas formas estróficas de ascendencia cancioneril: es el caso que hemos comentado de la copla real; es el caso de los sonetos en díptico, que se remontan a modalidades poéticas trovadorescas como los *partimens* y *tençós*, y cuya utilización por los poetas del XVI es bien estudiada y conocida, al contrario de su utilización por dramaturgos del calibre de Lope y Calderón¹⁶.

En suma, y ya para terminar, el sistema métrico calderoniano está pidiendo a voces un estudio de conjunto, serio y solvente, que el mismo Marín auspiciaba en 1982 pero que nadie hasta ahora ha emprendido de forma sistemática. Mi deseo es que la puesta en red de *Calderón Digital*, con la atención minuciosa que hemos dedicado a la métrica de cada comedia, pueda servir de base para quienes quieran dedicarse a este

¹⁶ Los estudios aludidos acerca de los sonetos «en respuesta» son los ya mencionados de Alatorre (2007) y Dadson (1998). Unas aproximaciones al tema del soneto en díptico en Lope y en Calderón en Antonucci (2017a y 2017b). Calderón, en su poesía no dramática, tiene un notable soneto en «Respuesta por los mismos consonantes» a otro que le escribió Antonio Sigler de Huerta con intenciones críticas y satíricas (Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez, 2018: 69-71, 261-262).

cometido, tan imprescindible a mi modo de ver para una mejor comprensión de un dramaturgo genial, que, además de hombre de teatro en el sentido completo de la palabra, fue asimismo, no hay que olvidarlo, un gran poeta.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 2007.
- ANTONUCCI, Fausta, «Los sonetos amorosos en díptico de Lope de Vega», *Arte Nuevo*, 4, 2017a, págs. 383-414.
- , «Sonetos amorosos en díptico en las comedias de Calderón», en *Buenos Aires - Madrid - Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, ed. de Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, Eudeba, 2017b, págs. 95-106.
- , «Una nueva herramienta para el estudio del teatro clásico español: *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*», *Bulletin of the Comediantes*, 70: 1, 2018a, pp. 79-95.
- , «Estructura dramática y función de la polimetría en *La cisma de Inglaterra*, de Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin of the Comediantes*, 70: 2, 2018b, en prensa.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1973 [1962].
- BELTRÁN, Vicente, *La canción de amor en el otoño de la edad media*, Barcelona, PPU, 1988.
- BLECUA, José Manuel, «Corrientes poéticas en el siglo XVI», en *Historia y crítica de la literatura española. II, Renacimiento*, ed. de Francisco López Estrada, coord. general de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1980 [1952], págs. 114-117.
- CAAMAÑO ROJO, María J., ed., Pedro Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo y El mayor monstruo los celos*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2017.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica (Biblioteca Clásica, 50), 1998, 2 vols.
- CLARKE, Dorothy Clotelle, «Redondilla and copla de arte menor», *Hispanic Review*, 9: 4, 1941, págs. 489-493.
- , «The copla real», *Hispanic Review*, 10: 2, 1942, págs. 163-165.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La cisma de Ingalaterra*, ed. de Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid, Cátedra, 2018.
- , *La gran Cenobia*, en *Comedias I. Primera parte de comedias*, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006.
- COSSÍO, José María de, «La décima antes de Espinel», *Revista de Filología Española*, 28: 4, 1944, págs. 428-454.
- DADSON, Trevor J., «Cómo se hacía un soneto en el Siglo de Oro: el caso de “Amor, la red de amor digo que es hecha”», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. I, págs. 509-524.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, ed., Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Ingalaterra*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- , ed., Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Ingalaterra*, Madrid, Cátedra, 2018.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, ed., Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Barcelona, Crítica, 2009.
- GÓMEZ BRAVO, Ana M., *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV. Basado en los textos del Cancionero del siglo XV de Brian Dutton*, Alcalá de Henares / Madrid, Universidad de Alcalá, 1998.
- GREER, Margaret R. y Louise K. STEIN, ed., Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, Kassel, Reichenberger, 1986.
- HILBORN, Harry W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto, 1935.
- , «Calderón's Quintillas», *Hispanic Review*, 16: 4, 1948, págs. 301-310.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2018.

- LAPESA, Rafael, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en Id., *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967 [1962], págs. 141-171.
- LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*. Vol. II, *Les formes*, Genève, Slatkine Reprints, 2011 [1953].
- MARÍN, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36, 1982, págs. 95-113.
- MORLEY, S. Griswold, «Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega», en *Homenaje ofrecido a Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, vol. I, págs. 505-531.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, traducción de la edición revisada de 1963 de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968 [1940].
- RAVASINI, Ines, «Pervivencia lírica, intertextualidad y función dramática en el teatro del Siglo de Oro», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. II, págs.1295-1304.
- RICO, Francisco, ed., Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra, 1987.
- ROZAS, Juan Manuel, «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*», en Id., *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 355-383.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, ed., Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*, Madrid, Castalia, 1981.
- TOMASSETTI, Isabella, «La glosa», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. y dir. de Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, págs. 605-629.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón y Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «Esencia y tradición poética en el teatro de Lope de Vega (reivindicación de David M. Gitlitz)», *Studia Aurea*, 11, 2017, págs. 339-370.

- VALERO MORENO, Juan Miguel, «Las formas estróficas», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. y dir. de Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, págs. 502-540.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. de Alejandro García Reidy, Barcelona, Crítica, 2009.
- WILSON, Edward M. y Jack SAGE, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, London, Tamesis, 1964.