

EL ROMANCE DE GÓNGORA «CUATRO O SEIS DESNUDOS HOMBROS» EN EL TEATRO DE CALDERÓN¹

Isabel Hernando Morata
Departamento de Filología Española
Facultad de Filología
Universidad de Santiago de Compostela
Burgo de las Naciones
15771 Santiago de Compostela. España
isabel_hernando86@hotmail.com

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 5, 2012, pp. 233-261]

Calderón introduce y glosa varios versos del romance de Góngora «Cuatro o seis desnudos hombros» en tres comedias suyas: *No hay bur-las con el amor*, *Las manos blancas no ofenden* y *El Faetonte*². Es un ejem-

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación de la DGICYT dirigido por Luis Iglesias Feijoo HUM2007-61419/FILO, y en el Proyecto Consolidar-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TC-12. Su autora es beneficiaria de una beca del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación.

² Wilson y Sage, 1964, p. 32; Carreira y Carreño señalan la presencia de este romance en *Las manos blancas no ofenden* y *El Faetonte* en sus respectivas ediciones: Góngora, *Romances*, p. 314 y Góngora, *Romances*, p. 506; aunque no aluden a la otra

plo de la devoción del dramaturgo por la poesía del cordobés, a quien cita en sus obras con más frecuencia que a ningún otro poeta³. Por esto y por la proximidad de su estilo, Dámaso Alonso afirmó que Calderón: «lleva él mismo a las tablas el gongorismo. Es gongorismo»⁴. Con cierto enfado se pronunció sobre este hecho otro admirador de Góngora, Gerardo Diego, quien sentenció sobre don Pedro: «He aquí el enemigo. El que debe cargar con más de la mitad de las culpas que se le abonan en cuenta a Góngora»⁵. Valoraciones aparte, lo cierto es que muchos versos de don Pedro suenan a Góngora, cuando no son suyos directamente. Con ellos Calderón pretende rendir homenaje al vate andaluz y agradar a los espectadores y lectores, a quienes satisfacía reconocer en las piezas dramáticas poemas tan célebres como «Cuatro o seis desnudos hombros»⁶.

Calderón parece consciente de este entusiasmo suyo por glosar versos ajenos, sobre todo si pertenecen al autor de las *Soledades*: en *El Faetonte*⁷ se parodia a sí mismo mediante un diálogo que poco después de los octosílabos gongorinos que citan otros personajes pronuncian los villanos Batillo y Silvia⁸:

comedia aquí señalada, sí que reparan en ella sus editores en Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, ed. D.W. Cruickshank y S. Page, p. 115. Para el romance de Góngora, que se reproduce al final, se sigue la edición de Góngora, *Romances*, ed. A. Carreira, pp. 315-320.

³ Así lo afirman Wilson y Sage, 1964, p. XI en su trabajo —ampliado en Wilson y Sage, 1977— dedicado a registrar las citas en Calderón de otros poetas. La presencia de Góngora en Calderón, evidente también en el estilo, ha sido puesta de relieve varias veces: por ejemplo, en Herrero García, 1930, p. 149; Gates, 1937; Dámaso Alonso, 1960, p. 225; Wilson, 1968, p. 491; Engelbert, 1971; Aubrun, 1976; Lapesa, 1983, p. 52; Pinillos, 2004; Cancelliere, 2006; Poggi, 2006; Iglesias Feijoo, 2010; y Vila Carneiro, 2011.

⁴ Alonso, 1960, p. 225.

⁵ Diego, 1927, p. 41.

⁶ Tal función atribuye a las citas de otros autores Wilson, 1968, p. 490. Sobre el trasvase de materiales del romancero gongorino a la comedia nueva, ver Menéndez Pidal, 1945 y 1953; Vega García-Luengos, 1998 y 2004 y Romanos, 2010, pp. 80-83.

⁷ Todas las citas de esta comedia siguen Calderón de la Barca, *El Faetonte*, ed. S. Neumeister. Calderón presenta algunas variantes con respecto al romance editado por Carreira; aquí se abordarán solo los problemas textuales más relevantes.

⁸ Ya Engelbert, 1971, p. 256, advierte la ironía del pasaje. Por otra parte, sobre la multitud de glosas que en el siglo xvii suscitó esta letrilla de Góngora puede consultarse Herrero García, 1930, pp. 205-206.

SILVIA «Aprended, flores, de mí»,
nunca encajara más bien.

BATILLO No todo se ha de grosar.
(p. 687)

Otro guiño metaliterario se advierte en esta intervención del gracioso de *Las manos blancas no ofenden*⁹:

PATACÓN Y como decir se suele,
«en la silla, y en las ancas
suben ambos, y él parece
—*textus in Góngora* en el
“romance de los cenetes”—
de ninguna espuela herido,
que dos mil diablos le mueven».
(vv. 3753–3759)

Calderón incorpora parcialmente este «romance de los cenetes» (también conocido por su primer verso, «Entre los sueltos caballos») en quince comedias suyas¹⁰. La alusión y glosa de poemas gongorinos constituye, por tanto, un hábito del dramaturgo que merece la pena conocer con mayor profundidad. En este trabajo se va a analizar la presencia del romance de Góngora «Cuatro o seis desnudos hombros» en las tres obras de Calderón en que se cita; para ello se observará qué

⁹ Todas las citas de esta comedia siguen Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*, ed. Á. Martínez Blasco. El paréntesis, la cursiva y las comillas de «romance de los cenetes» de esta cita son correcciones propias sobre la edición de Martínez Blasco. En otras ocasiones acepto las enmiendas al texto propuestas por Fernando Rodríguez-Gallego López, a quien agradezco su ayuda. De otro lado, Herrero García, 1930, p. 150, observa sobre esta alusión al poeta cordobés que «Calderón citó humorísticamente a Góngora, como solían los filósofos escolásticos citar los textos de Aristóteles o de Santo Tomás».

¹⁰ La lista completa de obras en que aparece la proporciona Iglesias Feijoo, 2010, p. 77: *Amigo, amante y leal, Antes que todo es mi dama, Céfalo y Pocris, Fineza contra fineza, El acaso y el error, El gran príncipe de Fez, El jardín de Falerina, El laurel de Apolo, El príncipe constante, La lepra de Constantino, La púrpura de la rosa, Las manos blancas no ofenden, Para vencer a Amor, querer vencerle, Polifemo y Circe* y, finalmente, *También hay duelo en las damas*.

versos se toman prestados, en qué lugar están y cómo se amplifican en cada una de estas comedias.

La primera de ellas por orden cronológico es la comedia de capa y espada *No hay burlas con el amor*¹¹. Cuatro versos del romance gongorino se citan en un episodio de idéntica estrofa ubicado aproximadamente en la mitad de la segunda jornada. Alonso requiebra a Beatriz ante sus respectivos criados, Moscatel e Inés, pero es solo un «galán fingido» (p. 964) de la culta y distante dama. Tal papel le ha encargado su amigo Juan, amante de Leonor, la hermana de Beatriz, para proteger a su amada de los celos del padre, don Pedro, quien sospecha que una de sus dos hijas acepta atenciones varoniles pero no sabe cuál de las dos es: con esta treta Juan pretende hacer creer a don Pedro que la cortejada es Beatriz. Así que en este momento de la comedia don Alonso, cínico con el amor —piensa que «para una vez, no hay / mujer mala ni comedia; / como ni, para dos veces, / comedia ni mujer buena» (p. 943)¹²—, lisonjea a Beatriz, tan fría que dice de sí misma «la misma ingratitud me llamo» (p. 962), y de quien, además, se declara que es «el más raro sujeto / que vio Madrid» (p. 918); entre sus peculiaridades sobresale la alambicada forma de hablar: «ninguno puede / entenderla sin comentario» (p. 919). Tal punto alcanza su extravagancia que, para enmendarla, Inés le ha prometido que le tirará de la manga cuando utilice una palabra extraña¹³. A Inés la vigila

¹¹ Esta obra se publicó en la *Quinta parte* de Calderón «barcelonesa» con el título de *La crítica del amor*, y en la *Verdadera quinta parte*. Sobre su datación Cruickshank y Page, 1986, p. XXVII, afirman: «We can be fairly sure that the play was written and first performed in 1635». Los estudiosos se basan en las referencias a ciertos actores contenidas en una loa para fijar tal fecha, en lo que coincide Ruano de la Haza, 2010, p. XXIX; la misma fecha se ratifica en Cruickshank, 2011, p. 217. Todas las citas de la comedia siguen la edición: Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, ed. J. M.^a Ruano de la Haza.

¹² En efecto, este frívolo galán y, más aún, el contraste que establece con su sirviente Moscatel, que bebe los vientos por Inés, constituye uno de los rasgos más originales de la comedia; como observa Ruano de la Haza, 2010, p. XXIX: «*No hay burlas con el amor* es una típica comedia de capa y espada calderoniana, con la novedad de que encontramos en ella un galán desenamorado y un gracioso enamorado».

¹³ Como «lúgubres», «crepúsculos», «equivocos», «sinónimos neutrales», «fenestras» y «paroxismos» (p. 963) en las que Inés misma repara. Sin duda alguna, por medio de Beatriz, que pertenece al tipo de figuras femeninas conocidas como «précieuses ridicules» (Cruickshank y Page, 1986, p. XIX), se lleva a cabo una sátira de los exce-

de cerca Moscatel, celoso de su amo, quien poco antes le ha confesado su afición por la criada. Parece que el argumento de «Cuatro o seis desnudos hombros» poco tiene que ver con este estrafalario pasaje de *No hay burlas con el amor*: el poema de Góngora trata de un amante desdeñado y náufrago en el mar que encuentra una isla en cuya cima hay un laurel; allí vive en el interior de un tronco durante algún tiempo, dedicándose a cultivar las flores de un jardín que le recuerdan la belleza de su amada; finalmente llega a la isla una paloma mensajera con la noticia del perdón de su dama¹⁴. El análisis del pasaje teatral permitirá conocer los vínculos entre el texto de Góngora y el de Calderón.

El episodio comienza cuando Alonso, conducido por Leonor hasta el aposento de Beatriz, ve a esta por primera vez; algo llama su atención en ella, pues exclama en aparte que aun siendo el suyo «amor fingido» no puede ser «mudo amor»¹⁵; también en aparte Moscatel le explica a Inés que permanecerá junto a ella por celos de su amo. Cuando Beatriz se percata de la presencia de Alonso, grita «¡Un hombre en mi cubículo!», lo que provoca el primer tirón de manga de Inés, a quien la culta dama tiene que explicar el significado de la «pablabrilla». Se inician entonces los requiebros de Alonso: le pide a Beatriz que no dé «al cielo quejas huidas / de la prisión del clavel» (p. 964) y solicita audiencia piadosa porque «no siempre fue de lo hermoso / patrimonio lo cruel». Estos versos son un eco del v. 40 del romance gongorino: «de su hermosa cruel»: en el poema ajeno el octosílabo se refiere a la desdeñosa dama, cuya faz retratan las flores; precisamente Alonso acaba de aludir a los claveles. Beatriz reacciona al retórico elogio con un «¿Andáis por antonomasias?», vocablo por el que de nuevo la sanciona su criada.

sos cultistas. En ello ha reparado buena parte de la crítica de *No hay burlas con el amor*: ver, por ejemplo, Atkinson, 1927, pp. 87-88; Arellano, 1983, p. 377; Cruickshank y Sage, 1986, pp. XIX-XXIII; Quintero, 1987; Roman, 1991 y Ruano de la Haza, 2010, p. XXIX.

¹⁴ La analogía entre este ermitaño de amor y el de las *Soledades* ha sido señalada en Góngora, *Romances*, ed. Carreño, p. 506; Góngora, *Soledades*, pp. 51-58 y Góngora, *Romances*, ed. Carreira, p. 314.

¹⁵ Afirman a este respecto Cruickshank y Page, p. 112: «perhaps we are to assume that [his attraction to Beatriz] begins right here, when his first sight of her takes him by surprise».

La pedante joven reprocha ahora a Alonso su osadía y le asegura que ella nunca le corresponderá. Su intervención consta de veintiséis versos, de los cuales los dos últimos se corresponden con los dos primeros del romance de Góngora, y puede dividirse en varias partes: el apelativo a Alonso como «atrevido caballero»; el largo inciso con que describe su encierro, tan severo que únicamente el sol se atreve a entrar en su habitación, y el símil de Alonso con un barco sin rumbo que solo encontrará obstáculos en el mar, esto es, su negativa amorosa. Así, llama al caballero «bajel derrotado», identifica con tres versos paralelísticos su «recato», «desdén» y «honor» con Sirtes, Escilas y Caribdis, conocidos peligros marítimos de la mitología¹⁶ y concluye: «solo has de hallar, has de ver, / o para que a fondo vayas, / o para dar al través / cuatro o seis desnudos troncos / de dos escollos o tres». Aquí hay un error de transmisión textual, pues la lectura correcta no es «troncos» sino «hombros», como figura en el romance de Góngora: no se dice que un bajel vaya a pique por golpearse con unos troncos (sinécdoque de «árboles», único sentido que puede tener aquí «troncos», pues en el siguiente verso se indica que estos están en «dos escollos o tres»), sino que choca con «la base de las rocas que sostienen los escollos»¹⁷, realidad a la que se refiere la metáfora antropomórfica «hombros / de dos escollos o tres»¹⁸. En síntesis, los dos primeros octosílabos gongorinos, que en el romance ajeno describen los peñascos avistados por el naufrago, en *No hay burlas con el amor* forman parte de una serie de imágenes marítimas que aluden a las dificultades del amante para conseguir el favor de su dama.

¹⁶ Cruickshank y Page, 1986, pp. 114–115 explican: «Scylla inhabits a cave in the rock, and with each of her six heads snatches a sailor from every passing ship. To avoid Scylla, ships had to go close to Charybdis, a whirlpool which sucked down and then spewed up the sea three times every day». Afirmar que Sirtes significa «sank banks»; aclara Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana* que Sirtes es un topónimo, pues se refiere a unos bancos de arena —«bagios»—: «los bagios de Berbería, a donde por la inconstancia y movimiento de las arenas van los navíos a peligro de encallar».

¹⁷ Este es el significado de «hombros» en este verso según se aclara en Góngora, *Romances*, ed. A. Carreño, p. 506. Taylor, 1989, p. 215 cree que esta es una metáfora creada por Góngora, opinión que refuta Carreira en Góngora, *Romances*, p. 315.

¹⁸ El error no se ha corregido ni en la edición de Cruickshank y Page ni en la de Ruano de la Haza.

Tras un intercambio de palabras entre los criados —por supuesto, en aparte—, sabedores de que Alonso solo va a proferir engaños, responde este a la dura Beatriz. Su parlamento tiene una estructura parecida al de la mujer, pues, aunque más breve —catorce versos frente a los veintiséis de aquella— los dos últimos son gongorinos, el tercero y cuarto de «Cuatro o seis desnudos hombros», y como aquel también se divide en tres partes: el apelativo «Peritísima Beatriz» (p. 965); el encarecimiento —aunque asimismo puede entenderse como un reproche— de su saber y belleza, tan extremas que una de las dos cualidades le sobra, y la respuesta al aviso de los obstáculos que encontrará en su porfía amorosa, para la cual retoma la imagen marítima ideada por la dama. Esta última parte resulta difícil de entender. Su oscuridad puede deberse a dos motivos: o bien, como afirman Cruickshank y Page basándose en ciertos aspectos textuales, «this passage is corrupt»¹⁹, o bien Alonso imita la expresión complicada y oscura de Beatriz hasta el punto de hacerse ininteligible²⁰. Hacia la segunda opción apunta la cita de los versos gongorinos, como si el caballero le devolviese el guiño literario a Beatriz; la parodia que por su boca se realiza de los hipérbatos, incisivos y raros vocablos del cul-tismo es tan evidente que Inés considera oportuno tirarle también a él de la manga. La interpretación de estos versos es, en fin, arriesgada: quizá Alonso reconoce que al principio, «ignorando [...] tu discreción, tu belleza [la de Beatriz]» había encontrado grandes dificultades en su viaje por el mar —«naufragio mi aliento, pues»—, pero luego, al descubrir la hermosura y conocimiento de su dama, consiguió navegar porque recuperó el ánimo para luchar por el afecto de la mujer: «Entre el mirar y el saber, / hurtar pude sitio al mar / y mucho agradable en él»²¹.

¹⁹ Calderón, *No hay burlas con el amor*, ed. D. W. Cruickshank y S. Page, p. 116. Sobre dicho texto, ver Cruickshank, 1989.

²⁰ Afirman Cruickshank y Page, 1986, p. 116: «Don Alonso might possibly be capable of inventing words, as Beatriz does, when trying to impress».

²¹ Otra interpretación se ofrece en Calderón, *No hay burlas con el amor*, ed. D. W. Cruickshank y S. Page, p. 116: Alonso claims to have admired Beatriz from afar for two whole years; but now that he has crossed the high seas, as it were, and seen her beauty and wit close to, he has become aware of his previous ignorance of them, and as a result has been metaphorically shipwrecked. Previously he had been content between seeing and knowing (i.e. having seen her but not known what she was like).

Con respecto al original gongorino se aprecian cambios en la forma y el sentido. Así, además de alteraciones sintácticas evidentes, cabe destacar que el último verso carece de verbo en los dos textos: en el romance de Góngora puede considerarse un zeugma, y en ese caso ha de suponerse la omisión del mismo verbo del octosílabo anterior, «hurtar» —esto es, los escollos hurtan poco sitio al mar, son pequeños, pero suponen tanto peligro que hurtan mucho agradable en él, o sea, le quitan tranquilidad al marino— mientras que en *No hay bur-las con el amor* solo puede admitirse una elipsis, de manera que el verbo de este verso no es «hurtar» sino otro como, por ejemplo, «encontrar»: el piloto pudo quitarle sitio al mar, con otras palabras, avanzar, y hallar por fin calma en él. Son reajustes debidos a la inserción del romance en el diálogo dramático. De otro lado, estos dos versos no modifican a las rocas, como en el poema de Góngora, sino que se refieren —si se da por válida la exégesis ofrecida— al espacio que consigue adelantar por mar el bajel, imagen con que Beatriz y Alonso representan la conquista amorosa²².

El episodio sigue: entre continuas burlas de los criados, Alonso encarece su amor constante y le explica a Beatriz que el papel recibido por su hermana Leonor en realidad era para ella; la mujer se lo cree, se disgusta, echa a llorar y le pide a Alonso que se vaya; este respira aliviado —en aparte confiesa «estoy ya para perder / el juicio pensando modos / para responderte» (p. 968) —, Beatriz expresa con ampulosidad su enfado y la sirvienta le tira de la manga. Inés avisa de la

²² Quizás el pasaje deba ser reparado en más lugares de los que se han aceptado hasta ahora. De acuerdo con una sugerencia del profesor Luis Iglesias Feijoo, que agradezco y comparto, dado que este fragmento solo figura en la edición de *Diferentes* 42, que es «abominable», como la denomina Cruickshank, 1989, p. 312, es posible que haya que ir un poco más allá de los «three modest changes» introducidos por él, casi todos atinados. Así, aparte del «hombros» gongorino, es muy probable que Calderón quisiera transcribir textualmente los versos del cordobés, ya que solo citaba cuatro. Por ello, cabe arriesgar una lectura aproximada a la siguiente: «no admires *de salto* que / *golfo* [con fe] navegue, ignorando / *náufrago* mi aliento, pues / tu discreción, tu belleza, / entre el mirar y el saber, / *hurtan poco* sitio al mar / y mucho agradable en él». Esto es, a la pregunta de Beatriz de cómo ha osado navegar mares que han de hacerle naufragar, Alonso responde que no ha de sorprenderse de que lo haga, pues su empuje, aunque acabe *náufrago*, se explica por las cualidades de la dama, que llegan a hacer el hundimiento agradable. Además, el v. 1808, dicho por Moscatel, probablemente ha de editarse: «él mismo va ya con él».

llegada de don Pedro y Beatriz decide esconder a galán y criado en una alacena de vidrios. Al verse en esta tesitura, Alonso pregunta si «¿Es comedia de don Pedro / Calderón, donde ha de haber / por fuerza amante escondido / o rebozada mujer?». Finalmente los hombres se introducen en el mueble, «quíébranse vidrios y salen don Pedro, Leonor y don Juan» (p. 969). De tal modo concluye el cómico pasaje de *No hay burlas con el amor* en que Calderón recuerda a su vate predilecto²³.

Son varios los aspectos destacables de esta mención del poema ajeno. En primer lugar, resulta curiosa la aparición de cuatro versos de un célebre romance de Góngora en una comedia tan marcada por la sátira culterana: parece contradictorio que Calderón, por un lado, parodie el estilo gongorino y, por otro, rinda tributo a su máximo representante. Pero no existe tal paradoja: lo que se ridiculiza por medio de Beatriz no es la expresión de Góngora sino los excesos de sus imitadores; con otras palabras, la protagonista de *No hay burlas con el amor* es una «culta latiniparla»²⁴ más y como a tal se censura. En segundo lugar, llama la atención el especial aprovechamiento de los cuatro primeros versos del romance de Góngora: en el poema de este tienen una función meramente descriptiva de los escollos descubiertos por el naufrago, mientras que en la pieza teatral forman parte de una imagen elaborada por Alonso y Beatriz en la que se compara la lucha amorosa con la supervivencia de un navegante en el mar. Pese a que solo se insertan cuatro versos del romance, y a que en principio su contenido parece muy distinto al del diálogo entre Beatriz y Alonso, se observan algunos paralelismos entre ambos textos: en los dos hay un galán enamorado y una dama desdeñosa y, si se tiene en cuenta el conjunto de la comedia, el vínculo entre los argumentos resulta todavía mayor, pues tanto en la obra calderoniana como en la gongori-

²³ Sobre la comicidad en *No hay burlas con el amor*, ver Arellano, 1983. De otro lado, parece haber un eco del penúltimo verso del romance de Góngora, «señas de serenidad» (v. 55), en la aserción de Beatriz: «que no las lágrimas siempre / señas son del querer bien» (v. 967).

²⁴ Con tal término se refiere a ella Arellano, 1983, p. 377, quien afirma: «Para el público culto el tipo tiene el atractivo de terciar en una polémica de actualidad; para el más inculto, poco preocupado de cuestiones estrictamente literarias el regocijo nace del ridículo lenguaje de Beatriz».

na la mujer que al comienzo se muestra indiferente termina cediendo al amor. Ahora bien, Alonso es un amante distinto al del romance de Góngora, ya que —aunque al final se prenda de Beatriz y se convierta por tanto en un «burlador burlado»²⁵— en este momento su sentimiento es fingido. En *No hay burlas con el amor* la primera cuarteta de «Cuatro o seis desnudos hombros» posee un valor enfático, y no por casualidad Beatriz y Alonso concluyen sus intervenciones con dos versos de la misma cada uno, los cuales funcionan como epifonema y subrayan su convencimiento de guardar honor y recato la una, de luchar por el favor de su dama el otro.

La siguiente obra que incluye versos del romance gongorino es la comedia palatina *Las manos blancas no ofenden*²⁶. También se toman prestados los cuatro versos iniciales, si bien en un orden distinto al que presentan en la cuarteta original, pues en primer lugar aparecen el tercero y el cuarto y después el primero y el segundo. En el mismo episodio se glosan cuatro versos —primero el cuarto y el quinto y luego el octavo y el noveno— de otro romance de Góngora, aquel que comienza «Según vuelan por el agua»²⁷. Esta composición, al parecer también muy popular²⁸, narra la persecución de un bajel español por

²⁵ Cruickshank y Page, 1986, p. XXIII lo caracterizan con este término.

²⁶ La obra se imprimió en la *Octava Parte* de Vera Tassis (1684). Su datación es tentativa, como reconoce Martínez Blasco, 1995, p. 71: «Desde que Hartzenbusch publicó esta comedia en 1849, aportando datos para poder fecharla en 1640 —aunque sobre supuestos poco firmes—, todos los críticos sucesivos han venido aceptando esta fecha como buena». Cruickshank, 2010, p. 206, reproduce las razones sustentadas por Cotarelo para datar la obra: «El incendio descrito por Federico (que rescata a Serafina) al principio de la comedia [está] relacionado con el incendio sucedido en el Buen Retiro el 20 de febrero de 1640, en el que hubo un rescate semejante».

²⁷ Estos no son los únicos versos ajenos en *Las manos blancas no ofenden*: Wilson y Sage, 1961, localizan en esta misma obra canciones populares —«Aquel prodigio de Tebas» (p. 10) y «Arded, corazón, arded» (p. 11)— o composiciones atribuidas a diversos autores —«¿Qué es ver en esas esferas?» a Lope (pp. 88-89) y «Ven, muerte, tan escondida» al Comendador Escrivá (p. 166). Además se cita otro romance de Góngora, el ya mencionado «Entre los sueltos caballos» (p. 52). Para el romance «Según vuelan por el agua» se sigue la edición Góngora, *Romances*, ed. A. Carreira, pp. 71-80.

²⁸ En Góngora, *Romances*, ed. A. Carreño, p. 397, se reseña que «el romance fue vuelto a lo divino y a lo burlesco, y adaptado en un entremés». Más datos sobre estas versiones del romance las ofrece Carreira en su edición Góngora, *Romances*, pp. 71-73. Wilson y Sage, 1964, p. 120, por su parte, anotan que Calderón vuelve a men-

tres galeotas de Argel hasta que encuentra refugio en Denia, ciudad que lo defiende con su artillería y a la que el agradecido piloto dedica un largo elogio. El pasaje en que se incorporan ambos romances posee el mismo metro que estos y se ubica hacia la mitad de la primera jornada; consiste en un parlamento entre Carlos y Serafina; también están presentes las criadas Laura y Clori, aunque no hablan. Carlos es, con César y Federico, uno de los príncipes rivales que luchan por el amor de Serafina, la heredera del trono de Ursino, quien solo muestra algo de interés por Federico²⁹.

Serafina está en el campo hablando con sus criadas cuando aparece Carlos. Este interviene con cuarenta y nueve versos, cuyo contenido se agrupa en varias partes: primero elogia a la joven asegurándole que las rosas y los claveles del campo necesitan el contacto de su pie antes que el sol para florecer y seguidamente le anuncia que ha dispuesto para ella tres góndolas en el Po por si le apetece ver la pesca. Aquí se introducen los versos cuarto y quinto del romance «Según vuelan por el agua»: «que un aquilón africano / las engendró a todas tres» (vv. 1279-1280). En la comedia los octosílabos gongorinos constituyen el atributo del verbo «parece» (v. 1276) del que depende el sujeto «tres góndolas» (v. 1275): las barcas, que se aproximan y se alejan de la orilla, son tan veloces que se diría han sido engendradas por un aquilón —viento del norte— africano. Al insertarse en el texto dramático estos versos mantienen su sentido de hipérbole y personificación —pues se atribuye al viento la capacidad de crear— que poseen en el romance original y, como en este, también se refieren a embarcaciones, aunque en él sean peligrosas galeotas y en la comedia delicadas góndolas. Resulta extraña, sin embargo, la referencia en *Las manos blancas no ofenden* a un viento africano, pues la historia sucede

cionarlo en *Los tres afectos de amor*, y en su trabajo amplificador Wilson y Sage, 1977, p. 207, añaden la alusión localizada en el *Entremés del sacristán mujer*.

²⁹ El problema de la identidad y el disfraz —César llega disfrazado de mujer a la corte de Serafina, donde se representa una comedia en la que desempeña un papel masculino, mientras que Lisarda, antigua amante de Federico, se hace pasar por César— motiva buena parte de los trabajos sobre *Las manos blancas no ofenden*: ver, por ejemplo, Mason, 1985, pp. 184-188; Stroud, 2000 y Almoguera y Regan, 2004, pp. 211-213. Otro asunto que ha llamado la atención de los estudiosos de la obra es la importancia en la misma de la música: Mason, 1985, pp. 188-191 y Almoguera y Regan, 2004, p. 214.

en Italia. Asimismo, hay un ligero cambio gramatical que prácticamente no afecta al sentido, la adición de la conjunción «que», necesaria para que la cláusula que contienen los dos octosílabos pueda funcionar como atributo de «parece».

La alocución de Carlos continúa con la descripción de las góndolas: dos de ellas son «para músicas» (v. 1281) y la otra para Serafina. En esta última se ve brillar «un ascua de oro» (v. 1284), pues de tal color son los masteleros, mientras que la tienda es verde, como también lo son otras partes de las góndolas, los gallardetes y casacas. Con estos versos el galán celebra la lograda preparación de las barcas, y termina comparándolas con «un verde islote, si ya / no un escollo, como el que / hurta un poco sitio al mar, / y mucho agradable en él» (vv. 1293-1297). Los dos octosílabos citados modifican a un escollo —solo uno, a diferencia de los «dos o tres» del poema gongorino, pero es una diferencia minúscula; este escollo constituye, con el «verde islote»— la estructura típicamente gongorina «si ya / no» funciona como enlace de ambos elementos— el término ficticio de la comparación cuyo término real son las góndolas³⁰. Curiosamente los dos primeros versos que Calderón tomaba prestados (vv. 1279-1280) aparecían tras catorce suyos, igual que estos dos que se acaban de comentar, y como estos cierran una parte de su parlamento según la división del mismo aquí propuesta. Los cuatro versos insertados ensalzan las cualidades de las góndolas que Carlos ha dispuesto en el río para agradar a Serafina.

Pero el desbordamiento del Po arruina los esmerados preparativos del amante, como él mismo explica a Serafina en la fase final de su intervención. Esta concluye con los versos octavo y noveno del romance «Según vuelan por el agua», los cuales están precedidos por dieciséis originales de Calderón. Se aprecia pues cierta cadencia en la introducción de los octosílabos de Góngora: catorce versos del dramaturgo y dos de «Según vuelan por el agua», catorce de Calderón y dos de «Cuatro o seis desnudos hombros», y dieciséis calderonianos seguidos de otro par de «Según vuelan por el agua». Pues bien, aquí Carlos le pide a Serafina que no admita el festejo a causa del peligro que supone la avenida de agua del mar en el Po. El joven, siempre ga-

³⁰ Conviene reparar en las palabras «un escollo, como el que...» (v. 1294), ya que parecen aludir a un «famoso» escollo, el del popular romance del poeta andaluz.

lante, introduce en su explicación un elogio de la belleza de la dama: «no sé / si ha sido envidia del mar, / que llegando a conocer, / que por huésped te esperaba, / se ha incorporado en él [en el Po]» (vv. 1304-1308). Los octosílabos que se toman prestados forman parte de una estructura comparativa que manifiesta la violencia del río: «es tal / de su furor el desdén / que abrigándose a la orilla, / al más lejano bajel / si no le da el temor alas, / de pluma calza los pies» (vv. 1309-1314)³¹. No se pierde la hipérbole de la velocidad del barco que estas palabras contienen en el poema exento, aunque la situación sea distinta: en la pieza teatral los bajeles buscan refugio en la orilla mientras que en la composición de Góngora el bergantín genovés huye de las tres galeotas de Argel.

Serafina agradece a Carlos las prevenciones dispuestas para ella y el aviso de que por seguridad no admita los festejos. Observa también el cambio experimentado por el río: «se ve el Po tan explayado, / que lo que era campo ayer, / hoy es golfo, y en su margen / solo descollarse ven / cuatro o seis desnudos hombros / de dos escollos o tres» (vv. 1317-1322). El escollo del romance gongorino es parte del nuevo paisaje originado por el desbordamiento del río, el cual se pinta en la ticoscopia con que Serafina se refiere al panorama vislumbrado fuera de escena. Su valor en este texto difiere del que posee en el poema original, pues aquí no es el islote oteado por un naufragio sino la tierra que deja visible el Po al salirse de su cauce. Por otra parte, ya no se respeta el ritmo de inserción de los versos gongorinos seguido hasta ahora, pues aquí aparecen tras seis calderonianos en lugar de los catorce o dieciséis de los casos anteriores. Tras su observación del paisaje, la mujer le pide a Carlos que la góndola permanezca varada en la arena hasta que el Po temple su saña, comentario que su amante vuelve «a lo amoroso» para desear que desaparezca la saña —eso es, el

³¹ Aunque, como se señaló al principio, en este artículo no se abordan cuestiones textuales, es interesante reproducir parte de la nota de Carreira a estos versos en su edición Góngora, *Romances*, p. 75, pues señala la relación de la variante calderoniana «calza» en el verso «de pluma calza los pies» —variante que no aparece en ninguno de los testimonios de Góngora conservados— con el texto de Barrios: versos citados por Calderón en *Los tres afectos de amor*, I (BAE XII, p. 337c), y en el «Triumpho III» de Barrios, con la var. *calza*, que será memorística, en el segundo (*Coro de las musas*, p. 233); también por António Serrão de Crasto, en su alocución el 27-I-1664 (*Academia dos Singulares de Lisboa*, primeira parte, 1665, p. 237).

desdén hacia su amor— de alguien que no precisa... aunque Serafina entiende perfectamente la indirecta y le pide que se calle; Carlos insinúa que ella ya sabe a quién alude, pero la dama insiste en que no merece la pena que siga. Finalmente, la mujer llama a sus criadas para que la acompañen por la orilla, el galán le ruega que le deje ir con ella y en ese momento salen a escena Federico y su criado Patacón.

Uno de los aspectos más destacados de la introducción del romance «Cuatro o seis desnudos hombros» en *Las manos blancas no ofenden* es su convivencia con otros versos gongorinos, los tomados de «Según vuelan por el agua». Su intercalación alternada entre un número de versos calderonianos muy similar parece seguir una disposición de «trenzado». Ambas composiciones son de asunto marítimo y se ajustan bien al tema del episodio; de hecho, los cambios de sentido sufridos por los octosílabos al insertarse en la comedia no son muy notables: los de «Cuatro o seis desnudos hombros» continúan refiriéndose a un escollo y los de «Según vuelan por el agua» a la velocidad de las embarcaciones³². Tienen, por tanto, un valor descriptivo de realidades situadas fuera de escena, de manera que se integran, como ya se ha señalado, en un relato ticoscópico. Su presencia en él realza el preciosismo y belleza de las góndolas dispuestas por Carlos en el río y remarca la virulencia del desbordamiento del Po. Por último, conviene fijarse en que la trama de todo el romance parece quedar evocada en el fragmento dramático en que se inserta, pues también aquí hay una mujer cortejada por un hombre al que no corresponde.

La presencia de «Cuatro o seis desnudos hombros» en *El Faetonte*³³ es de otra naturaleza, pues Calderón toma prestados veinticuatro ver-

³² Sobre la conveniencia del tema de los textos dramáticos y el de los versos citados, afirma Wilson, 1968, p. 140: «Como arquitecto [Calderón] vio que las estatuas ajenas cabían y lucían en los nichos cuidadosamente elaborados por él».

³³ Una primera versión más breve de este apartado aparecerá en la publicación on-line de las Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro (Delhi 9-12 noviembre, 2010) en la página web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. La obra fue recogida en la *Cuarta parte* de Calderón de la Barca de 1672. En cuanto su datación, Cruickshank, 2010, p. 199, afirma: «Se había previsto el estreno para el 14 de febrero de 1662, en el Coliseo del Buen Retiro. Hay noticias de una representación el 22 de diciembre de 1679, para celebrar los años de la reina, en el Salón del Buen Retiro; don Pedro escribió una nueva loa». Sobre las fechas de sus representaciones, ver el artículo de Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, 2010.

sos³⁴ que se funden con el grandioso espectáculo visual y sonoro de la fiesta mitológica. El comienzo de esta obra supone un despliegue de maquinaria, música y canto típico de esta clase de «producciones» teatrales, pues la diosa Tetis viaja en una carroza marina³⁵ y tres coros de ninfas entonan varios versos del conocido romance de Góngora. Resulta llamativo, en primer lugar, que la trama del romance «Cuatro o seis desnudos hombros» coincida solo en unos pocos aspectos con la escena de *El Faetonte* en que se incorpora, ya que lo que sucede en esta obra, como ya se ha apuntado, es la llegada de Tetis a Tesalia en una carroza marina acompañada por Doris y un coro de ninfas; en tierra la reciben elogiosamente Épafo y su supuesto hermano Faetón —en este momento todavía conocido como Erídano—, enemistados entre sí; a Épafo está unida Amaltea, directora del coro de las dríades, ninfas de flores y frutos, y a Faetón Galatea, que guía al coro de las náyades, ninfas de fuentes y ríos³⁶. Esta dicotomía entre los hermanos, que afecta a las ninfas vinculadas a ellos, resulta fundamental en la escena, la cual avanza casi en su totalidad mediante intervenciones paralelas de miembros de uno y otro grupo³⁷.

Así pues, la jornada se abre con el llamamiento de Épafo y Faetón a sus respectivos coros de ninfas para que saluden a Tetis, quien se

³⁴ La mayor parte de estos veinticuatro versos son repetidos en la escena, de manera que en esta aparecen cincuenta octosílabos gongorinos. Wilson y Sage, 1964, p. 15, recogen otra cita presente en *El Faetonte*: «¡Ay que me vo, que me vo, que me vo! / Si te diere el aire en la cara, / sospiros son que los invió yo». Extrañamente, no especifican quién es su autor, ni siquiera sugieren que se trate de una canción popular. Estos versos no aparecen en los corpus de lírica popular consultados (Frenk Alatorre, 1987 y 2003), si bien se tiene noticia de cantos muy parecidos —ver, por ejemplo, Frenk Alatorre, 1987, p. 99, p. 295, p. 656 y p. 1646 y Frenk Alatorre, 2003, p. 268, p. 928, p. 805, p. 2334. *El Faetonte* contiene aún más versos no nacidos del ingenio de Calderón: la cancioncilla «Venga norabuena, / norabuena venga» con la que se recibe a Épafo tras ser reconocido por el rey Admeto como hijo suyo (pp. 725-727). Sobre este tipo de fórmulas de bienvenida en el teatro español aurisecular, ver Salomon, 1985, pp. 606-620.

³⁵ Explica la tramoya utilizada Maestre, 1996, p. II.

³⁶ Para el peculiar tratamiento de la mitología en la obra, ver Paris, 1925.

³⁷ Afirman Ruiz Pérez, 1984, p. 272: «Toda la obra se articula en torno a la dicotomía funcional y dramática que representan Faetón y Épafo» y Gallego Morell, 1961, p. 48: «Toda la primera jornada se reduce a este forcejeo Épafo-Faetón». La organización en simetrías y paralelos es característica del teatro de Calderón: ver Arellano, 1995, p. 453.

aproxima a la playa en un «escollo / que su triunfal carro es», según Faetón, o, según Épafo, en un «peñasco que su marina / carroza otras veces fue» (p. 678); aparecen también Amaltea y Galatea, las cuales se manifiestan cada una al servicio de uno de los hermanos: la estructura paralelística se establece, por tanto, desde el principio. Inmediatamente antes de que se descubra «el mar con el escollo cerrado» se alude otra vez al peñasco de Tetis mediante los dos primeros versos del romance de Góngora: «...cuatro o seis desnudos hombros / de dos escollos o tres» (vv. 1-2); los octosílabos de Góngora se pronuncian, por tanto, en un momento especialmente admirable, el de la aparición inesperada de la tramoya³⁸. Como ocurrirá con todos los versos de «Cuatro o seis desnudos hombros», son cantados por uno de los coros y su sintaxis depende de la intervención anterior de otro personaje, por lo que se rompe la unidad de la cuarteta a la que originariamente pertenecen. Tras el descubrimiento de la carroza marina, Épafo alude una vez más al acercamiento de «los riscos» y su coro le sigue con los dos versos posteriores del romance «... hurtan poco sitio al mar / y mucho agradable en él» (vv. 3-4).

Algo después se abre «el escollo donde está Tetis sobre un pescado, y Doris con el tercero coro de ninfas» (p. 679) y primero Faetón y luego Épafo instan a sus ninfas a cantar; cada uno es secundado por su respectivo coro con dos versos de la siguiente cuarteta del romance: «... cuánto lo sienten las ondas / batido lo diga el pie» (vv. 5-6) y «... que pólvora de las piedras / la agua repetida es» (p. 680; vv. 7-8). Tras una nueva petición de Faetón y Épafo, los coros se alternan para reproducir íntegra la primera cuarteta y después cantan los dos al mismo tiempo la segunda, con lo que se recobra por completo la sintaxis que los versos de Góngora tenían en el romance autónomo. La descripción del escollo avistado por el naufragio de Góngora sirve perfectamente para presentar el risco en el que viaja Tetis; la diferencia de sentido consiste en que el escollo del romance es inmóvil (como se espera de todo escollo) y el de la obra calderoniana hace las veces de embarcación de la diosa hasta la playa.

³⁸ En Calderón de la Barca, *El Faetonte*, ed. R. Maestre, pp. 76-77 se afirma al respecto de otra fiesta mitológica, *Fieras afemina amor*: «Deliberadamente, Calderón utiliza la aparición imprevista como elemento contribuyente de la sorpresa, al que se unen la admiración con los rasgos de novedad».

Ahora es Tetis quien ordena a sus ninfas que respondan a las canciones de recibimiento; Doris, con el papel de corifea, señala el monte al que se dirigen e impele al coro, que entona los dos siguientes versos del romance de Góngora «... modestamente sublime / ciñe la cumbre un laurel» (vv. 9-10)³⁹, justo antes de que bajen al tablado y se oculte la escenografía del mar. Después de unas palabras de Tetis en agradecimiento a la tierra a la que acaban de llegar, el coro pronuncia los otros dos versos de la cuarteta: «... coronando de esperanzas / al piloto que le ve» (vv. 11-12). Es llamativo el cambio de significado de estos octosílabos: en Góngora, el laurel se encuentra en la cumbre de los escollos y su visión esperanza al náufrago, pues por fin podrá pisar tierra firme; en *El Faetonte*, sin embargo, el laurel crece en la costa a la que llega Tetis, que, como se dijo, viaja por el mar en un peñasco. La diosa parece desempeñar en este momento el papel que en el romance le corresponde al joven «piloto» para quien el avistamiento del árbol constituye una promesa de salvación.

Calderón omite los siguientes veinticuatro versos del poema de Góngora: en ellos el amante se refugia en el hueco de un tronco durante nueve o diez meses y se dedica a cultivar un jardín⁴⁰. Los siguientes octosílabos insertados se refieren a las flores del vergel y al arroyo que lo surca; estos elementos del romance permiten extender la dicotomía entre Épafo, Amaltea y las dríades por un lado y Faetón, Galatea y las náyades por otro, ya que, como se ha visto, las dríades son las ninfas de las flores y las náyades de los ríos; esto es, Calderón encuentra en los versos gongorinos dos elementos más para la corre-

³⁹ Hernández-Araico, 1987, p. 82, considera que con estos versos «se alude a la presencia del rey en un palco central». Su artículo ofrece una interpretación política de la obra, sobre lo que también puede consultarse Greer, 1981, pp. 107-122.

⁴⁰ Si bien se aprecian «ecos» de algunos de estos octosílabos elididos: así, cuando Doris responde a Tetis que cantará para reconocer que «aquel monte» es «norte» suyo (pp. 680-681) parece resumir el contenido de los vv. 13-16; también puede considerarse otro vínculo con ciertos versos omitidos la alusión de Épafo al «divino vergel» (p. 678) habitado por él y su hermano, pues también el enamorado de Góngora cuida un «apacible vergel» (v. 32). Por otro lado, Faetón anunciaba al principio que Tetis iba a cambiar su «dosel / tal vez de nácar» por «la copa de un laurel» (pp. 677-678), lo que anticipaba la mención de la planta en el romance gongorino.

lación que vertebra esta escena inicial de su obra⁴¹. Pues bien, tras dirigirse de nuevo en términos corteses a Tetis, Épafo menciona a Amaltea y comenta que las flores parecen temer a la recién llegada diosa, palabras que completa el coro con los versos «... confusas entre los lirios / las rosas se dejan ver» (vv. 37-38); Épafo interviene otra vez reflexionando que las flores, a la vista de Tetis, podrían dejarse contemplar, como termina el coro, «... bosquejando lo admirable / de su hermosura cruel» (p. 681; vv. 39-40)⁴².

Calderón prescinde de la siguiente cuarteta de Góngora (vv. 41-44), que ampliaba la descripción de las flores⁴³. Los próximos cuatro versos, referidos al arroyo, son cantados por el coro de Faetón, cuyo discurso es simétrico al de su hermano: alaba a Tetis, apela a Amaltea y alude a los arroyos del paisaje con la metáfora de Góngora enunciada por el coro⁴⁴: «... sierpe de cristal vestida, / escamas de rosicler» (vv. 45-46). Si Épafo había indicado que las flores se ocultaban por respeto temeroso a la diosa, Faetón atribuye esta huida ahora al arroyo, el cual, como cantan las ninfas: «... se escondía ya en las flores / de la imaginada tez» (vv. 47-48)⁴⁵. En los ocho versos de Góngora incorporados en esta intervención paralela de los hermanos se cuenta que el jardín cultivado por el amante en el romance autónomo parece un retrato del rostro de su dama; en la obra teatral, esta idea for-

⁴¹ La correlación no se mantiene en una ocasión antes del comienzo de la glosa, cuando Faetón dice: «... desde que la vi una aurora / estos campos florecer...» y Épafo: «... desde que un alba la vi / estos cristales vencer...» (p. 678).

⁴² Podría parecer que si el coro se dirige a Tetis, a quien corresponde la «hermosura cruel» —aunque se desconozca el motivo por el que se considera «cruel» a Tetis en este momento—, la persona del posesivo no debería ser la tercera, «su», sino la segunda, «tu»; para no modificar el verso de Góngora, Calderón sitúa tres versos antes como referente de este posesivo «tu vista», esto es, la de Tetis, a quién se dirige el interlocutor, lo que permite mantener la tercera persona.

⁴³ Esta omisión es necesaria para respetar el paralelismo de las intervenciones: en el romance de Góngora hay dos cuartetos dedicados a las flores pero solo una al arroyo, mientras que en la escena de la obra teatral a Faetón, que habla de las primeras, y a Épafo, que lo hace del segundo, les debe corresponder el mismo número de versos; de introducirse estos cuatro, por tanto, se hubiera roto el equilibrio.

⁴⁴ En la edición que se sigue el locutor de estos versos no es el «coro segundo», como cabría esperar, sino los «músicos».

⁴⁵ Hacia el final de la obra Épafo parece evocar el tópico virgiliano «latet anguis in herba» de la cuarteta gongorina: «ÉPAFO Y yo que soy cauteloso / áspid hoy de amor verás, / pues en las flores me escondo» (p. 775).

ma parte de los elogios que Épafo y Faetón dirigen a Tetis. Así pues, la diosa tiene en este momento el papel de la amada en el romance de Góngora, pues de ella es la «hermosura cruel» cuya tez dibujan las flores⁴⁶. Tetis parece corresponderse con el amante del romance en cuanto que, como él, llega a tierra desde el mar, y también con la amada porque, como la de Góngora, recibe halagos por su belleza y se compara un jardín con el retrato de su rostro⁴⁷.

La diosa responde a las «dos nobles lisonjas», asegurando que las admite por igual. Su coro indica con los versos de Góngora que a tierra la ha llevado, «... nubes rompiendo de espuma, / alado si no bajel» (vv. 51 y 50). No se respeta ahora la forma habitual de introducir los octosílabos del romance, pues no son los dos primeros o los dos últimos de una cuarteta sino el tercero y el segundo. Además su sentido cambia notablemente: en «Cuatro o seis desnudos hombros» este «alado bajel» es una paloma mensajera, la cual rompe «nubes de espuma», esto es, vuela hasta la isla del joven, a quien le entregará una carta de su amada; no hay rastro de esta paloma en *El Faetonte*, porque el «alado bajel» es el escollo en el que viaja Tetis y las «nubes de espuma» no son ya el cielo sino el mar. Calderón puede utilizar estos versos de Góngora para describir una realidad distinta a la del romance gracias a que la mezcla de los elementos no deja claro el referente⁴⁸: «alado» es una cualidad de los seres del elemento aire, mientras que «bajel» pertenece al elemento agua; igualmente, las nubes pertenecen al aire, pero se dice que son de espuma, esto es, se les atribuye una propiedad del agua: puede tratarse pues tanto de un ser del aire —la paloma de Góngora— como del mar —el barco— peñasco de *El*

⁴⁶ Otra interpretación que no se descarta es que la «hermosura cruel» se refiera a la de las propias flores: las rosas, por ejemplo, siempre se han considerado bellas pero peligrosas por las espinas de su tallo.

⁴⁷ Ciertamente, Tetis ama y es amada: como se verá a lo largo de la comedia, ambos hermanos la desean y, como deja descubrir enseguida con sus dudas, ella misma se siente inclinada por Faetón. Más sutil resulta la diferencia entre la suerte de Tetis en Tesalia y la del naufrago en la isla: la diosa llega a un entorno turbulento, sobresaltada enseguida por la «fiera» Climene y después por los celos de los dos hermanos, que desembocarán en la caída de Faetón con el carro solar, mientras que en Góngora, como observa Taylor, 1989, p. 218: «The young man [...] retreats from the complexities of life and love at court into natural innocence».

⁴⁸ Este juego con los elementos típicamente calderoniano fue estudiado por Wilson, 1976, p. 288.

Faeonte. Este tipo de combinaciones resulta muy grato a Calderón, quien, precisamente «no inventó este procedimiento metafórico [sino que] Probablemente lo dedujo de un estudio de las obras de Góngora»⁴⁹.

Los dos octosílabos siguientes del romance se refieren al billete o carta que la paloma le entrega al joven, de los cuales prescinde Calderón porque difícilmente hubiera podido adaptarlos a su escena. Sí se insertan los otros dos versos de la cuarteta, los últimos del poema, tras una nueva mención de Tetis a su escollo —y son ya demasiadas alusiones como para no considerar la importancia que se le da en el diálogo a este elemento de la tramoya. Así pues, Tetis promete que viene «sin favor y sin desdén» a traer, como canta el coro, «... señas de serenidad / si al arco de Amor se cree» (vv. 55-56). En este momento no se entiende muy bien qué nuevas de tema amoroso puede llevar la diosa a Tesalia; sin embargo, la duda introducida en el último verso sobre la certidumbre de estas «señas de serenidad» parece tener un valor anticipatorio en la obra, pues la diosa suscitará la inquina entre los hermanos, ambos enamorados de ella, así como los enojos de Amaltea y Galatea, a su vez enamoradas de Faetón y su hermano respectivamente, y por un ataque de celos Faetón se arrojará con el carro del Sol sobre la tierra: no es precisamente serenidad, por tanto, lo que Tetis aporta a Tesalia.

A las palabras elogiosas de la diosa responden Épafo: «Quien sabe que no merece, / merece en no merecer», y Faetón: «Harto espera en no esperar / quien no espera padecer» (p. 682); tras dos alternancias más también de estilo simétrico, las dríades cantan entera la estrofa de las flores (vv. 37-40) y las náyades la del arroyo (vv. 45-48). Para compensar «tanta / dulce salva» Tetis insta a su coro a que repita la cuarteta que versa sobre la esperanza suscitada por el avistamiento de tierra (vv. 9-12). Al final los tres coros se unen para volver a cantar el romance desde el principio; aquí ocurre algo curioso, porque tras la primera estrofa, que se reproduce de la forma en que se había hecho antes, no se canta la que le sigue en el romance y que también había sido la segunda en insertarse, sino que aparecen variantes de los vv. 51 y 50 y el romance continúa: «Cuando rompiendo de espumas, / velero, si no bajel...». Ahí acaba esta «nueva versión» de «Cuatro o seis

⁴⁹ Wilson, 1976, p. 293.

desnudos hombros», seguramente motivada por el deseo de contar lo que acaba de representarse en escena: el escollo de Tetis «rompía las espumas», esto es, navegaba, como un velero o un bajel. El romance queda a medias ya que desde dentro se oyen gritos que asustan a las ninfas e irrumpen en el escenario Batillo y Silvia pidiendo a los pastores que echen a correr.

La escena termina, por tanto, bruscamente. La velocidad y tensión con que aparecen los villanos, quienes anuncian con nerviosismo la batida organizada por el rey Admeto para cazar a la «fiera» Climene, contrasta con el ritmo lento del recibimiento de Tetis, debido en buena parte a las repeticiones del romance y sobre todo al canto. También hay un fuerte cambio del registro lingüístico: frente al culteranismo de los versos de Góngora, plagados de complicadas metáforas, cultismos, oxímoros e hipérbatos, resaltan los vulgarismos de Batillo, para quien lo «más mijo» es correr, y de Silvia, que se presenta «turbuada» (p. 684). Quizá incluso haya un deje de parodia de los hipérbatos gongorinos en los versos con los que Batillo secunda a Silvia, pues él repite cada uno de los versos de ella pero alterando por completo el orden de las palabras⁵⁰:

SILVIA	Ya sabéis que en este monte...
BATILLO	Monte en este ya sabéis...
SILVIA	... pudo verse, ha muchos días...
BATILLO	... muchos se pudo ha días ver...
SILVIA	... una cruel fiera horrible...
BATILLO	... fiera horrible una cruel

(p. 684)

La delicadeza de las salvas a la diosa queda por tanto resaltada por esta desapacible escena que le sigue; como estima Épafo: «las blandas delicias / de tierra trocar se ven / en escándalos, pasando / a ser pensar el placer» (p. 685).

⁵⁰ Otra perspectiva de la peculiar forma de hablar de Batillo la ofrece Navarro González, 1981, p. 129: «En *El hijo del Sol*, *Faetón* los graciosos parodian el recurso tan calderoniano de ir narrando dos personajes un mismo hecho desde sus diversos puntos de vista». El mismo juego verbal aparece en otras comedias del dramaturgo, como en *El postrer duelo de España*, pp. 107-108.

Del poema ajeno, en síntesis, Calderón utiliza las cuartetos con función descriptiva, lo que le permite poner de relieve el elemento más destacado de la trama, el peñasco de Tetis, así como subrayar el enfrentamiento entre los dos hermanos, cuyos respectivos coros cantan a las flores o a los ríos. Hay otros momentos líricos en *El Faetonte*, casi todos ellos con ocasión de la llegada o la despedida de algún personaje⁵¹. Pero ninguno resulta tan sobresaliente como este del comienzo, en el que el romance de Góngora se suma al «amplio repertorio de maravillas que van en pos de la *admiratio*»⁵² al fundirse con la música, el canto de los tres coros, la maquinaria y las mutaciones en una escena destinada a marcar desde el principio el tono solemne de la fiesta mitológica.

En síntesis, el romance «Cuatro o seis desnudos hombros» es aprovechado en las tres comedias de forma libre, adaptándolo a lo que sucede en escena e integrándolo plenamente en ella, de manera que se producen algunos cambios de sentido bastante notables. De hecho, conviene usar el término más abarcador de «amplificación» en lugar del de glosa común, sobre todo si se pone esta al lado de, por ejemplo, la glosa propiamente dicha⁵³ que, a pesar del comentario de Batillo sobre los versos ajenos, se encuentra en la segunda jornada de *El Faetonte*; en ella una voz del coro canta cada octosílabo de la redondilla (pp. 720-721)⁵⁴:

Los casos dificultosos
y con razón envidiados

⁵¹ En la primera jornada, la marcha de Tetis (p. 700); en la segunda, el mencionado saludo a Épafo (pp. 725-727) y el ofrecimiento a Diana de la «fiera» Climene (pp. 742-743); y, en la tercera, el advenimiento de Iris en una nube y la salva al palacio del Sol (pp. 754-757), que se vuelve a escuchar más adelante (p. 766), el llamamiento a Apolo (pp. 768-773) y la salutación a este mismo dios (pp. 777-780).

⁵² Arellano, 1995, p. 97. A propósito de *El Faetonte*, afirma O'Connor, 1988, p. 287: «There are many scenes that are lyrical celebrations, including music, singing, and dance, that do little to advance the dramatic action, but much to set the elegant tone of the play. For example, the first scene of Act I is a lyrical celebration of the goddess Tetis».

⁵³ Ya advertida por Wilson y Sage, 1964, pp. 75-76.

⁵⁴ Según Wilson y Sage (1964, pp. 75-76) se ha propuesto a Quevedo como autor de esta copla, aunque ellos mismos consideran muy dudosa la atribución.

inténtanlos los osados
y acábanlos los dichosos.

A cada verso responde Faetón con una décima: los versos, por tanto, se comentan en una serie de estrofas, en cuyos finales entran rimando por orden y uno de cada vez los versos ya citados. Salta a la vista la diferencia con lo que ocurre en los pasajes que se han analizado aquí⁵⁵.

La importancia del romance es menor en *No hay burlas con el amor* y *Las manos blancas no ofenden* que en *El Faetonte*, pues en esta obra aparecen muchos más versos gongorinos que en las otras dos y además se vinculan estrechamente a la música y el despliegue de maquinaria. No solo difiere el número de octosílabos citados sino también la naturaleza de estos: de la comicidad del diálogo entre Beatriz y Alonso a las galas y la ceremonia del recibimiento de Tetis en las costas de Tesalia, pasando por la detallada y colorista ticoscopia de Carlos y Serafina.

Además de los cambios de sentido más o menos llamativos hay también modificaciones verbales para ajustar los octosílabos al contexto gramatical del texto dramático: en *El Faetonte* incluso se esboza una nueva versión de «Cuatro o seis desnudos hombros» directamente relacionada con lo que sucedido en la obra. Góngora escribió sobre un amante náufrago en el mar que encuentra unos escollos donde se refugia hasta que es correspondido por su dama, pero Calderón utiliza sus palabras para crear una serie de metáforas sobre el desdén de una mujer, para describir unas góndolas y el paisaje surgido por el desbordamiento de un río y para cantar la llegada de una diosa a una playa.

Puede conjeturarse que a los espectadores y más adelante a los lectores les sorprendería descubrir los versos de Góngora entre los de Calderón; cuatro o seis de ellos podrían incluso entretenerse analizando los cambios de sentido que sufrían los versos y las situaciones tan diferentes en que se insertaban. En cualquier caso, la cita de

⁵⁵ Una glosa del mismo tipo es la que aparece en la segunda jornada de *Las manos blancas no ofenden*: también en ella cada uno de estos versos del Comendador Escrivá constituye el último de una décima calderoniana: «Canta. CÉSAR Ven, muerte, tan escondida / que no te sienta venir, / porque el placer del morir / no me vuelva a dar la vida» (vv. 1905-1967).

Góngora tiene en las tres comedias un valor ornamental, pues la alusión a otra composición literaria resulta un elemento atractivo e interesante, y también un valor enfático, ya que su presencia subraya un momento de la trama tanto como puede hacerlo la música. Las ampliaciones de «Cuatro o seis desnudos hombros» en *No hay burlas con el amor*, *Las manos blancas no ofenden* y *El Faetonte* muestran, en suma, el ingenio y la habilidad con que Calderón se vale de los versos de su poeta predilecto al tiempo que le rinde homenaje en su propia obra.

«CUATRO O SEIS DESNUDOS HOMBROS»

Cuatro o seis desnudos hombros de dos escollos o tres hurtan poco sitio al mar y mucho agradable en él.	
Cuánto lo sienten las ondas batido lo dice el pie, que pólvora de las piedras la agua repetida es.	5
Modestamente sublime ciñe la cumbre un laurel, coronando de esperanzas al piloto que lo ve;	10
verdes rayos de una palma (si no luciente, cortés norte frondoso) conducen el derrotado bajel.	15
Este ameno sitio breve, de cabra, apenas, montés profanado, escaló un día mal agradecida fe:	20
joven, digo, ya esplendor del palacio de su rey, el hueco anima de un tronco nueve meses habrá, o diez, a quien, si lecho no, blando,	25

sueño le debe fiel,
 brame el austro y de las rocas
 haga lo que del ciprés.
 Arrastrando allí eslabones
 de su adorado desdén, 30
 hierbas cultiva, no ingratas,
 en apacible vergel.
 ¡Oh cuán bien las solicita
 sudor fácil, y cuán bien,
 émulas, responden ellas, 35
 del más valiente pincel!
 Confusas entre los lilios
 las rosas se dejan ver,
 bosquejando lo admirable
 de su hermosa crüel, 40
 tan dulce, tan natural,
 que abejuela alguna vez
 se caló a besar sus labios
 en las hojas de un clavel.
 Sierpe de cristal, vestida 45
 escamas de rosicler,
 se escondía ya en las flores
 de la imaginada tez,
 cuando velera paloma,
 alado, si no, bajel, 50
 nubes rompiendo de espuma
 en derrota suya un mes,
 le trajo, si no de oliva,
 en las hojas de un papel,
 señas de serenidad, 55
 si al arco de Amor se cree.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMOGUERA, R. C. y REGAN, K., «La orquestación de realidades: *Las manos blancas no ofenden*», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002*, ed. M.^a L. Lobato y F. Rodríguez Matito, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. 1, pp. 211-218.
- ALONSO, D., *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1960.
- ARELLANO, I., «El sentido cómico de *No hay burlas con el amor*», en *Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Anejos de la Revista Segismundo, 1983, pp. 365-380.
- *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ATKINSON, W. C., «Studies in literary decadence: III. La comedia de capa y espada», *Bulletin of Spanish Studies*, 4, 1927, pp. 80-89.
- AUBRUN, C. V., «Góngora et Calderón: Grammaire et poéticité», *Les langues Néo-latines*, 70, 216, 1976, pp. 19-31.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El Faetonte*, ed. R. Maestre, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996.
- *El Faetonte*, en *Cuarta parte de las comedias*, ed. S. Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- *El postrer duelo de España*, ed. S. Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- *Las manos blancas no ofenden*, ed. Á. Martínez Blasco, Kassel, Reichenberger, 1995.
- *No hay burlas con el amor*, ed. D. W. Cruickshank y S. Page, Warminster, Aris and Phillips, 1986.
- *No hay burlas con el amor*, en *Quinta parte de comedias*, ed. J. M.^a Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- CANCELLIERE, E., «Procedimenti gongorini della visione nel teatro di Calderón», en «*Culteranismo*» e teatro nella Spagna del Seicento, coord. L. Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2006, pp. 183-193.
- CRUICKSHANK, D. W., «El texto de *No hay burlas con el amor*», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*, ed. J. M.^a Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 293-312.
- y PAGE, S., «Introducción», en Calderón de la Barca, P., *No hay burlas con el amor*, Warminster, Aris and Phillips, 1986.
- «Calderón de la Barca, Pedro», en *Diccionario filológico de la literatura española, s. XVII*, ed. P. Jauralde Pou, D. Gavela García y P. C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2011, pp. 172-232.
- DIEGO, G., *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

- ENGELBERT, M., «Calderón und Góngora», *Iberoromania*, 3, 3/4, 1971, pp. 242-259.
- FRENK ALATORRE, M., *Corpus de la antigua lírica popular hispana (siglos xv a xvii)*, Madrid, Castalia, 1987.
- *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, México Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- GALLEGO MORELL, A., *El mito de Faetón en la literatura española*, Granada, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- GATES, E., «Góngora and Calderón», *Hispanic Review*, V, 3, 1937, pp. 241-258.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. de, *Romances*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 1982.
- *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- *Romances*, ed. A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- GREER, M., *The play of power. Mythological court dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S., «Mitos, simbolismo y estructura en *Apolo y Climene* y *El hijo del Sol, Faetón*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, I, 1987, pp. 77-85.
- HERRERO GARCÍA, M., *Estimaciones literarias del s. xvii*, Madrid, Voluntad, 1930.
- IGLESIAS FEJOO, L., «El romance de Góngora en *El príncipe constante*», *Homenaje a Antonio Carreño, Rilce*, 26, 2010, pp. 74-96.
- y ULLA LORENZO, A., «Las fechas de *El Faetonte*, de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 3, 2010, pp. 173-198.
- LAPESA, R., «Lenguaje y estilo en Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. 1, pp. 51-101.
- MAESTRE, R., «Introducción», en Calderón de la Barca, P., *El Faetonte*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996.
- MARTÍNEZ BLASCO, Á., «Introducción», Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- MASON, T. R. A., «¿La sexualidad pervertida? *Las manos blancas no ofenden*», en *Hacia Calderón. VII Coloquio Anglogermánico, Cambridge, 1984*, Stuttgart, Steiner, 1985, pp. 183-192.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *La epopeya castellana a través de su literatura española*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1945.
- *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, vol. 2.
- NAVARRO GONZÁLEZ, A., «Comicidad del lenguaje en el teatro de Calderón», *Iberoromania*, 14, 1981, pp. 116-132.
- O'CONNOR, T. A., *Myth and mythology in the theater of Pedro Calderón de la Barca*, Texas, Trinity University Press, 1988.

- PARIS, P., «La mythologie de Calderón. *Apolo y Climene. El hijo del Sol, Faetón*», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, vol. 1, 1925, pp. 557-570.
- PINILLOS, C., «La presencia de Góngora en los autos de Calderón», en *Teatri del Mediterráneo: riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, ed. V. Nider, Trento, Università degli Studi di Trento, 2004, pp. 267-287.
- POGGI, G., «Rappresentazioni gongorine della notte nel teatro di Calderón», en «*Culteranismo*» e teatro nella Spagna del Seicento, coord. L. Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2006, pp. 61-77.
- QUINTERO, M.^a C., «Demystifying convention in Calderón's *No hay burlas con el amor*», *Romance Notes*, 27, 1987, pp. 247-255.
- ROMAN, D., «Spectacular women: sites of gender strife and negotiation in Calderón's *No hay burlas con el amor* and on the early modern Spanish stage», *Theatre Journal*, 43, 1991, pp. 445-456.
- ROMANOS, M., «"Sólo uno en el mundo gongoriza". Presencia del gongorismo en el teatro del Siglo de Oro», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, ed. P. Civil y F. Crémoux, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010, pp. 75-97.
- RUANO DE LA HAZA, J. M.^a, «Introducción», en Calderón de la Barca, P., *No hay burlas con el amor*, en *Quinta parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- RUIZ PÉREZ, P., «Mito y personaje en *El hijo del Sol, Faetón*», en *El mito en el teatro clásico español*, coord. F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Madrid, Taurus, 1984, pp. 270-277.
- SALOMON, N., *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.
- STROUD, M., D., «Performativity and sexual identity in Calderón's *Las manos blancas no ofenden*», en *Gender, identity and representation in Spain's Golden Age*, ed. A. K. Stoll y D. L. Smith, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 2002, pp. 109-123.
- TAYLOR, B., «Góngora's ballad "Quatro o seis desnudos hombros"», en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey*, ed. Ch. Davis y A. Deyermund, London, Tamesis, 1989, pp. 215-226.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «Más Góngora en la Comedia Nueva: La fortuna dramática del romance del Albanés», en *Homenaje al Profesor Emilio Alarcos García en el centenario de su nacimiento, 1895-1995*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Junta de Castilla y León, 1998, pp. 201-213.
- «Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara», en «*Culteranismo*» e teatro nella Spagna del Seicento. *Tai del Convegno internazionale, Parma, 23-24 aprile 2004*, Roma, Bulzoni Editore, 2006, pp. 29-47.
- VILA CARNEIRO, Z., «*Amor, honor y poder*: las huellas del gongorismo en una de las primeras comedias de Calderón», en *Compostela Aurea. Actas del VIII*

Congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro, ed. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 535-543.

WILSON, E. M., «The Four Elements in the Imaginary of Calderón», *Modern Language Review*, 31, 1936, pp. 34-47. Cito por la traducción: «Los cuatro elementos en la imagería de Calderón», en *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. 1, pp. 277-299.

WILSON Y SAGE, J., *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, London, Tamesis, 1964.

— y SAGE, J., «Addenda to *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1, 2, 1977, pp. 199-208.

— «La poesía dramática de don Pedro Calderón de la Barca», *Litterae Hispanae et Lusitanae*, München, Max Hueber, 1968, pp. 487-500.