

«Entre los sueltos caballos» en *El príncipe constante*: la glosa de Calderón y su significado en la comedia

ISABEL HERNANDO MORATA
Universidad de Santiago de Compostela

Hacia el final de la primera jornada de *El príncipe constante* Calderón hace presentes en su comedia a dos de los hombres de letras más importantes de su época: el predicador fray Hortensio Paravicino y el poeta, fallecido tan sólo dos años atrás, don Luis de Góngora. Pero si al primero le ataca por medio de la alusión jocosa del gracioso Brito, al segundo le homenajea introduciendo varios versos de un conocido romance suyo, «Entre los sueltos caballos», en un diálogo entre el infante portugués Fernando y el moro Muley. Lo acontecido en el encuentro entre ambos personajes es paralelo a la historia del romance, emparentado a su vez con la narración morisca *El Abencerraje*, en la que, como saben, el caballero cristiano se apiada de su cautivo moro tras escuchar el relato de sus amores y le perdona para que pueda volver con su dama¹. Los espectadores de la comedia y, más adelante, el público lector advertirían y disfrutarían el juego intertextual, lo que seguramente contribuyó al éxito de la obra, una de las más tempranas y también más destacadas de su autor².

No se trata de la única vez que Calderón evoca a otro poeta y en concreto a Góngora, por quien sin duda sentía predilección³: es conocido el vínculo entre ambos, el cual

1. Afirma Carreño (2000: 217): «la transposición y parentesco del romance con la tradición de la novela morisca *El Abencerraje* es fácil de detectar, siendo el español de Orán un obvio reflejo de la historia de Rodrigo de Narváez».

2. Iglesias Feijoo (2008) concreta que la obra se estrenó probablemente el 20 abril de 1629 y se publicó por primera vez en la *Primera parte* de Calderón en 1636.

3. Véase Gates (1937) y Wilson y Sage (1964 y 1977).

se debe no sólo a su proximidad estilística⁴ sino también a la frecuencia con que el dramaturgo cita versos del autor de *El Polifemo* en sus obras. De hecho, este mismo romance, «Entre los sueltos caballos» –ya de por sí uno de los más aludidos, glosados y hasta parodiados de su autor– aparece en otras trece comedias de don Pedro⁵; pero el caso de *El príncipe constante* es especial pues, como observa Iglesias Feijoo (2008): «en ninguna otra obra incluyó el autor casi cincuenta versos de una única composición ajena».

Son varios los aspectos del diálogo entre Fernando y Muley en los que se podría reparar, pero por cuestión de tiempo me limitaré a uno de ellos, que es fundamental en el episodio y permite comprender la naturaleza de la inserción en el mismo de «Entre los sueltos caballos»: la importancia que tiene la muerte no sólo en este momento concreto sino en el conjunto de la comedia, como han observado Carrasco Urgoiti (1983: 858) y Cancelliere en la introducción a su edición de *El príncipe constante* (2000: 56), para quien «la muerte [...] es la verdadera protagonista del drama calderoniano»: con otras palabras, intentaré explicar aquí cómo los versos de Góngora ayudan a construir, mediante sucesivas imágenes, el «teatro de la muerte»⁶ al que se refiere Fernando en el verso 4 –y «teatro» no en el sentido físico o literario con el que habitualmente se usa el término, sino en el etimológico de «escaparate» o «mostrador»– de forma que en ocasiones los octosílabos tomados adquieren, debido al nuevo contexto que constituye la glosa de Calderón, un significado en la comedia distinto al que tenían en el romance ajeno.

Los primeros versos que toma el dramaturgo del romance de Góngora son los que inician el mismo: «entre los sueltos caballos / de los vencidos jinetes» (vv. 14-15). Obtienen en la comedia un nuevo valor derivado de la transposición de género –es decir, del paso de un texto lírico a otro no sólo lírico sino también teatral– pues desempeñan la función de decorado verbal, al formar parte de la descripción del campo de batalla con que Fernando comienza su intervención: el infante portugués compara con un «teatro de la muerte» la «desierta campaña» (v. 1), que parece «tumba común / de cuerpos muertos» (vv. 2-3); a estas primeras referencias a la muerte se suma la mención de los «mares de sangre» (v. 8) vertidos por el caballo que ha abandonado a Muley: será la sangre, precisamente, una imagen fundamental en este episodio. En realidad los versos de

4. Las limitaciones que el género teatral impone al cultismo del Calderón son señaladas prácticamente por todos quienes estudian el gongorismo del dramaturgo: Gates (1937), quien repara sobre todo en el empleo de la metáfora; Wilson (1968) y Alonso (1960: 225). Por su parte, Aubrun (1976: 30-31) precisa las diferencias entre ambos autores, concluyendo que «sans le néo-classicisme extrémiste de Góngora le baroque de Calderón n'eût pas été possible. Leurs poéticités respectives n'ont, par contre, aucun point commun».

5. La lista de las obras en que Calderón recuerda el romance de Góngora –que completa recientemente Iglesias Feijoo (2008)–, muestra la preferencia que parece tener el dramaturgo por él: *El laurel de Apolo, La púrpura de la rosa, También hay duelo en las damas, Las manos blancas no ofenden, Céfalo y Pocris, Antes que todo es mi dama, El jardín de Falerina, Para vencer a Amor, querer vencerle, El acaso y el error, Fineza contra fineza, La lepra de Constantino, Polifemo y Circe, El gran príncipe de Fez y Amigo, amante y leal*.

6. Cito por la edición: Calderón de la Barca (2006): *Primera parte de las comedias*, ed. de L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro. Como en ella no se numeran los versos de la comedia, la numeración que aquí se utiliza comienza en el episodio que se estudia, que ocupa las páginas 1073-1081. Souiller (1992: 229-230) se refiere a «le monde comme théâtre de la mort dans *Le Prince Constant*». Por otra parte poco antes del diálogo entre Muley y Fernando, el hermano de este, Enrique, al llegar a las costas de África afirma (la cursiva es mía): «Enrique: / El alma traigo de temores llena; / echada juzgo contra mí la suerte; / desde que de Lisboa salí, sólo / imágenes he visto de la muerte», (l, p. 1072).

Góngora aquí constituyen una imagen de la muerte sólo de forma indirecta, al integrarse en la desoladora descripción del campo de batalla realizada por Fernando.

Los siguientes versos que el dramaturgo toma del romance son «que por el campo buscaban / entre lo rojo lo verde» (vv. 25-26), de los cuales el segundo desempeña de nuevo el papel de decorado verbal. Calderón amplía la idea de este octosílabo con la metáfora «coronada de claveles» (v. 18), cuyo término real aclara «pues es tanta la perdida / sangre con que se guarnece» (vv. 19-20). Este verso de Góngora muestra perfectamente la frecuencia, observada por Arellano (1995: 424), con que el decorado verbal en la comedia áurea se construye con menciones coloristas, en ocasiones a través de la metáfora, de lo que es claro ejemplo el octosílabo de «Entre los sueltos caballos».

A partir de ahora Fernando relata cómo se hizo con uno de los caballos, en el que subieron él y el moro cautivo y con el que atravesaron el campo de batalla. La escueta referencia que el romance de Góngora hace al animal sirve de excusa perfecta a Calderón para desarrollar uno de sus motivos favoritos, el del caballo desbocado –sólo hay que recordar el comienzo de *La vida es sueño*⁷. El caballo se describe relacionándolo con los cuatro elementos entre los que destaca el agua por una razón: la importancia que el color blanco tiene como rasgo característico suyo, de manera que el propio elemento agua afirma en estilo directo «sola yo / pude cuajarlo de nieve» (vv. 37-38); por otra parte, ampliando la estructura paralelística presente en los versos de Góngora «por los relinchos, lozano / y por las cernejas, fuerte» (vv. 45-46), se suceden las características del animal, entre las cuales destacan la violencia –es un caballo desbocado– y, de nuevo, el cromatismo: si por lo blanco el caballo es cisne, por lo sangriento es sierpe; no sólo se advierte aquí otra vez la presencia de la sangre, sino también el contraste cromático, en este caso no entre lo rojo y lo verde sino entre lo rojo y lo blanco. A este respecto Carrasco Urgoiti (1983: 858) señala: «el cromatismo múltiple del romance morisco se reduce a la dualidad del rojo [...] y de un blanco alucinante»; en cualquier caso, estas combinaciones cromáticas resaltan la importancia de la sangre, una de las imágenes más destacadas del episodio y que se perfila ya como marca distintiva entre el romance de Góngora y la versión que del mismo ofrece Calderón en *El príncipe constante*.

Seguidamente Fernando relata el galope a través del campo de batalla con una complicada metáfora en la que de nuevo se juega con los elementos, al convertir la tierra en agua: el bajel, cuyo término real es el caballo, atraviesa mares de sangre, es decir, el campo de batalla. Cantalapiedra y Rodríguez López-Vázquez en su introducción a la edición de *El príncipe constante* (1996: 53) advierten cómo el vínculo simbólico «bajel»–«caballo» y la presencia de los elementos están anunciados en Góngora –en sus versos «de cuatro espuelas herido, / que cuatro vientos le mueven» (vv. 57-58)– pues los «cuatro vientos» son metonimia de las «cuatro velas» de la embarcación y el cuatro es precisa-

7. Varios estudiosos han señalado la importancia del retrato del violento caballo en las comedias calderonianas: así, Pedraza Jiménez (2000: 144) y Carrasco Urgoiti (1983: 861), mientras que Arellano (1995: 431-432) desvincula la imagen de este dramaturgo concreto para asegurar que la pintura del caballo es «casi una función fija en determinados géneros dramáticos». De hecho, como advierte Martinengo (2000), el caballo encabritado en la batalla fue retratado ya en el libro de Job, momento desde el cual constituyó una imagen tópica de la *evidentia*, sobre todo en la literatura bíblica y antigua.

mente el número de los elementos. Es una clara muestra de cómo el dramaturgo reformula con su glosa los versos tomados del romance ajeno, pues desarrolla la idea apenas esbozada en estos construyendo otra imagen de la muerte: en efecto, el barco que cruza estos mares de sangre, que rompe sus «ondas crueles» (v. 50), sólo puede ser un «bajel de la muerte», por lo que la interpretación del caballo como un símbolo de la muerte parece bastante acertada⁸.

A partir de este momento las imágenes de la muerte, que se concentran en el comienzo de la intervención de Fernando, son menos frecuentes pero no por ello menos interesantes: tras relatar cómo el caballo detuvo su galope y cayó a tierra, apiadado del moro cautivo, Fernando le pregunta cortésmente la causa de su tristeza a Muley, quien se dirige a él con el comedimiento y caballerosidad propias de las relaciones entre los moros y cristianos de la literatura maurofílica y comienza después el relato de sus desdichas.

Si Calderón omite los versos del romance que se refieren al lugar de origen y el parentesco del moro de Góngora, atento a no contradecir los del personaje de su comedia, sorprende la llamativa anacronía de los versos 147-148 tomados de «Entre los sueltos caballos»: «en los Gelves nació el año / que os perdisteis en los Gelves». Ciertamente, si en «Entre los sueltos caballos» que el moro hubiese nacido el año de la derrota de los Gelves no implicaba contradicción alguna, sí que lo hace en *El príncipe constante*, pues la historia verídica en que se basa la obra data de principios del siglo XV y la batalla de los Gelves de 1510: es imposible que Muley hubiese nacido ese año. Como recuerda, citando a Porqueras Mayo, Cancelliere (2000: 183), la mayoría de los críticos se limitan a censurar la anacronía de don Pedro «por seguir exactamente en estos versos el romance de Góngora». Ahora bien, observando el fino entramado metafórico, tan consecuente con las imágenes que se han ido devanando en este episodio, a que dan lugar estos dos versos «anacrónicos», se podría concluir que el error de Calderón hubiera sido precisamente prescindir de ellos: si el valor de «los Gelves» en el romance de Góngora es sólo temporal, Muley juega también con su significado espacial, refiriéndose al campo donde se libró la batalla en la que perdieron la vida tantos españoles. Así no sólo se refuerza la imagen de la «desierta campaña» como tumba común de los primeros versos de este episodio, sino que también se permite la introducción del tópico barroco de la cuna y el sepulcro, porque Muley ha tenido por cuna, al haber nacido en él, este «sepulcro eminente» (v. 144). Se explica así que se considere hijo de desdichas –primera nota del tono trágico que caracteriza su historia amorosa, en cuyo carácter aciago y desgraciado insiste mucho más que el moro de Góngora– y la paradoja «nací en manos de la muerte» (v. 142). De hecho, los siguientes versos tomados de «Entre los sueltos caballos» –«junto a mi casa vivía / por que yo cerca muriese» (vv. 155-156)–, aunque Calderón no insistiera con su glosa en esta idea, refuerzan la antítesis entre la vida y la muerte que vertebraba la «anacronía» de los Gelves.

Como ya he dicho, en la historia amorosa de Muley no se atiende tanto como en la intervención de Fernando a la muerte; sin embargo, la violencia que marcaba los primeros versos del diálogo, desde la presentación del campo de batalla al desbocado galope del caballo, determina algunos de los versos con que el dramaturgo glosa ahora los de Góngora: así, si en el romance ajeno la «herida» del dios Amor, que asestó arpones dife-

8. Cancelliere (2000: 97) se refiere de hecho a este momento como «carrera de la muerte».

rentes a la mora y al moro (vv. 169-170) se desarrolla con una cuarteta en la que se alude a los lazos y las redes que labra el oro y los desdenes del plomo, Calderón alude en cambio al rayo, hace hincapié en la imagen de la herida y en la manifestación de las fuerzas y poderes del Amor, que arremete con ímpetu; Cantalapiedra y Rodríguez López-Vázquez (1994: 110) se refieren en este sentido a la «guerra de amor» que sufre Muley, «mucho más dura que la militar». Reitera también Muley su constancia amorosa –a la que ya había aludido en otro momento de su intervención– con la glosa del verso 182, «vino al fin a enternecerse»; como ha observado Wardropper (1958: 515), su constancia en el amor alcanzará cierta trascendencia en la comedia por el contraste con la constancia en la fe de Fernando⁹. En cualquier caso, para lo que aquí vengo señalando, interesa al final de su turno una nueva referencia a la muerte, la que se da en los versos 189-190: «pues en ausencia otro amante / ha venido a darme muerte». En el romance ajeno, el verso «cuando tú me cautivaste» (v. 195) alude al momento en que por fin el moro puede disfrutar del amor de su dama; en la comedia de Calderón, el motivo que Muley tiene para lamentarse es doble: por un lado, también había conseguido rendir al fin a la mora y, por otro, y en consecuencia con la trama de *El príncipe constante*, su cautiverio es más deplorable ya que durante el mismo puede perder a su amada a manos de otro hombre, Tarudante, con quien piensa casarla su padre: de ahí que a este «hijo de desdichas» la posible victoria de su rival amoroso le parezca la propia muerte.

Tras escuchar el relato del moro, Fernando expresa su comprensión, le exige del rescate y le insta a que ser marche asegurando «y porque sé qué es amor / y qué es tardanza en ausentes» (vv. 219-220), dos octosílabos de Góngora que aquí tienen un significado dudoso, puesto que los espectadores de la comedia, llegados a este momento, no conocían ningún amor del infante portugués. A partir del verso 223 no se glosa ninguno de Góngora, pero estos veintidós octosílabos se corresponden en cuanto a su contenido con los últimos de «Entre los sueltos caballos»: se trata de un intercambio de alabanzas, muestras de agradecimiento y fórmulas de despedida entre las que llama la atención la sentencia de Fernando, que no tiene un paralelo en el romance gongorino: «Generosa acción es dar / y más la vida» (vv. 235-236). Estas palabras poseen un interesante doble sentido: la vida a la que alude Fernando en este momento es la del moro, la cual acaba de perdonar pero, asimismo, esta vida puede ser la suya propia, porque Fernando será hecho cautivo y, al negarse a que se entregue la ciudad cristiana de Ceuta para su rescate, sufrirá y morirá por la fe convirtiéndose en un mártir: así pues, si se acepta que *El príncipe constante* es una tragedia, estos versos constituyen una ironía trágica, anuncian una acción marcada por el destino o un *fatum* superior; si no se considera que esta obra sea una tragedia, cuestión bastante discutida¹⁰, Fernando expresa la máxima que seguirá cuando él sea el prisionero y que le llevará a entregar su vida, es decir, a la muerte –pro-

9. «Muley is the constant lover of Fénix, the constant friend of Don Fernando, and the constant subject of the King of Fez [...] This formula is significant since it serves to differentiate the two men of constancy. If Muley and Don Fernando both have constant natures –«ánimos constantes» Muley's constancy in noble feeling is transcended by Don Fernando's constancy in faith [...] A symbolic pattern begins to emerge: Muley represents constancy at the secular level; Don Fernando, constancy at the religious level».

10. De hecho, buena parte de la crítica de *El príncipe constante* se ha centrado en este asunto, como se aprecia en el repaso bibliográfico de Porqueras Mayo (1994); un estado de la cuestión actualizado lo ofrece Cancelliere (2000: 26-27).

tagonista no solo de este momento concreto sino de toda la comedia–; el episodio de la liberación del cautivo moro, que en realidad ya estaba en la obra fuente de *El príncipe constante* – *La fortuna adversa* atribuida a Lope de Vega¹¹– y que Calderón amplía y refuerza con los octosílabos de Góngora, presenta esta cualidad esencial del príncipe cristiano, la generosidad, que llevará al máximo con su propia muerte en defensa de la fe.

En suma, Calderón no se limita a insertar de forma arbitraria, llevado por su afición al romance, algunos versos del mismo, sino que atiende al significado que estos adquieren en su comedia y los pone al servicio de su intención dramática; el aspecto en el que me he detenido, la construcción del «teatro de la muerte», condiciona el nuevo valor de algunos de los octosílabos gongorinos, cuyo contenido se desarrolla o se reinterpreta con las metáforas, paralelismos y correlaciones de la glosa. Los cambios más evidentes que sufren los versos de «Entre los sueltos caballos» se deben, pues, a que se extraen de una composición autónoma para integrarse en otra más amplia, con una trama y una temática más complejas a las cuales se subordina; pero las alteraciones también son consecuencia de la transposición de género, como demuestra el nuevo papel de decorado verbal que adquieren algunos de estos octosílabos¹². No es sólo un momento sobresaliente de la relación entre ambos autores sino, gracias a la habilidad dramática que Calderón demuestra ya en esta obra temprana, también de la propia comedia. La belleza del episodio, el agrado que despertaría en el público y su carácter de tributo al recientemente fallecido vate andaluz convierten el romance gongorino en uno de los aspectos más interesantes y atractivos de *El príncipe constante*.

Bibliografía

- ALONSO, D. (1960): *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos.
- ARELLANO, I. (1995): «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, pp. 411-443.
- AUBRUN, C. V. (1976): «Góngora et Calderón: Grammaire et poéticité», *Les langues Néolatines*, 70, 216, pp. 19-31.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1996): *El príncipe constante*, ed. de F. Cantalapiedra y A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra.

11. Sloman (1950) estudia la relación entre una y otra obra

12. También los versos «ardientes suspiros lanza / y tiernas lágrimas vierte» (vv. 75-76) adquieren otro valor relacionado con la representación: según Arellano (1995a: 421): «la palabra perfila la visualidad, sugiriendo expresiones y rasgos que ella misma crea. Así sucedería, quizá, con las expresiones generales de tristeza, melancolía, o los rostros bañados en lágrimas». Es decir, con estos versos se ayudaría a los espectadores a percibir las lágrimas de Muley –si es que el actor se esforzaba por derramarlas. Otros cambios, más significativos aún, dependientes de la transposición de género, afectan a la persona de algunos pronombres y desinencias verbales, que han de ajustarse a la primera y la segunda del diálogo dramático cuando en el romance tienen la tercera del narrador: es lo que sucede en «de tus suspiros la causa / si la causa lo consiente» (vv. 103-104); otras veces la solución adoptada es que el hablante se refiera a sí mismo en tercera persona, aludiendo a una parte de su cuerpo o de su condición anímica, para mantener así la desinencia del verbo: «los ojos» de Fernando (v. 21) y no «los vencidos jinetes» son ahora el sujeto de «buscaban» (v. 25); «mi valor [el de Fernando]» (v. 27) es el sujeto de «un suelto caballo prende» (v. 30) o «el corazón [del moro]» es el sujeto de «y tiernas lágrimas vierte» (v. 76).

- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2000): *El príncipe constante*, ed. de E. Cancelliere, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2006): *Primera parte de comedias*, ed. de L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro.
- CARRASCO URGOITI, M. S. (1983): «Presencia y eco del romance morisco en comedias de Calderón (1629-1639)», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. de I. García Lorenzo, Madrid, CSIC, vol. II.
- GATES, E. (1937): «Góngora and Calderón», *Hispanic Review*, V, 3, pp. 241-258.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (2010): «El romance de Góngora en *El príncipe constante*», *Homenaje a Antonio Carreño, Rilce*, 26, pp. 74-96.
- MARTINENGO, A. (2000): «La descripción del caballo (*Job*, 39, 19-25) y la noción de la *evidentia* en la poética quevediana», *La Perinola*, 4, pp. 215-228.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2000): *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza.
- PORQUERAS MAYO, A. (1994): «Impacto de *El príncipe constante* en la crítica hispanística (1972-1992)», en *Hacia Calderón (Décimo Coloquio Anglogermano, Passaw, 1993)*, ed. de H. Flasche, Stuttgart, F. Steiner Verlag, pp. 213-222.
- SLOMAN, A.E. (1950): *The sources of Calderón's «El príncipe constante»*, Oxford, Blackwell.
- SOUILLER, D. (1992): *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, Presses Universitaires de la France.
- WARDROPPER, B. W. (1958): «Christian and Moor in Calderón's *El príncipe constante*», *Modern Language Review*, LIII, pp. 512-520.
- WILSON Y SAGE, J. (1964): *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón-Citas y glosas*, London, Colección Tamesis.
- y SAGE, J. (1977): «Addenda to Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón-Citas y glosas», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, I, 2, pp. 199-208.
- (1968): «La poesía dramática de don Pedro Calderón de la Barca», *Litterae Hispanae et Lusitanae*, Manchen, Max Hueber, pp. 487-500.