

EL ROMANCE DE GÓNGORA EN *EL FAETONTE*, DE CALDERÓN

Isabel Hernando Morata
*Universidad de Santiago de Compostela*¹

Al comienzo de la fiesta mitológica *El Faetonte*² la diosa Tetis llega por mar a las costas de Tesalia. La escena supone un despliegue de maquinaria, música y canto típico de esta clase de «producciones» teatrales, pues la diosa viaja en una carroza marina³ y tres coros de ninfas entonan varios versos de un conocido romance de Góngora, «Cuatro o seis desnudos hombros». Calderón parece consciente de su entusiasmo por introducir y glosar versos ajenos, sobre todo si pertenecen al autor de las *Soledades*, y se parodia a sí mismo mediante los versos que poco después de la llegada de Tetis pronuncian los villanos Batillo y Silvia⁴:

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

² La obra fue recogida en la *Cuarta parte* de Calderón de la Barca de 1672; sobre las fechas de sus representaciones, véase el reciente artículo de Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, 2010. Todas las citas siguen Calderón de la Barca, *El Faetonte*, ed. S. Neumeister; para el romance de Góngora se sigue la edición: Góngora, *Romances*, ed. de A. Carreira, pp. 315-320. Calderón presenta algunas variantes con respecto al romance editado por Carreira, pero aquí no se abordarán problemas textuales.

³ Explica la tramoya utilizada Maestre, 1996, p. II.

⁴ Ya Engelbert, 1971, p. 256 advierte la ironía del pasaje. Por otra parte, sobre la cantidad 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 enajara más bien.
 BATILLO No todo se ha de grosar. (p. 687)

La glosa a Góngora de *El Faetonte* reviste especial interés, pues los veinticuatro versos que Calderón toma prestados⁵ se funden con el grandioso espectáculo visual y sonoro de la fiesta.

Resulta llamativo, en primer lugar, que la trama del romance «Cuatro o seis desnudos hombres» coincida solo en unos pocos aspectos con la escena de *El Faetonte* en que se incorpora: 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 dama⁶. En cambio, lo que sucede en *El Faetonte*, como ya se apuntó al principio, 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 Eridano—, 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 ríos⁷. 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 grupo⁸.

⁵ La mayor parte de estos veinticuatro versos son repetidos en la escena, de manera que en total se citan cincuenta. Cuatro versos de este mismo romance aparecen en otra comedia de Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, como se apunta en Góngora, *Romances*, ed. A. Carreño, p. 506 y Góngora, *Romances*, ed. A. Carreira, p. 314. Otros cuatro octosílabos aparecen en la segunda jornada de la comedia de Calderón *No hay burlas con el amor*.

⁶ La analogía entre este ermitaño de amor y el de las *Soledades* ha sido señalada en Góngora, *Romances*, ed. A. Carreño, p. 506; Góngora, *Soledades*, pp. 51-58 y Góngora, *Romances*, ed. A. Carreira, p. 314.

⁷ Para el peculiar tratamiento de la mitología en la obra véase Paris, 1925.

⁸ Afirma Ruíz Pérez, 1984, p. 272: «Toda la obra se articula en torno a la dicotomía funcional y dramática que representan Faetón y Épafo» y Gallego Morel, 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.

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 aproxima a la playa en un escollo móvil. 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 tramoya⁹. 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 naufrago 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.

Ahora es Tetis quien ordena a sus ninfas que respondan a las canciones de recibimiento; Doris, con el papel de corifea, señala el mon-

⁹ 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».

te 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)¹⁰, 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 arbusto 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 jardín. Los próximos 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 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 correlación que vertebraba esta escena inicial de su obra. 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)¹¹.

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

Calderón prescinde de la siguiente cuarteta de Góngora (vv. 41-44), que ampliaba la descripción de las flores¹². Los próximos cuatro versos, referidos al arroyo, son cantados por el coro de Faetón, en cuyo discurso, simétrico al de su hermano, alude a los arroyos del paisaje con la metáfora de Góngora enunciada por el coro¹³: «...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). 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 forma 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 flores. 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 rostro¹⁴.

La diosa responde ahora 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»

¹² 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 uno 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.

¹³ En la edición que se sigue el locutor de estos versos no es el «coro segundo», como cabría esperar, sino los «músicos».

¹⁴ Hay ciertas diferencias entre la suerte de Tetis en Tesalia y la del naufrago en la isla, como la de que 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».

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 referente¹⁵.

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. 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), lo que parece contener cierto mensaje anticipatorio del desarrollo de la historia. A las palabras elogiosas de la diosa responde 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 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.

¹⁵ Este juego con los elementos típicamente calderoniano fue estudiado por Wilson, 1976, p. 288.

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, los vulgarismos de Batillo, para quien lo «más mijor» es correr, y de Silvia, que se presenta «turbiada» (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 pesar el placer» (p. 685).

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 tramoya, el peñasco de Tetis, así como subrayar el enfrentamiento entre los dos hermanos, cuyos respectivos coros cantan a las flores o a los ríos. El romance es aprovechado 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. Hay otros momentos líricos en *El Faetonte*, casi todos ellos con ocasión de la llegada o la despedida de algún personaje¹⁶, 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*»¹⁷ 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.

¹⁶ 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 (768-773) y la salutación a este mismo dios (pp. 777-780).

¹⁷ 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».

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- 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.
- Engelbert, M., «Calderón und Góngora», *Ibero-romania*, 3, 3/4, 1971, pp. 242-259.
- Gallego Morel, A., *El mito de Faetón en la literatura española*, Granada, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- 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 Feijoo, L. y Ulla Lorenzo, A., «Las fechas de *El Faetonte*, de Calderón», *Anuario Calderoniano*, III, 2010, pp. 173-198.
- Maestre, R., «Introducción», en Calderón de la Barca, P., *El Faetonte*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996.
- 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 Calerón. *Apolo y Climene. El hijo del Sol, Faetón*», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, I, 1925, pp. 557-570.
- Ruíz Pérez, P., «Mito y personaje en *El hijo del Sol, Faetón*», en *El mito en el teatro clásico español*, coord. F. Ruíz Ramón y C. Oliva, Madrid, Taurus, 1984, pp. 270-277.
- 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, Londres, Tamesis, 1989, pp. 215-226.
- Wilson, E. M., «The four elements in the imaginary of Calderón», *Modern Language Review*, XXXI, 1936, pp. 34-47. Cito por la traducción: Wilson E. M., «Los cuatro elementos en la imaginaria de Calderón», en *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 277-299.