



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Antonucci, Fausta
Habilidades dialécticas y poéticas de los personajes femeninos
en el teatro calderoniano: el caso de las glosas de romances
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo
de Oro, vol. 9, núm. 1, 2021, -Junio, pp. 1061-1075
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.59>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517567144058>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

Habilidades dialécticas y poéticas de los personajes femeninos en el teatro calderoniano: el caso de las glosas de romances

Dialectical and Poetic Abilities of Female Characters in Calderonian Theater: The Case of the *glosas de romances*

Fausta Antonucci

<http://orcid.org/0000-0002-3135-5395>

Università Roma Tre

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere

ITALIA

faustaantonucci@uniroma3.it

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.1, 2021, pp. 1061-1075]

Recibido: 25-01-2021 / Aceptado: 29-03-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.59>

Resumen. Uno de los aspectos más fascinantes del protagonismo femenino en el teatro calderoniano es la capacidad dialéctica que exhiben las damas, su dominio de la argumentación y de las sutilezas expresivas del lenguaje en los intercambios dialógicos que mantienen con los personajes masculinos. Un aspecto interesante a estudiar es la relación entre la situación discursiva de estos intercambios y la estrofa utilizada. Este artículo analiza concretamente el caso de las glosas de romance, recitadas en diálogo entre una dama y un galán, en *El acaso y el error*; *No hay burlas con el amor*; *Antes que todo es mi dama*; *Las manos blancas no ofenden*; *El pintor de su deshonra*; *Dar lo todo y no dar nada*, *La púrpura de la rosa*. Su colocación en la acción dramática, sus características y estructura dependen en buena medida del género al que puede adscribirse la obra en que se enmarcan; en todas ellas, sin embargo, se aprecia el papel imprescindible de la interlocutora femenina, y su capacidad ingeniosa por adaptar el texto citado a las intenciones discursivas y a los argumentos con los que sustancia sus réplicas.

Palabras clave. Glosa; romance; protagonismo femenino; Calderón.

Abstract. One of the most fascinating aspects of female protagonism in Calderonian theatre is the dialectical capacity exhibited by the *damas*, their mastery of argumentation and the expressive subtleties of language in the dialogical exchanges they have with male characters. An interesting aspect to study is the relationship between the discursive situation of these exchanges and the stanza used. This article specifically analyzes the case of the romance glosses, recited in dialogue between a *dama* and a gallant, in *El acaso y el error*; *No hay burlas con el amor*; *Antes que todo es mi dama*; *Las manos blancas no ofenden*; *El pintor de su deshonra*; *Darlo todo y no dar nada*; *La púrpura de la rosa*. Their placement in the dramatic action, their characteristics and structure depend largely on the genre to which the work in which they are framed can be assigned. In all of them, however, the essential role of the female interlocutor is appreciated, and her ingenious ability to adapt the cited text to the discursive intentions and the arguments with which she substantiates her replies.

Keywords. Glosa; Romance; Female protagonism; Calderón.

1. Sobre la importancia de los personajes femeninos en el teatro de Calderón han corrido ríos de tinta, aunque no siempre desde perspectivas coincidentes. Es un hecho que el protagonismo de las mujeres alcanza cotas elevadísimas en las obras del dramaturgo, ricas en figuras inolvidables que responden a la categoría dramática de 'dama', en el sentido de 'protagonista de condición elevada' por oposición a la criada o a cualquier figura femenina del estamento servil. Es de sobra sabido que uno de los ejes que diferencian los dos componentes de este binomio, así como los del binomio paralelo galán-gracioso, es el lenguaje. El registro expresivo de la dama nunca será el mismo que el de la criada, y los casos en los que la criada toma prestados conceptos, ideas y comportamientos típicos de la dama (como sucede a Inés en *No hay burlas con el amor*) son excepciones que buscan hacer reír a los espectadores con un guiño metateatral; así como buscan la risa las continuas violaciones del decoro, lingüístico y comportamental, de las protagonistas de *Céfalo y Pocris*, que obedece a los códigos del género burlesco.

En el marco de esta convención, tan característica de todo el teatro áureo pero que en Calderón se cumple con especial esmero, me parece que no se ha prestado la atención que se merece a la paridad absoluta que el dramaturgo les otorga a sus damas en el intercambio dialógico con los personajes masculinos. De hecho, uno de los aspectos más fascinantes del protagonismo femenino en el teatro calderoniano es la capacidad dialéctica que exhiben las damas, su dominio de la argumentación y de las sutilezas expresivas del lenguaje, la ingeniosidad de sus réplicas, que se tiñen de ironía o de reproche si el intercambio es polémico, o al contrario de lirismo, cuando expresan una expansión sentimental en total consonancia con el interlocutor¹.

1. Un dominio que no está necesariamente reñido con la capacidad de mantenerse calladas si así lo exigen las dinámicas de la intriga. Sobre el silencio en el teatro calderoniano la referencia obligada es a Dédodat Kessedjian, 1999.

En un teatro polimétrico como el del Siglo de Oro, también sería de interés estudiar la relación entre la situación discursiva de estos intercambios dialécticos y la estrofa utilizada. Hay casos de confrontaciones muy agudas y tensas, en las que el personaje femenino deja derrotado o cuando menos desconcertado a su interlocutor, que se realizan en redondillas o romance, notoriamente las formas métricas mayoritarias y más sencillas. Pensemos por ejemplo en la discusión que mantienen doña Leonor y don Arias en la segunda jornada de *El médico de su honra*, o Rosaura y Clotaldo en la tercera jornada de *La vida es sueño*, ambas en redondillas. Pero también se dan situaciones discursivas en las que galán y dama mantienen una pelea dialéctica en la que solo buscan lucirse, superar al otro en ingenio y agudeza, sin que haya realmente una intención polémica en ninguno de los dos. En estos casos, es más probable que el dramaturgo se sirva de formas métricas vinculadas con la tradición lírica culta, señaladamente el soneto, como sucede en los numerosos casos de sonetos en diáptico, verdadero dúo siempre mantenido por un personaje femenino y otro masculino².

Un caso interesante, en esta perspectiva de la relación entre forma métrica y situación discursiva, es el de las glosas. La glosa es un tipo de composición fija, de origen medieval, que engloba un texto poético preexistente según unas pautas determinadas. Como explica Baehr, «desde el punto de vista de la métrica no puede definirse de una manera uniforme porque no quedó establecida ni en su extensión total ni en un uso de determinadas clases de versos y estrofas»³. De hecho, las glosas que se rastrean en el teatro de Calderón presentan un abanico muy amplio de características formales: el texto glosado puede ser una redondilla, una quintilla o una porción de romance, y la glosa propiamente dicha puede componerse de coplas reales, décimas espinelas, quintillas o romance. En todos los casos, se trata de una composición que requiere habilidad e ingenio, pues cada verso del texto glosado debe adaptarse perfectamente al nuevo contexto; de ahí su vinculación con las justas poéticas y su estimación como «un juego de sociedad»⁴. La dama suele ser una protagonista de estos alardes poéticos, recitando la glosa en monólogo (en cinco casos)⁵, o compartiéndola con un galán en una situación de diálogo (en trece casos)⁶. Comparemos este último dato con los cinco casos de glosas en diálogo

2. He comprobado esta afirmación controlando todos los diápticos de sonetos reseñados por Osuna, 1974. Para un primer acercamiento analítico a los sonetos en diáptico, remito a Antonucci, 2017.

3. Baehr, 1973, p. 330.

4. Baehr, 1973, p. 338.

5. En las siguientes obras: *La cisma de Inglaterra*, *Peor está que estaba*, *Los dos amantes del cielo*, *La niña de Gómez Arias*, *La fiera, el rayo y la piedra*. Aclaro que monólogo no quiere decir soliloquio: ninguna de estas glosas se recita a solas, sino ante un destinatario. Las glosas monologales recitadas por galanes son cuatro, y se encuentran en *El José de las mujeres*, *Las manos blancas no ofenden*, *Dar lo todo y no dar nada*, *El Faetonte*.

6. *El acaso y el error*, *Para vencer amor, querer vencerle, Amar después de la muerte*, *El mayor encanto amor*, *Antes que todo es mi dama*, *Las manos blancas no ofenden*, *El pintor de su deshonra*, *Dar lo todo y no dar nada*, *Basta callar, Auristela y Lisidante*, *La púrpura de la rosa* (dos glosas), *Fieras afemina amor*.

protagonizadas solo por galanes⁷, y veremos confirmada una actitud que ya se observaba en los diápticos de sonetos: el gusto de Calderón por construir escenas en las que la relación entre personaje femenino y personaje masculino no se fragua solo a nivel dialéctico sino que adquiere los caracteres de una competición poética; o, si no hay asomo de rivalidad o competencia, de un dúo lírico —como en el caso de la glosa de *Amar después de la muerte* recitada alternadamente por Álvaro Tuzaní y Clara Maleca—.

En estas páginas, por obvias razones de espacio, no podré analizar todas las glosas, monologales y dialógicas, recitadas por mujeres en sus diferentes características: he escogido entonces reducir el corpus abarcando solamente las glosas de romances. Estas glosas difieren bastante con respecto a la glosa clásica, compuesta por una serie de estrofas que engloban cada una, en el último verso, un verso de la redondilla o quintilla glosada, a menudo cantada con anterioridad. De hecho, nunca el romance glosado se canta previamente —si acaso se canta en el momento de citarlo—, y su posición en el texto glosador no se rige por una pauta fija, por lo que su reconocimiento, al faltar el acompañamiento musical, únicamente se confía a la enciclopedia poética del destinatario; aunque hay que decir que los romances que glosa Calderón son todos muy conocidos en la época, por lo que no debía ser muy difícil darse cuenta de la presencia de la cita. El corpus con el que trabajaré es el siguiente (enumero los títulos ordenándolos según la fecha probable de composición): *El acaso y el error* (¿1627-1635?); *No hay burlas con el amor* (1635); *Antes que todo es mi dama* (¿1637-1640?); *Las manos blancas no ofenden* (¿1640-1642?); *El pintor de su deshonra* (¿1644-1646?); *Dar lo todo y no dar nada* (¿1651?); *La púrpura de la rosa* (1659).

2. Las glosas de romances que se encuentran en las dos comedias de capa y espada presentan muchas analogías, aunque la de *Antes que todo es mi dama* engasta el romance glosado no en un contexto de romance, sino en dos décimas. Estas dos décimas forman parte de una escena en la misma estrofa que abre el segundo cuadro de la segunda jornada: don Antonio está suplicando a su hermana Clara que lo ayude con Laura, la dama de la que se ha prendado. Clara es escéptica, sospechando que Laura rechazará con desdén los mensajes de su hermano. Este argumenta entonces, en tres décimas construidas según el clásico esquema diseminación-recolección, que nada resiste «a la industria o a la porfía» (v. 1640)⁸. La respuesta de Clara a tan ingeniosa demostración es irónica, dudando de la profundidad del sentimiento de su hermano y sugiriendo que quizás obedezca a un modelo literario más que a una necesidad íntima. El modelo sería el del amor no correspondido por una bella vecina del «moro cautivo» protagonista del archiconocido romance de Góngora «Entre los sueltos caballos», mencionado por Calderón

7. *El príncipe constante*, *De una causa dos efectos*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, *El Faetonte*. El número mucho más elevado de glosas en diálogo con respecto a las glosas monologales contradice la afirmación demasiado generalizadora de Janner, 1943, p. 218, según el cual, en el teatro áureo, la glosa «constituye las más de las veces un monólogo de importancia esencial para la evolución de la obra».

8. Calderón, *Antes que todo es mi dama*, p. 220.

en tantas otras piezas suyas⁹. Aquí, a diferencia de lo que sucede por ejemplo en *El príncipe constante*, la cita no se disimula, antes bien, la dama la introduce mencionando abiertamente «el tono [es decir, el texto cantado] que decía / "Junto a mi casa vivía / porque más cerca muriese"» (vv. 1674-1677)¹⁰. El hermano rebate a la provocación con otra cita, asegurando que no, él no quiere a Laura solo porque vive cerca, y que ha muchos días «que amor, los accidentes / trocando a nuestras pasiones, / hirió nuestros corazones / con arpones diferentes» (vv. 1684-1687). Este juego de citas inaugurado por Clara muestra no solo que los dos hermanos comparten una enciclopedia de textos poéticos, sino que son capaces de citarlos eficazmente englobándolos además en un contexto estrófico que exige la rima consonante. Este detalle es llamativo, porque los romances se suelen glosar por parejas de versos, y esto, en el marco de la décima espinela, obliga a que los versos que deben rimar obligadamente con la porción citada sean dos, y no solo uno.

De hecho, en el corpus que he examinado, este es el único caso de versos de romance glosados en décimas. En los demás casos, la glosa también se realiza en romance. En *No hay burlas con el amor*, como apuntaba antes, la situación discursiva en la que se enmarca la glosa es análoga a la de *Antes que todo es mi dama*, aunque el diálogo involucra en este caso no a dos hermanos sino a un galán y a una dama. También en esta comedia es la dama –doña Beatriz, la culta latiniparla reacia al amor— quien primero acude a la cita, esta vez disimulada; aquí lo hace para disuadir a don Alonso de que la requiebre¹¹. Tomaré prestada la eficaz presentación que de este pasaje hace Isabel Hernando¹²: Beatriz compara a don 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 paraleísticos su «recato», «desdén» y «honor» con Sirtes, Escilas y Caribdis,

9. Una lista completa en Iglesias Feijoo, 2010, p. 77. Valdrá la pena aclarar que una cita ocasional del romance, incluso de más de un verso (como sucede por ejemplo en el relato de Marfisa en *El jardín de Falerina*, p. 775; o en el de Carlos, en *Para vencer a amor, querer vencerle*, pp. 1284-1285), no es lo mismo que una glosa, aunque esta también se base en el recurso de la cita. Lo que caracteriza la glosa es la recursividad de la cita del texto glosado, que en el caso de ser un romance se realiza por parejas de versos, en el contexto del texto glosador (generalmente al final de la réplica, si se trata de glosa en romance, o cada cierto número de versos, como veremos). Con todo, la recursividad y la cita por parejas de versos no son criterios exclusivos, porque de ser así clasificaríamos como glosa la cita, cantada por una criada, del romance gongorino «Guarda corderos, zagala» que se encuentra en *El maestro de danzar* (pp. 194-195) y que no interfiere con el diálogo entre dama y galán; lo característico de la glosa es al contrario el hecho de englobar en el nuevo contexto el texto citado, que contribuye de forma determinante a su significado.

10. La lectura del v. 1677 es la del manuscrito de 1678 y de la Octava parte de Vera Tassis, aceptada por Bentley en su edición; merece la pena observar que la *princeps*, una suelta incluida en la facticia *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas* (1677), trae la lectura «por que yo cerca muriese», que es la misma que trae *El príncipe constante* (Iglesias Feijoo, 2010, p. 81).

11. La glosa solo aparece en el texto incluido en la facticia *Parte quarenta y dos de comedias de diferentes autores*, no en el de la *Verdadera quinta parte*. Los versos que nos interesan los editan Ruano de la Haza y Cruickshank-Page en sus ediciones. Sigo aquí la edición de Ruano, en las pp. 965-966.

12. Hernando Morata, 2012, p. 238.

conocidos peligros marítimos de la mitología 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».

Evidentemente, como observa Isabel Hernando, hay en el penúltimo verso un error de transmisión, pues en lugar de «troncos» hay que leer «hombros», que es la lección correcta del romance gongorino que aquí se cita. Como ya don Antonio en *Antes que todo es mi dama*, don Alonso recoge enseguida el guiño intertextual; en su caso, siendo su interlocutora una aficionada al estilo culto, extrema a su vez el cultismo y la oscuridad de la expresión poética. Con todo, creo que, puntuado de forma adecuada, y una vez corregido otro error textual en el penúltimo verso, el pasaje dista de ser «ininteligible»¹³. Tras un exordio lisonjero y misógino en el que insinúa que su interlocutora es demasiado bella para ser tan aguda en el habla, don Alonso dice:

no admires de salto que
golfo navegue, ignorando
naufragio mi aliento, pues
tu discreción, tu belleza,
entre el mirar y el saber,
hurtan poco sitio al mar
y mucho agradable en él.

El sentido —una vez salvada la dificultad que plantean hipérbatos y faltas de artículos, que buscan imitar lo más característico de la sintaxis gongorina— es que Beatriz no debe maravillarse de que él se haya lanzado al mar de improviso ('navegar el golfo de salto'), ignorando con valor el riesgo del naufragio ('ignorando naufragio mi aliento'), pues los verdaderos escollos, que «hurtan poco sitio al mar» como en el romance de Góngora¹⁴, no son recato, desdén y honor de la dama, según pretendía Beatriz, sino su discreción y belleza; por estas cualidades, a pesar del riesgo, el galán se ha lanzado a la aventura. Aunque la extensión de las dos réplicas sea dispar (veintiséis versos la réplica de Beatriz, catorce la de don Alonso), ambas empiezan de la misma forma, con un vocativo ('Atrevido caballero', 'Peritísima Beatriz'), y se rematan con dos versos de la misma cuarteta del romance citado. Es la misma estructura que se observa en *Antes que todo es mi dama* (con la única diferencia de que en esta comedia los versos citados no pertenecen a la misma cuarteta): la glosa aparece en un contexto dialéctico en el que la dama utiliza la cita para rematar una advertencia o crítica al amor del galán; este recoge el desafío sirviéndose de otros versos del mismo texto citado para rebatir los avisos o acusaciones de la interlocutora.

13. Hernando Morata, 2012, p. 239.

14. La lectura que propongo es una enmienda mía; también es mía la puntuación, diferente de la que propone Ruano, que edita así el pasaje: «no admires de salto que / golfo navegue, ignorando / —naufragio mi aliento, pues — / tu discreción, tu belleza. / Entre el mirar y el saber, / hurtar pude sitio al mar / y mucho agradable en él». La lectura original del penúltimo verso, «hurtar pude sitio al mar», que acepta Ruano, no hace sentido en el contexto y difiere del verso gongorino que aquí se pretende glosar.

3. Algo diferente es la estructura de la glosa que aparece en el primer cuadro de la segunda jornada de *El pintor de su deshonra*, y no solo porque se invierten las partes entre los interlocutores, siendo ahora la dama quien refuta los argumentos del galán, sino porque el intercambio dialéctico que incluye la glosa abarca cuatro réplicas, siendo así más incisivo y adecuándose mejor a la tensión de la escena. Se trata de una secuencia magnífica, por la fuerza dialéctica y emotiva que entraña el diálogo y la perfecta funcionalidad que el texto citado adquiere en este contexto. Como se recordará, don Álvaro se ha atrevido a entrar en la casa barcelonesa de su antigua amada, ahora casada con don Juan Roca, para verla y hablarle aprovechando la ausencia momentánea de su marido. La firmeza de Serafina en echar de su casa al intruso que amenaza su honor se expresa en versos angustiados, en los que insiste en que ella ya es otra mujer con respecto al pasado: ahora es «robusta encina, fijo / escollo» (vv. 1320-1321), a los que no podrán mover «todo el mar lágrimas hecho, / todo el aire hecho suspiros» (vv. 1327-1328)¹⁵. Las metáforas empleadas por Serafina dan pie a que don Álvaro, en su réplica, engaste los dos primeros versos de un famosísimo romance atribuido a Vélez de Guevara¹⁶:

... ¿cómo puedo
acobardar mis disgracias,
si antes de haber sido armada
encina de hojas, yo mismo
te conocí amante flor,
y antes también de haber sido
escollo armado de yedra,
yo te conocí edificio? (vv. 1341-1348).

Como en los ejemplos que ya hemos examinado, aquí la interlocutora reacciona a la primera mención del romance sirviéndose de otros versos del mismo para rematar su réplica. En este caso son los dos versos inmediatamente sucesivos: Serafina reivindica el cambio que le reprocha don Álvaro, insistiendo en que la «fácil flor» (v. 1353) es ahora «inmortal tronco» (v. 1357), y el «amoroso edificio, / caduca ruina» (vv. 1358-1359), y por tanto «han sido, son y han de ser, / en fuerza y en desperdicios, / ejemplo de lo que acaba / la carrera de los siglos» (vv. 1365-1368). La retorsión es inmediata: «¿Qué siglos?» pregunta insolente don Álvaro, «¿si aun por instantes / cuentan hoy mis desatinos / la recién nacida edad / de tus desdenes esquivos?» (vv. 1369-1372); y, dando forma negativa al sintagma afirmativo que su interlocutora había utilizado en el v. 1365, considera «que ni es ni ha de ser ni ha sido / posible que de un instante / a otro, de uno a otro improviso / [...] / crea yo que tan mudado, / ¡oh hermoso, oh bello prodigo! / de lo que fuiste primero / estás tan desconocido» (vv. 1376-1384). No menos pronta y eficaz es la réplica de Serafina, que tacha de «rror» (v. 1385) el de no creer en su cambio de actitud, y más en cuanto el mismo don Álvaro ha tenido la oportunidad de comprobar «lo ilustre de mis respetos, / lo honrado de mis desvíos, / lo atento de mis decoros, / lo noble

15. Calderón, *El pintor de su deshonra*, pp. 776-778 (el pasaje ocupa hasta la p. 782).

16. El mecanismo de cita del romance, que consiste —además de reproducir literalmente una porción del hipotexto— en anticiparlo gracias a ecos léxicos y semánticos, ha sido analizado por Crivellari, 2019.

de mis designios» (vv. 1395-1398); por tanto, «si a ti mismo tú / no te vences, será indicio / que de ti mismo olvidado / no te acuerdas de ti mismo» (vv. 1401-1404). No se nos escapa lo brillante y agudo del desafío que implica este diálogo, en el que cada interlocutor utiliza —con finalidades dialécticas opuestas— versos que en el romance original formaban parte de una cuarteta única y semánticamente coherente. Como en los mejores ejemplos de glosa, el texto glosado, al englobarse en el texto glosador y cambiar de contexto, difumina o hasta pierde su significación originaria. En este sentido es especialmente llamativa la réplica final de Serafina que reprocha a don Álvaro el haber olvidado quién es, es decir, los imperativos del comportamiento noble; con una torsión inesperada, y por eso mismo tan eficaz, con respecto al significado de los versos del romance de Vélez.

El mismo romance, según ya ha observado Crivellari, se engasta en el primer cuadro de la tercera jornada de *Dar lo todo y no dar nada*, y señaladamente en la secuencia protagonizada por Alejandro, Apeles y Campaspe. La cita obedece a los mismos criterios de las glosas que ya hemos analizado, colocándose dos versos del texto glosado al final de la réplica de cada uno de los interlocutores. En realidad, al menos en los impresos más antiguos, no son los personajes quienes pronuncian los versos del romance glosado, sino dos coros diferentes que, con tempestividad bien programada por el dramaturgo, empiezan a cantar justo cuando la réplica requería el remate del texto glosado¹⁷. Los interlocutores son, en un primer momento, Alejandro y Campaspe, en un segundo momento Campaspe y Apeles. En el primer caso, como sucede en *El pintor de su deshonra*, la dama no ataca sino que se defiende, replicando a los argumentos del galán con la inteligente utilización de otros versos del texto que el primero ha empezado a glosar. Así, si Alejandro asegura a la dama que

he de esperar tus favores,
sin que me dé por vencido
a que no ha de haber mudanza;
pues que por algo se dijo...

(Dentro un coro a una parte lejos.)
Es collo armado de hiedra,
yo te conocí edificio.

17. A falta de una edición crítica reciente, cito de la edición de Valbuena Briones (Calderón, *Dar lo todo y no dar nada*, p. 1057a-b), pero en las acotaciones sigo la lectura de la *princeps*, en *Comedias nuevas Escogidas de los mejores ingenios de España. Octava Parte* (Madrid, Andrés García de la Iglesia, a costa de Juan de San Vicente, 1657). Un mecanismo parecido, en parte, al de esta glosa de *Dar lo todo y no dar nada*, es el que se observa en la tercera jornada de *Fieras afemina amor* (pp. 1056-1057), cuando Egle entra en escena cantando el romance gongorino «Guarda corderos, zagala»; la primera cuarteta del romance no enlaza con las réplicas de Hércules, la segunda en cambio parece contestar a las oraciones que el héroe deja sin completar. Con todo, no me parece que podamos definir esta cita como glosa dialógica, pues solo de forma muy parcial el texto citado se funde con los versos originales calderonianos; además, la intención de Egle al cantar el romance no es la de discutir o dialogar con Hércules, como afirma ella misma: «Por divertirme, esta letra, / por más sabida, canté, / no porque con nadie hablase / más que con el aire» (p. 1057).

Campaspe contesta enseguida:

Vete, llevando sabido
que aunque a siglos tu deseo
mida el tiempo amante y fino,
en mí no ha de haber mudanza;
que no ha de ser mi albedrío...
*(Dentro otro coro a otra parte lejos)
ejemplo de lo que acaba
la carrera de los siglos.*

La situación discursiva se invierte en el diálogo que mantienen poco después Campaspe y Apeles, en el que es la dama quien toma la iniciativa para reprocharle al galán su aparente cobardía amorosa. No obstante el cambio comunicativo, la glosa sigue citando el texto del romance sin interrupciones:

CAMPASPE	Aunque de tu amor me ofendo, quizá de tu honor me obligo, viendo que de puro noble, sin razón y sin aviso... <i>(Coro primero más cerca)</i> <i>de lo que fuiste primero</i> <i>estás tan desconocido.</i>
APELES	¿Qué mucho todos por loco me tengan, si yo lo afirmo siempre que a mi pensamiento «No me estés cuerdo» le digo, «trayéndome a la memoria el favor, sino el olvido, para que de él muera, pues sólo el instante eres mío... <i>(Coro segundo más cerca)</i> <i>que de ti mismo olvidado,</i> <i>no te acuerdas de ti mismo»?</i>

El diálogo entre los dos enamorados prosigue durante veinte versos más, con ritmo más rápido y réplicas más breves, engastándose ahora las citas del romance (cantadas también por los coros) solo en los parlamentos de Apeles. En este pasaje llama la atención la tendencia a alternar texto glosador y texto glosado construyendo bloques de diez versos, imitando por tanto el esquema estrófico de la décima.

Los bloques formados por versos originales y versos glosados suman en cambio catorce versos en la escena final de la primera jornada de *El acaso y el error*, donde se vuelve a utilizar el recurso de acompañar con música el texto glosado; en este caso es el personaje mismo quien se suma al canto, abandonando el recitado. Se trata de una típica escena amorosa de comedia palatina, que se desarrolla en el jardín del palacio del duque de Mantua y empieza en forma de soliloquio pronunciado por la hija del duque, Diana, glosando el romance tradicional «Malogra-

da fuentecilla»¹⁸. En este caso, la orientación discursiva del romance se mantiene, pues Diana se dirige a la fuentecilla, suponiendo que esté celosa de ella por ser el llanto de la dama más copioso que la corriente de agua; Diana argumenta entonces que a su vez ella envidia la libertad de la fuente, que «precipitada [se pierde]» (v. 1064), mientras que ella se ve retenida por sus obligaciones (el duque quiere que ella se case con Fisberto, mientras que Diana ama a Carlos). Y he aquí que, cuando Diana pide a la fuentecilla si sabe de alguien que sufra como ella, sale al paso Carlos, rematando su réplica con dos versos más del romance glosado por Diana, que aluden al contraste entre el presente triste y un pasado más placentero («entre sauces y azucenas / tuviste más dulce albergue», vv. 1087-1088).

4. Si en esta comedia es la dama quien empieza la glosa, de la que pronuncia la porción más consistente, los papeles se invierten en *Las manos blancas no ofenden*. Aquí, la secuencia en romance é que cierra la primera jornada se abre con un largo parlamento de Carlos, enamorado no correspondido de Serafina, en el que avisa a la dama de que el río Po está de crecida, por lo que sería preferible aplazar el paseo en barco que había organizado para ella¹⁹. En este parlamento se engloban tres parejas de versos de dos diferentes romances gongorinos, según ha notado Isabel Hernando²⁰; del primero, «Según vuelan por el agua», se utilizan los dos versos finales de las dos primeras cuartetas; entre las dos citas, se introducen los dos versos finales de la primera cuarteta del romance «Cuatro o seis desnudos hombros», ligeramente modificados («hurta un poco sitio al mar / y mucho agradable en él»). La estrategia cambia bastante con respecto a la de las comedias ya analizadas, en las que la tendencia es a citar consecutivamente versos de un mismo romance, cada pareja de versos al final de una sola réplica; lo único que se mantiene aquí es la tendencia a la regularidad de la relación cuantitativa entre versos originales y versos citados, que es de catorce a dos en los dos primeros bloques, dieciséis a dos en el tercero. Aún más innovadora es la posición de la cita en la réplica de la dama, en la mitad de su parlamento y no al final. Otro rasgo sorprendente es que, invirtiendo el orden con el que normalmente se citan los textos glosados, la dama retome ahora los dos primeros versos del romance «Cuatro o seis desnudos hombros», completando así, à rebours, la cita iniciada por el galán.

Otro romance gongorino —una novedad en las citas calderonianas del poeta cordobés— es el que se engasta en la escena final de *La púrpura de la rosa*, en romance ó-e. La escena se abre cuando sale al tablado Marte, contestando a las preguntas desesperadas de Venus, que ya sospecha la muerte desgraciada de Adonis, con esta tirada, en la que al final le enseña el cadáver del joven²¹:

Como
la paz me dio más blasones
en un pastoral albergue
que la guerra entre unos robles;

18. Calderón, *El acaso y el error*, pp. 328-329. El pasaje que contiene la glosa se extiende hasta la p. 330.

19. Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, pp. 152-154.

20. Hernando Morata, 2012, pp. 242-243.

21. Calderón, *La púrpura de la rosa*, p. 1062. El pasaje que engloba las glosas termina en la p. 1064.

a cuya causa, tirana,
 no hubo en todo este horizonte
 ni risco que no examine,
 ni peñasco que no toque,
 tanto, que nadie dirá
 que el rencor de mis rencores
le dejó por escondido
o le perdonó por pobre;
 hasta que la misma fiera,
 de mi ofensa primer móvil,
 primer móvil de mi ira,
 halló al que de mí se esconde.
 Y porque mejor lo veas,
 llega, fiera, llega adonde,
bien herido y mal curado,
se alberga un dichoso joven.

Vemos aquí el mismo mecanismo de cita que se observaba en el parlamento de Carlos en *Las manos blancas no ofenden*, es decir, que la réplica no solo se cierra con un dístico del romance citado, sino que engloba más dísticos, según un ritmo bastante regular (aquí, después de la primera cita, las demás respetan la misma pauta de seis versos originales y dos citados). Del romance glosado, el gongorino «En un pastoral albergue», se utilizan la primera cuarteta y los dos primeros versos de la tercera, creando un entramado intertextual bastante complejo. Por un lado, la alusión al episodio ariostesco se justifica por el paralelismo en el triángulo amoroso: una mujer hermosísima deseada por todos (allí Angélica, aquí Venus), un joven que sin proponérselo suscita el amor de la bella (allí Medoro, aquí Adonis), el guerrero celoso y enfurecido por haber sido despreciado (allí Orlando, al que por otra parte solo se alude al final del romance gongorino, aquí Marte)²². Por otro lado, la situación que se está dramatizando es radicalmente distinta: Marte ha logrado su venganza sobre los dos amantes, a diferencia de lo que sucede en el relato ariostesco, Adonis no se recuperará de sus heridas como Medoro, y Venus no gozará nunca de su amor. Responde a este cambio radical la técnica de engaste de los versos glosados, que cambian completamente de significado con respecto al texto original; especialmente llamativa es la torsión de los dos versos que cierran la réplica de Marte, que invierten los adverbios del original gongorino («mal herido y bien curado») para adecuarse a la situación de Adonis, al que nunca nadie podrá curar, porque está demasiado ‘bien’ herido (‘bien’, obviamente, desde la perspectiva del vengativo dios). No menos ingeniosa es la utilización que hace Venus de los cuatro versos sucesivos del romance, adoptando en su réplica el mismo ritmo de seis versos originales y dos glosados:

22. Ya en el romance gongorino apuntaba una alusión al mito de Venus y Adonis en los vv. 79-80, donde se dice que las manos de Angélica le entregan a Medoro «su beldad y un reino en dote, / segunda invidia de Marte, / primera dicha de Adonis» (Góngora, *Romances*, vol. II, p. 96).

¡Ay, infelice de mí!
 Injusto amante, que pones
 en la fuerza de tus sañas
 la fuerza de tus amores:
 aunque tirano te vengues,
 por lo menos no blasones
que sin tirarle Amor flechas
le coronó de favores.
 Flechas le tiró el Amor,
 temida deidad del joven
 tanto, que, porque tus celos
 su mayor triunfo no borren,
 vivirá a su ruego eterno,
 aunque ahora en él y en mí notes
las venas con poca sangre,
los ojos con mucha noche.

Comparándose a Adonis en lo pálido del cutis y en lo apagado de la mirada, con esta cita final Venus anuncia su desmayo, no sin antes evocar al Amor, que pronto saldrá a representar «en lo alto» para corroborar el anuncio dado por Venus de que los dioses conceden a Adonis la vida eterna. Es cierto, dice Amor, Júpiter ha permitido que Adonis se transforme en flor, «[p]orque vean que no en vano, / cuando en púrpura se tornen, / *le halló en el campo aquella / vida y muerte de los hombres*». Con esta alusión a Angélica la bella, que en el nuevo contexto indica a Venus, terminan las citas del romance gongorino, pero no la actitud glosadora de este pasaje. De hecho, la intervención de Amor se cierra citando los dos primeros versos del romance lopesco «Sale la estrella de Venus / al tiempo que el sol se pone», que aluden al declinar del día que permitirá ver en el cielo a la diosa transformada en lucero. La última réplica de la secuencia le toca, circularmente, a Marte, que manifiesta su despecho porque la vida eterna de Adonis, flor iluminada por la estrella de Venus, seguirá alimentando sus celos en cada crepúsculo, cuando «espira el sol / entre pardos arreboles, / *y la enemiga del día / su negro manto descoge*».

5. Un trabajo como este, que solo examina una porción de las glosas teatrales calderonianas, no puede aspirar evidentemente a ninguna conclusión definitiva. Con todo, los datos que se han expuesto al comienzo, y que dan cuenta del protagonismo femenino en este peculiar ejercicio poético de intertextualidad ingeniosa, están basados en más de la mitad de la producción teatral calderoniana (71 títulos de los 120 de autoría segura o probable)²³ y, como tales, creo que son bastante significativos. Considero provechoso, además, volver a examinar en su conjunto estas citas de romances desde el prisma de su común carácter de glosas, prescindiendo de la autoría del texto citado que ha informado los mejores trabajos que ya se han escrito sobre alguno de ellos. Adoptando esta perspectiva, se ponen de manifiesto más parecidos y diferencias en la táctica glosadora. Las diferencias se deben esencialmente, en mi opinión, al género dramático en el que se enmarca la obra. En

23. Son los títulos que a día de hoy se reseñan en la base de datos *Calderón Digital* (<http://calderondigital.tespasiglodeoro.it/>).

las comedias de capa y espada la glosa abarca solo dos réplicas, y se engasta en escarceos dialécticos escasamente conflictivos; el doble de extensa es la glosa de *El pintor de su deshonra*, y el diálogo en el que se enmarca sin comparación más tenso. Al contrario, expresa una total consonancia sentimental el intercambio entre Diana y Carlos en *El acaso y el error*, en el que la música, el espacio dramático del jardín y el apóstrofe a la fuentecilla del tono tradicional glosado se corresponden con el ambiente palatino de la comedia. Aunque en el caso de *Las manos blancas no ofenden* la glosa se enmarca en una escena de amor no correspondido, estamos lejos de escuchar tensión o sentimientos doloridos, y quizás podamos interpretar el experimentalismo que caracteriza esta glosa como expresión del tono lúdico que tiñe toda la comedia. La conflictividad vuelve a aflorar claramente en las glosas de *Dar lo todo y no dar nada* y *La púrpura de la rosa*, obras destinadas a la representación en palacio que podríamos definir como dramas por la tensión entre comedia y tragedia que las caracteriza. En ambas piezas, al estilo de lo que se observa en *El pintor de su deshonra*, las escenas en las que se engastan las glosas se colocan en momentos álgidos de la acción, en el mismo desenlace en *La púrpura de la rosa*. Extensas y complejas en su estructura, estas glosas se enmarcan además en esa mayor disposición a la experimentación métrica que caracteriza la producción de las últimas décadas de vida del dramaturgo²⁴.

En cuanto a los parecidos que unen estas glosas tan variadas, veo fundamentalmente dos: el papel imprescindible de la interlocutora femenina, y su capacidad ingeniosa por adaptar el texto citado a las intenciones discursivas y a los argumentos con los que sustancia su(s) réplica(s). Si en el microcosmos familiar y social que se representa en el tablado áureo la mujer queda subordinada al varón, a nivel lingüístico, argumentativo y poético la dama calderoniana suele tomarse muchos desquites. Uno de ellos es su habilidad en el manejo de la glosa, que la coloca en un plano de plena igualdad dialéctica y poética con su interlocutor masculino.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, Fausta, «Sonetos amorosos en diáptico en las comedias de Calderón», en *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, ed. Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, Eudeba, 2017, pp. 95-106.
- Antonucci, Fausta, «Propuestas para una reconsideración de conjunto de la polímetría calderoniana», en *Actas del XII Congreso de la AISI (2-6 de noviembre de 2020)*, Kassel, Reichenberger, en prensa.
- Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, traducción y adaptación Klaus Wagner y Francisco López Estrada, Madrid, Gredos, 1973 [1962].
- Calderón de la Barca, Pedro, *Antes que todo es mi dama*, ed. Bernard P. E. Bentley, Kassel, Reichenberger, 2000.

24. Sobre este aspecto remito a Antonucci, en prensa.

- Calderón de la Barca, Pedro, *Dar lo todo y no dar nada*, en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. II. Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 1956 [2.a ed., 1987], pp. 1022-1067.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El acaso y el error*, en Pedro Calderón de la Barca, «*La señora y la criada*» y «*El acaso y el error*: dos comedias palatinas», ed. Covadonga Romero Blázquez, Newark, Juan de la Cuesta, 2015.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El jardín de Falerina*, en *Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pp. 769-833.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El maestro de danzar*, en *Tercera parte de comedias*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, pp. 145-247.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El pintor de su deshonra*, ed. Elena E. Marcello, en *II teatro dei secoli d'oro*, ed. Maria Grazia Profeti, vol. II, Milano, Bompiani, 2015, pp. 671-905.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Fieras afemina amor*, en *Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pp. 941-1082.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La púrpura de la rosa*, en *Tercera parte de comedias*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, pp. 1015-1064.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Las manos blancas no ofenden*, ed. Verónica Casais Vila, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2020.
- Calderón de la Barca, Pedro, *No hay burlas con el amor*, en *Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pp. 909-1007.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Para vencer a amor, querer vencerle*, en *Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pp. 1213-1313.
- Crivellari, Daniele, «“Escollo armado de hiedra”, o el renacimiento de unas ruinas en el teatro del Siglo de Oro», en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari, Madrid, Visor, 2019, pp. 197-226.
- Déodat Kessedjian, Marie Françoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1999.
- Góngora, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
- Hernando Morata, Isabel, «El romance de Góngora “Cuatro o seis desnudos hombres” en el teatro de Calderón», *Anuario calderoniano*, 5, 2012, pp. 233-264.

Iglesias Fejoo, Luis, «El romance de Góngora en *El príncipe constante* de Calderón», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 26.1, 2010, pp. 74-96.

Janner, Hans, «La glosa española. Estudio de su métrica y de sus temas», *Revista de Filología Española*, 27.1, 1943, pp. 181-232.

Osuna, Rafael, *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas. Estudio y edición*, Chapel Hill, University of North Carolina (Department of Romance Languages), 1974.