

RESEÑA

Laura Dolfi, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, Renacimiento (Colección Iluminaciones, 70), Sevilla, 2011, 336 pp. ISBN: 978-84-8472-655-5.

BEGOÑA CAPLLONCH (Universitat Pompeu Fabra)

Pese a que la escasa producción teatral de Góngora podría considerarse casi anecdótica, lo cierto es que los versos que constituyen *Las firmezas de Isabela*, los que integran los dos actos de *El doctor Carlino* y los del fragmento de la *Comedia venatoria* ocupan un lugar nada desdeñable en el conjunto de la obra del autor. Sin embargo, sigue siendo esta la faceta menos atendida por la crítica. Como apuntó Jammes («Introducción», en *Las firmezas de Isabela*, Castalia, Madrid, 1984, p. 8), que ningún comentarista del siglo XVII desbrozara siquiera alguna de estas piezas y que el teatro de Góngora se apartase del que entonces gozaba del favor del público habrían favorecido —que no justificado— esa histórica falta de atención, por no mencionar que la complejidad misma del lenguaje del poeta, inevitablemente agudizada por el entramado de una composición dramática, no habría sino dificultado aún más el acceso a estas obras. No obstante, estas no serían, en definitiva, sino razones para adentrarse en el teatro gongorino, puesto que precisamente por no tratarse de un corpus excéntrico, es decir, que no solo no se aleja del idiosincrásico estilo del autor, sino que podríamos afirmar que hasta lo quintaesencia, su estudio permitiría no ya comprender el particular universo dramático de Góngora, sino iluminar los aspectos centrales de su estilo desde una perspectiva más amplia y ponderada. Así lo corrobora, en fin, el trabajo que aquí nos ocupa de la doctora Dolfi, la catedrática de Literatura Española de la Universidad de Parma, que es quien se ha ocupado del teatro gongorino en los últimos treinta años —fue la primera en publicar una edición crítica de *Las firmezas* (Cursi, Pisa, 1983) y la única que ha editado el teatro completo del cordobés (Cátedra, Madrid, 1993)—, y que es hoy la más reputada especialista en el tema, pues, como

nos revela ya el título de su monografía, la incursión de Góngora en el ámbito teatral no fue incidental ni fortuita, sino tan consciente que supuso, en efecto, la explicitación de un nuevo modo de «escribir teatro». Y tan precisa era la idea que quiso plasmar Góngora, que le fue suficiente su escasa e inconclusa producción para fijar su peculiar «arte nuevo», aunque cabría no olvidar que su tendencia a la dramatización franqueaba ya los límites de lo específicamente teatral, pues trufan buena parte de sus composiciones estructuras dialógicas y otros elementos propios de la escritura dramática. Y es que la creatividad de Góngora, en suma, hizo hasta zozobrar el sistema tradicional de los géneros, pues recuérdese que el *Polifemo*, por ejemplo, generó controversia por su difícil clasificación entre lo lírico, lo heroico y lo bucólico; y que las *Soledades* suponen una especie de personal respuesta al poema épico saturado ya por la *Gerusalemme* de Tasso.

Se reúnen en el libro de Dolfi, aunque convenientemente reelaborados a fin de argumentar la tesis que defiende acerca de los aspectos más destacables del peculiar arte dramático de Góngora, algunos de los más enjundiosos artículos que la investigadora ha ido publicando sobre el tema desde 1989. No se trata, pues, de una introducción al teatro gongorino, sino del fruto de una larga y minuciosa investigación que se nos presenta ahora revisada y reestructurada a la luz de los resultados inferidos (y cabría insistir en la minuciosidad con la que Dolfi ha llevado a cabo los análisis, porque todas las premisas que postula y los argumentos que arguye se acompañan de profusos e iluminadores ejemplos extraídos de las tres piezas, por lo que las conclusiones que se deducen, lejos de la conjetura o la especulación, se muestran del todo fehacientes). Integran el libro cinco capítulos y dos apéndices. El primer capítulo, «Góngora vs. Lope de Vega», nos sitúa ya en la enjundia del caso, pues que el teatro de Góngora se opusiese al preceptuado y exhibido por Lope implicaba ya una declaración de principios. En lo que insiste Dolfi es en el amplio y perspicaz conocimiento que Góngora tenía del *Arte nuevo* de Lope —algunas de cuyas directrices parece que sus textos replican explícitamente—, pero sobre todo en la coherencia que mostraba respecto de su propio talante. Satisfacer el gusto del vulgo no podía figurar entre los objetivos del cordobés, para quien la oscuridad suponía un estímulo para avivar el ingenio, por lo que su propuesta pasaba por establecer un teatro clásico y culto que respetase las tres unidades y cuya retórica no evadiera lo sublime. En este primer capítulo, pues, donde no falta la detallada descripción del asunto y características de cada uno de los tres textos dramáticos de Góngora, se

incluye además uno de los apartados más interesantes de la monografía: un análisis donde se muestra la perfecta correspondencia entre el contenido de los textos y la forma métrica. Ciertamente, también Lope promulgaba que el sujeto se acomodase al tipo de verso, abandonando así la unidad métrica de la preceptiva clásica, pero Góngora va mucho más allá. Coincide con el Fénix en algunas correspondencias (la de relatar mediante romances o la de expresar el pesar con tercetos), pero atiende sobremanera al ritmo para vincularlo al movimiento escénico y a la psicología de los personajes; y esa extrema observancia de la forma delata la principal característica del teatro gongorino: que supone, en fin, la síntesis de lo lírico y lo dramático. Y de ahí también la complejidad tropológica del lenguaje y la profusión de citas y *exempla* que lo saturan, que en modo alguno aparecen arbitrariamente, sino siempre en consonancia con el campo semántico que cada comedia enfatiza y con los elementos dramáticos que la fundamentan. Asimismo, y aunque el honor centra el teatro gongorino, no lo hace sino para tergiversar su misma esencia debido a su enfoque hiperbólico (es tal la desconfianza de Lelio en *Las firmezas*, que hasta lo empuja a instigar a que su prometida lo deshonor; y que en *El Carlino* el desagravio pretenda resarcirse con equiparable agravio no hace sino envilecer el sentido del honor que debería restablecerse), por lo que de nuevo Góngora revoca el *statu quo* establecido por Lope —para quien el tema de la honra era también el idóneo— a fin de «afirmar, y de manera decidida, la validez técnica y espectacular de su propio modelo de teatro: un teatro complejo, divertido e inalcanzable» (p. 35).

Por otra parte, y si bien la tipología de los personajes del teatro gongorino no es ya la habitual de las comedias —pues mercaderes y burguesía en general sustituyen a las arquetípicas figuras del rey, noble y villano—, en lo que insiste Góngora es, como prueba Dolfi en el segundo capítulo («Personajes insólitos»), en el concepto de la identidad. El recurso de la personalidad fingida era común en las comedias de enredo, pero en las piezas de Góngora adquiere importancia fundamental, y precisamente la alambicada tesitura comparativo-metafórica que sostiene su dramaturgia —plagada de monólogos y apartes— propicia, a la vez que justifica, el «recurrente mecanismo de variaciones, equivalencias e hipérboles» (p. 56) con el que son referidos los personajes, de modo que se subrayan así ciertos aspectos de la trama. De esta manera, Dolfi va deteniéndose en la múltiple apariencia que muestran los personajes tras el conjunto de atributos o antonomasias que van enriqueciendo y estratificando semánticamente las obras; y si bien en *Las firmezas* es el ocultamiento de la identidad anagráfico-social el

que dirige el argumento, en *El doctor Carlino* lo que destaca es lo que la autora denomina la «hipérbole metafórica del “yo”», que identifica a la figura del doctor y que se relaciona con su interés por definirse, pues además de tratarse de un personaje que «quiere dejar bien caracterizada su personalidad polifacética» (p. 73), veremos a su vez proyectada su imagen a partir de los comentarios que sobre él harán el resto de personajes (quienes aparecerán igualmente transfigurados, ya autodefiniéndose, ya siendo objeto de evaluación ajena). Asimismo, cierra el capítulo un apartado acerca de la figura del gracioso, que también en el teatro gongorino adopta características inusuales respecto del prototipo del teatro aurisecular. Y es que, si por una parte el artificio estilístico del que hacen gala en Góngora estos personajes resulta insólito, Dolfi demuestra hasta qué punto el autor es capaz de modular la complejidad estilística cuando el asunto lo requiere, porque aunque la riqueza lingüística se extiende a todos los personajes con independencia de su estrato social, Góngora muestra diferentes niveles de dificultad, respetando así, cuando es necesario, la ley del decoro. La conclusión es que también los criados, en Góngora, presentan una agudeza que puede ajustarse a las necesidades de su dramaturgia, porque, como alega Dolfi, dado que la voluntad del autor era la de conferir dignidad a todos sus personajes, las ingeniosas intervenciones de los que siempre habían actuado como contrapunto de los de mayor nivel cultural «contribuyen a aumentar el *ludus* cumpliendo, al mismo tiempo, con el objetivo de intensificación polisémica que Góngora persigue en su teatro» (p. 105).

El tercer capítulo, «Texto y representación», está consagrado a la peculiaridad de las localizaciones del teatro gongorino y a la translación de ambientes, costumbres y tradiciones de la contemporaneidad del autor a sus piezas, así como a la presencia en ellas de elementos autobiográficos (tanto en aspectos de la trama como en ciertos campos semánticos —el juego, la música— muy afines a las aficiones de Góngora). Así pues, aquí rastrea Dolfi, y con extrema precisión, cada una de las referencias espaciales y el diverso grado de identificación para con sus respectivos correlatos reales al objeto de detallar su funcionalidad, pues así como el indefinido agreste bosque de Grecia ofrece a la *Comedia venatoria* el marco idóneo para su ambiente cinegético en clave mitológica, la ciudad de Toledo, de la que no solo se mencionan ubicaciones concretas (iglesias, calles, puertas), sino hasta personajes reales en una especie de tributo de Góngora a la ciudad, se erige casi en protagonista de *Las firmezas*; y es en cambio el impreciso espacio de una localidad andaluza el cómplice de las intrigas de

Carlino, pues en este caso los lugares privados son los determinantes al perpetrarse allí las deshonras. En cuanto a la pátina de cotidianidad, solo la *Comedia venatoria* se aparta de lo real circundante, pues en las otras dos piezas el espectador podía perfectamente identificar tanto aspectos domésticos como económico-sociales: abundan, en efecto, datos sobre transacciones comerciales y una insistente atención a las rentas que recuerda, como apunta Dolfi, a la obsesión por las rentas agrícolas y eclesiásticas que aparecen en el epistolario de Góngora, y no faltan alusiones a conocidos festejos y a prácticas comunes, ya artesanales, ya médico-farmacéuticas. Como se observa, en suma, aunque Góngora trataba de establecer un tipo distinto de teatro, no por ello abogaba por una realidad dramática ajena al espectador; pero, a diferencia de la mayoría de comedias que se representaban en los corrales, esa cercanía con el público se truncaba por la recreación verbal que el autor llevaba a cabo en cada obra. Como muestra Dolfi, pueblan el teatro gongorino conocidas frases proverbiales y habituales modismos de la época, sí, pero siempre como recurso para la estratificación polisémica del texto y a fin de enriquecer el diálogo, tal y como la autora profundiza en el capítulo siguiente.

En «La complejidad del diálogo», Dolfi se adentra en ese grosor semántico del lenguaje gongorino que, sobre todo en el teatro, por la condición espectacular del género, tiene una dimensión especialmente *imaginística*; y lejos de elaborar un convencional análisis retórico, argumenta la peculiar esencia emblemática de ese lenguaje, en el que distingue enigmas y motes, y tanto en el plano grave como en el jocoso, pues Góngora abandona la finalidad didáctico-moral con la que solía vincularse la tradición emblemática para utilizarla como «instrumento para valorar ora conceptos y digresiones, ora unas intencionadas ambigüedades del enredo de las que subraya [...] el carácter oscuro o el significado sobrentendido» (p. 158). Asimismo, Dolfi señala el carácter altamente simbólico de ese lenguaje en tanto que se inserta en el contexto metafórico-comparativo saturado que lo caracteriza y que sin duda intensifica el valor de los referentes aludidos; y si bien se detiene en *Las firmezas* para abordar el ámbito de la imagen, centra en *El Carlino* el apartado relativo a las citas de autores y personajes ejemplares, pues aparte de las habituales referencias mitológicas, en muchos casos encadenadas, se advierten en esta comedia alusiones a figuras bíblicas y a los grandes maestros de la Antigüedad relacionados con la ciencia médica; y la función de todas estas antonomasias y paralelismos es la que constituye, en fin, el sentido hiperbólico de

la obra. Además, los personajes siempre superan el modelo con el que se identifican y hasta pueden tergiversar su sentido por los continuos engaños que urde Carlino, lo que converge, en resumen, en el objetivo último de una comedia en la que todos y todo se transfiguran y en la que lo aparente y lo real se confunden para enfatizar tanto el problema de la identidad como el de la imagen sobredimensionada del «yo» que la autora examinaba en el capítulo segundo.

En el quinto y último capítulo («Reflexiones sobre unas fuentes»), Dolfi atiende a otro de los aspectos más interesantes y controvertidos de Góngora: el de sus fuentes, y a cómo el autor, más allá de imitar a sus modelos, los sublimaba. Así, Dolfi precisa los distintos papeles que desempeñaron *El mercader amante* de Gaspar de Aguilar, *Lo fingido verdadero* de Lope e *I suppositi* de Ariosto en *Las firmezas de Isabela*; el cuento I de la jornada VIII del *Decameron* de Boccaccio en uno de los episodios de *El doctor Carlino*, y la huella del *Aminta* de Tasso en la *Comedia venatoria* (y cabe observar que Góngora redactó los versos de esta pieza antes de que Jáuregui publicara su traducción del *Aminta*). Dolfi observa, por ejemplo, el distinto uso, por parte del autor, de las fuentes italianas y españolas, y el modo e intención con que Góngora revela u omite el rastro de esas fuentes, pues también en este aspecto cada uno de sus modelos cumple una función; y si bien la huella de Ariosto en *Las firmezas* aparece a modo de homenaje, la de *Lo fingido verdadero* es, en cambio, toda una proclama: en esta pieza, en la que precisamente se advierte una peculiar recreación del teatro dentro del teatro, y donde el binomio realidad / representación es en verdad el protagonista, Lope suscribe explícitamente su arte nuevo; y que Góngora la retome para ejemplificar el suyo tan distinto demuestra hasta qué punto era capaz de subvertir una tesis con los argumentos de la misma. Como precisa la investigadora, Góngora siempre logra transmutar los textos que lo preceden; e incluso la *Comedia venatoria*, que parcialmente podría considerarse una especie de traducción-reescritura del *Aminta* tassiano, trasciende su modelo mediante gradaciones sinonímicas y reiteraciones, además de enriquecer su marco espacial con matices cromático-pictóricos. Y es que en ningún caso esas fuentes menoscaban la originalidad de Góngora, pues como concluye Dolfi, todo su teatro se afirma como algo único, dado que «cada huella temática o sintagmática se transfigura y recrea haciéndose expresión de una escritura dramática diferente y personal» en la que —y esto es lo que juzgamos más importante— «la valoración de la palabra se hace instrumento

imprescindible para alcanzar una dimensión rítmico-escénica intencionadamente hiperbólica y sublime» (p. 254).

En cuanto a los dos apéndices que concluyen la monografía, integran el primero un estudio sobre la relación entre Góngora y el Greco a partir de un soneto que de este escribió aquel, y otro acerca de *El doctor Carlino* de Antonio de Solís y Rivadeneyra. El primer trabajo ahonda, desde una perspectiva semiótica, en la concordancia que puede establecerse entre dos telas del Greco sobre la ciudad de Toledo y las descripciones que de la ciudad se hacen en *Las firmezas de Isabela*, pues así como el pintor fue capaz de mostrar una visión analítica y otra panorámica de la ciudad, también Góngora nos ofrece en su comedia esa doble visión que es la que auspicia y rubrica lo experimentado por los personajes. Y en el siguiente trabajo, la autora nos da cuenta de la intensa impronta que dejó el teatro gongorino pese a su escasez, pues el *Carlino* de Solís y Rivadeneyra se presenta como discípulo del que ideó el cordobés. Dolfi analiza los elementos que relacionan una obra con otra, pero ya nos adelanta que, más que una refundición, la pieza de Solís es casi una continuación, pues además de operar libremente con los materiales de su modelo, si bien la comedia de Góngora se caracteriza por sus metáforas, digresiones, referencias mitológicas y *exempla*, apenas surten la obra del autor de Alcalá anáforas y procedimientos correlativos, lo que de nuevo corrobora la tesis que Dolfi esgrime a lo largo de todo el libro, pues de nada sirve imitar tramas o personajes cuando lo que identifica el teatro de Góngora es la síntesis de lo lírico y lo dramático basada en la sublimación del lenguaje.

Ya por último, el segundo apéndice, que también se divide en dos apartados, lo que nos ofrece es información acerca de la composición y difusión del teatro gongorino a fin de establecer un panorama bibliográfico: en la primera sección, Dolfi localiza los manuscritos y da cuenta de los impresos del siglo XVII que integran el teatro del autor, además de ofrecer otros datos de interés ecdótico; y en la segunda, nos detalla información bibliográfica relativa a las ediciones modernas y una lista de estudios centrados en el teatro de Góngora publicados desde 1957. En las últimas páginas se reproducen los nombres de los personajes de las tres piezas gongorinas para facilitar al lector el seguimiento de los datos que la monografía maneja, así como la serie de investigaciones que la autora ha reelaborado para componer el libro.

Como se observa de todo ello, nos encontramos, sin duda, ante el trabajo más importante y completo acerca del teatro de Góngora. La variedad y coherencia de los aspectos tratados y la casi exhaustividad con la que se recogen los ejemplos nos ofrecen un amplio y precioso documento que, aportando el rigor del análisis, conlleva la reflexión de la síntesis, puesto que Dolfi no solo muestra, sino que da a entender la esencia del teatro gongorino cuyo origen se hallaba, paradójicamente, más allá de las tablas: en su *poética* en el sentido genuino de «creación mediante el lenguaje», pues era su modulación retórico-lingüística la que funcionaba a modo de supragénero condicionando cualquiera de sus producciones y, por supuesto, también su recepción; y de ahí, en fin, la gran diferencia con la estética lopesca aun cuando podamos también hallar, en algunas comedias de Lope, rasgos de «culteranización», puesto que aquello que alejaba a los dos autores era su distinta ética de la comunicación literaria; y si bien Góngora reclamaba a un espectador (lector) atento y capaz de desentrañar la agudeza de sus textos, las diferentes posibilidades de lectura de las obras de Lope las aproximaba a todo tipo de público (véase A. Guarino, «Lope y el culteranismo», en *Culteranismo e teatro nella Spagna del Seicento*, Bulzoni Editore, Roma, 2006, pp. 15-27).

Por otra parte, lo que también evidencia el encomiable trabajo de Dolfi es que el teatro gongorino, como bien apuntó Jammes, ni por escaso ni por incompleto es menos valioso, pues mediante ese exiguo corpus, Góngora postuló y explicitó sobradamente su novedosa concepción dramática. Por tanto, el inacabamiento de sus piezas coincidiría, a nuestro juicio, con el que argumentó Sánchez Robayna a propósito de las *Soledades* (véase «Sobre el inacabamiento de las *Soledades*», en *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2011, pp. 289-312), pues el autor no necesitó culminar unos textos cuyo propósito juzgó cabalmente cumplido: los versos de su juvenil *Comedia venatoria* ejemplificaban la actualización de la fábula pastoril de raíz grecolatina; *Las firmezas de Isabela* mostraban la viabilidad de lo sublime en la comedia de enredo; y el insólito tono picaresco de *El doctor Carlino* osaba transponer, al ámbito de la comedia culta, un registro de procacidades y embustes entonces reservado al entremés, pues más allá de tradiciones, preceptos y modelos, lo que Góngora fijó fue una poética lírico-dramática que orbitaba en torno a la creación lingüística. Así pues, mediante artificios retóricos, una valoración polisémica del texto y múltiples perspectivas referenciales, el objetivo del autor fue, como sentencia Dolfi, el de «ofrecer un indiscutible (y destacado) ejemplo de su complejo, culto y extraordinario, “arte” de escribir teatro» (p. 85).