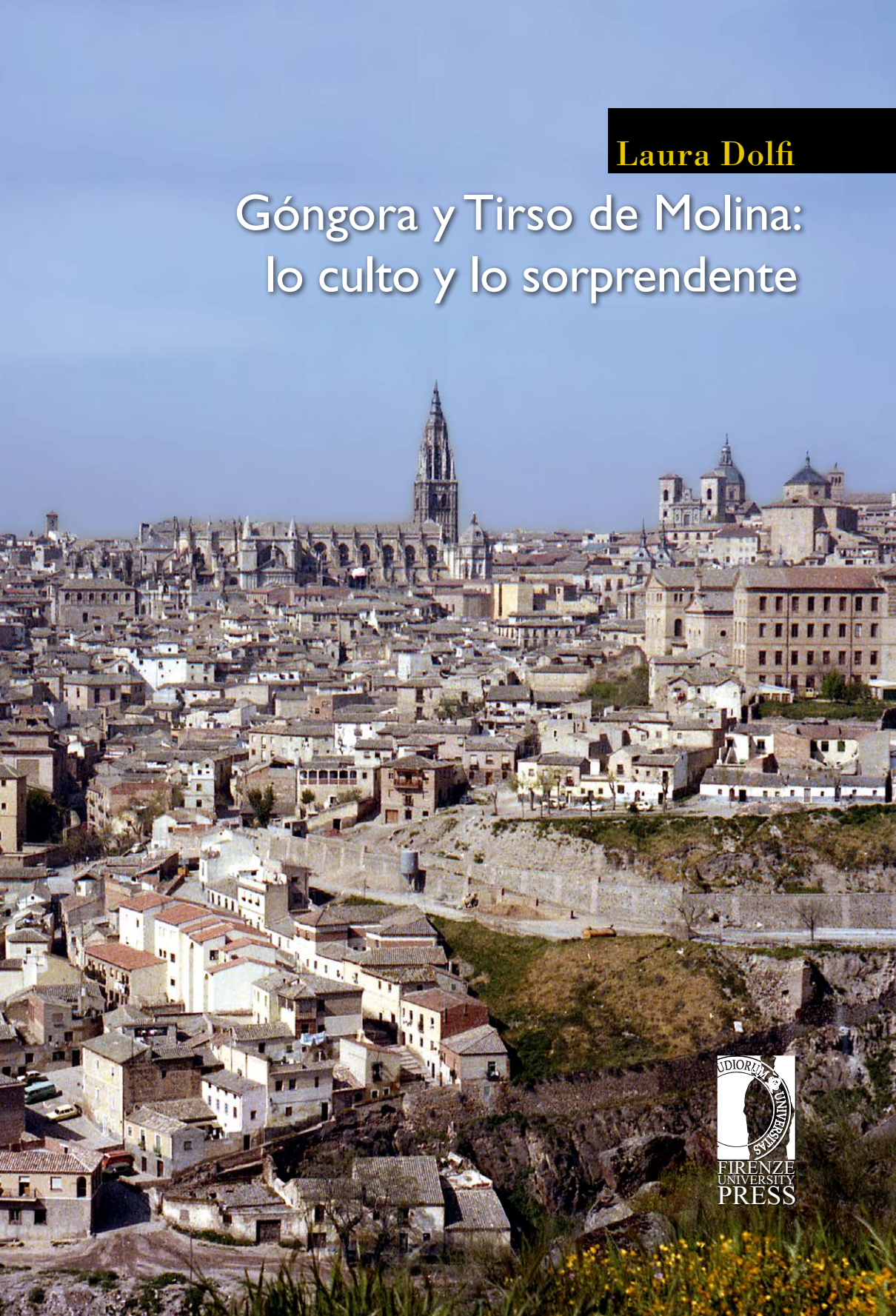
Laura Dolfi

Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente



STUDIORUM UNIVERSITAS
FIRENZE UNIVERSITY PRESS

ISSN 2704-5641 (PRINT) - ISSN 2704-565X (ONLINE)

MODERNA/COMPARATA

Editor-in-Chief

Anna Dolfi, University of Florence, Italy

Scientific Board

Marco Ariani, Roma Tre University, Italy
Enza Biagini, University of Florence, Italy
William Marx, Collège de France, France
Giuditta Rosowsky, Vincennes-Saint-Denis Paris 8 University, France
Evanghelia Stead, University of Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, France
Nicola Turi, University of Florence, Italy
Gianni Venturi, University of Florence, Italy

Laura Dolfi

Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2021

Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente / Laura Dolfi. – Firenze : Firenze University Press, 2021.
(Moderna/Comparata ; 37)

https://www.fupress.com/isbn/9788855183321

ISSN 2704-5641 (print)
ISSN 2704-565X (online)
ISBN 978-88-5518-229-4 (print)
ISBN 978-88-5518-332-1 (PDF)
ISBN 978-88-5518-333-8 (ePUB)
ISBN 978-88-5518-334-5 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-332-1

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)
All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board
M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode).

© 2021 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy

Índice

I – GÓNGORA Y SUS POEMAS

El mundo metafórico de la «Soledad primera» 9
El estilo sublime en el «Panegírico al duque de Lerma» 29

II – TIRSO Y «LOS CIGARRALES DE TOLEDO»

Un lenguaje peculiar y complejo 53
La elección de lo extremado 69

III – DOS COMEDIAS DE ENREDO

«Las firmezas de Isabela». Ficción y espectáculo 87
«La fingida Arcadia» y el teatro en el teatro 101

IV – ALGO MÁS SOBRE EL TEATRO DE GÓNGORA

Un dramaturgo des-estimado 131
Ritmo y contenido. La décima 161
Problemas de una edición 181

Advertencia 201

Bibliografía citada 205
Índice onomástico 209

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com),
ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-332-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-332-1

I

Góngora y sus poemas

El mundo metafórico de la «Soledad primera»

Si el sustantivo «belleza» atribuido a los más de dos mil versos que componen las dos partes de las *Soledades* puede parecer obvio teniendo en cuenta su «decoro verbal» y su «lujosa selección de vocablos», seguramente resulta extraño y casi oximórico hablar de «claridad», puesto que son el «rebuscamiento de singularidades de todo género» y los «atrevimientos y complejidades sintácticas» los que caracterizan este poema. En cambio, fueron precisamente estos los dos sustantivos que aparecieron en el título del famoso artículo que la *Revista de Occidente* publicó en 1927[1], para celebrar el tercer centenario del fallecimiento de Luis de Góngora. Desde aquel entonces muchos otros estudios han seguido, analizando y explicando sus versos y su contexto. Sin embargo, precisamente sobre su estilo, o mejor sobre el mecanismo metafórico que lo caracteriza, nos parece importante volver ofreciendo reflexiones y pormenores ulteriores.

En efecto, ya antes de empezar su poema, o sea con los versos iniciales de la dedicatoria «Al Duque de Béjar», Góngora nos introduce en aquella dimensión comparativa y metafórica que caracteriza, de manera saturada, sus *Soledades*. El conocidísimo arranque «Pasos de un peregrino […]» – propuesto como definición de su propio poema (cuyos «versos» se subseguirán como los «pasos» al andar) – constituye el 'la' de toda la composición, anunciando las numerosas equiparaciones y transfiguraciones que el poeta irá proponiendo a continua-

[1] Cfr. Dámaso Alonso, "Claridad y belleza de las *Soledades*", en *Soledades*, Madrid, Ed. de la "Revista de Occidente", 1927, pp. 7-36 (ahora en D. Alonso, *Obras completas*, V. *Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 293-317).

Laura Dolfi, University of Parma, Italy, laura.dolfipr@gmail.com, 0000-0002-8507-6762

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente* , © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com),
ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-332-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-332-1

ción. Y si en esta primera imagen la presencia del predicado «son» ofrece un dictado semánticamente claro, «Pasos de un peregrino son […] / […] cuantos […] versos […]»[2], no ocurre lo mismo con los sucesivos vv. 3 y 4 donde la inserción del complemento «en soledad confusa» delante del bimembre «perdidos unos, otros inspirados» plantea un problema de incierta designación del referente[3] sobre el que incluso los comentaristas del siglo XVII fijaron su atención[4].

Análogamente, si nos detenemos en la larga frase relativa que sigue – y en particular en los vv. 5-8:

> ¡Oh tú que, de venablos impedido,
> muros de abeto, almenas de diamante,
> bates los montes que, de nieve armados,
> gigantes de cristal los teme el cielo,

vemos que una vez más los comentaristas antiguos y modernos ofrecen interpretaciones diversas, y que la individuación del referente sigue quedando dudosa: el bimembre «muros de abetos, almenas de diamante» (v. 6 cit.) Salcedo Coronel lo relaciona de manera explícita con «venablos» (v. 5)[5] mientras Francis-

[2] Una equivalencia que – como es sabido – Góngora recupera en el final de su *Dedicatoria* con la bisemia «pie acertado» (también asociado a «pasos», vv. 30-31). Para las citas de las *Soledades*, en esta y en las siguientes notas, remito a la edición comentada de Robert Jammes (Madrid, Clásicos Castalia, 1994). Esta edición se confirma como una importante guía para la comprensión del texto; sin olvidar, por supuesto, los comentarios del XVII, la traducción en prosa de Dámaso Alonso, y las muchas aportaciones críticas que se subsiguieron en los años: las "Notas críticas y explicativas" de Leo Spitzer (1940), las páginas de Maurice Molho, que dedicó varias reflexiones a los vv. 1-2 de esta *Dedicatoria* (1960), las de los mismos Dámaso Alonso y Robert Jammes, o las sucesivas de Mercedes Blanco, Antonio Carreira, Nadine Ly, José María Micó, y Joaquín Roses (por mencionar solo algunos); a las que se suman, por lo que se refiere en particular a las metáforas, los conocidos estudios de Eunice Joiner Gates (1933) y de Bodo Müller (1963).

[3] Como sintetiza Robert Jammes «Hay dos construcciones posibles, según se considere ["en soledad confusa"] relacionado con el participio *perdido*, o con los dos participios *perdidos* e *inspirados*» (nota 3 a su citada edición, p. 182). A un general enfoque gramatical-sintáctico remite el volumen de Nadine Ly, *Lecturas gongorinas, De gramática y poesía*, edición al cuidado de Emre Özmen, Córdoba, Editorial Universidad de Córdoba, 2020.

[4] Piénsese en Salcedo Coronel y en sus «largas explicaciones» a través de las cuales – recuerda Jammes – «se trasluce sobre todo la dificultad […] para armonizar *confusa* con *inspirados*», puesto que «es poco verosímil, en efecto, que Góngora, al presentar su poema, empiece calificándolo indirectamente de *confuso*» (en su cit. ed. de las *Soledades*, p. 184).

[5] «Llama a las hastas de los venablos, muros de Abeto, porque le rodean, y a sus hierros, Almenas de diamante, por la semejança, fortaleza y resplandor» (en sus *Soledadas cometadas…*, Madrid, Imprenta Real, 1636, f. 3r, Biblioteca digital hispánica de la Biblioteca Nacional de Madrid). De ahora en adelante remito a esta edición, con la única indicación del folio). Como es sabido, también Dámaso Alonso confirmó esta interpretación en su «versión en prosa»: «rodeado del tropel de venablos de tus cazadores, venablos que fingen una muralla de astas de abeto» (cfr. *Las «Soledades» de Luis de Góngora. Notas preliminares, texto del poema, versión en prosa y notas finales*, en *Góngora y el gongorismo*, vol. VI de sus *Obras completas,* Madrid, Gredos, 1982, p. 623).

co Ynduráin y Robert Jammes lo asocian a «montes» (v. 7). Esta última es una hipótesis interesante, puesto que el sumarse de las dos perífrasis ahora citadas y de la antonomasia «gigantes de cristal» – que la prolepsis del v. 6 provoca – conlleva, no solo a la reiteración, sino también a la hiperbolización de la imagen dibujada: antes un monte-muralla boscoso, luego unas cumbres-almenas cuyos glaciares son «diamantes», y finalmente – volviendo al conjunto – unos montes-«gigantes» (v. 8). También el movimiento ascensional así queda valorado: de las pendientes del monte pasamos a sus picos adamantinos, y seguimos hasta sus remates, tan extremos y poderosos que se atreven a competir con lo alto del «cielo» (v. 8).

Además, si en estos versos el determinante «de diamante»[6] (adelantada hipérbole de una «nieve»-hielo, brillante y dura como una sobrentendida coraza: «[…] de nieve armados», v. 7) se reitera en el sucesivo «de cristal»[7], una parecida síntesis matérico-cromática se detecta, poco después, en el precioso «coral»-sangre que, para desembocar en el río, se 'derrite' haciéndose «espumoso» («espumoso coral le dan al Tormes», v. 12) mientras la «nieve», conservando su solidez, se limita a «purpurear» (v. 15)[8]. De la misma manera un «zafiro» aparece, más tarde, en el conocido v. 6 de la *Soledad primera* para ofrecer una *correctio* cromática al verde de los «campos» que se vuelven azules para un Júpiter-toro: «[el mentido robador de Europa] en campos de zafiro pace estrellas».

Se trata de metáforas que atañen al campo semántico de la joyería, y que se enriquecen de otro ejemplo en el v. 73 donde Góngora alude al carbunclo para exaltar la luminosidad de lo que parece ser el farol de una cabaña de pastores:

> atento sigue aquella
> (aun a pesar de las tinieblas bella,
> aun a pesar de las estrellas clara)
> piedra, indigna tïara
> (si tradición apócrifa no miente)
> de animal tenebroso, cuya frente
> carro es brillante de nocturno día (I, vv. 70-76).

Su fulgor, que – lo veremos más adelante – ya se valoró con una metáfora mitológica que lo equiparaba al de los «rayos» de unas estrellas («Rayos […], ya que no de Leda / trémulos hijos», vv. 62-63), queda exaltado ahora, todavía más, por el paralelismo con el de una «piedra», que inicialmente solo las apo-

[6] Que remite a un campo semántico venatorio-bélico así como las palabras «venablos» (v. 5), «acero» (v. 13), etc. Cfr. la acepción «Muros de diamante, los fortíssimos e inexpugnables» señalada en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (edición de Martín de Riquer, Madrid, Editorial Alta Fulla, 1993), s. v. *diamante.*

[7] «Cristal» es sinónimo de 'hielo'; cfr. «crystal, por ser […] yelo, de agua congelada con excesivo rigor» (*ibidem*, s.v.).

[8] Una análoga metamorfosis de lo líquido a lo sólido y viceversa la encontramos, por ejemplo, en el oxímoron «jaspes líquidos» ('agua del mar') o en los «diáfanos cristales» del agua y del cuerno de Amaltea (vv. 210 y 203-5, p. 241).

siciones «bella» y «clara» connotan (vv. 71-72). Es la sucesiva referencia a su estar situada, según la «tradición» popular «apócrifa» (v. 74), en la frente de un «animal tenebroso»[9] – que, por ella, se transforma en un «carro […] brillante» que otorga luz a la noche[10] – lo que permite su identificación. Pero es, por fin, en el v. 82, donde Góngora menciona su nombre y pasamos de la perífrasis complemento (en la frase comparativa «cual […] el villano / […] atento sigue aquella / piedra […]», vv. 68-71) a la directa catacresis de la luz que el náufrago intenta alcanzar: «el joven apresura / […] / fijo […] / en el carbunclo» (vv. 78-82).

Además, si hasta este momento lo que se destacó con insistencia es su intensidad resplandeciente («clara», «brillante» cit.), la aposición metafórica que Góngora añade al mencionar de manera explícita la palabra «carbunclo» remite más bien a su función, o sea a su ser indispensable guía: es «Norte de su aguja» (v. 82). Esta referencia a la estrella polar (una estrella que es «Norte») cierra, pues, aquel campo semántico astronómico que quedó como fondo en este segmento de la acción del poema – con las mencionadas referencias a «rayos» (v. 62), constelaciones («de Leda / trémulos hijos», vv. 62-63), «estrellas» (v. 72) o al «carro» del sol (v. 76 cit.) –, y que se interrumpe con la llegada del peregrino a la cabaña, o sea cuando se actúa la *correctio* del referente-base de las metáforas y comparaciones que acabamos de comentar.

En efecto, e imprevistamente, el «farol» de la cabaña que, desde lejos, se había exaltado como luminosa guía:

> con pie ya más seguro
> declina al vacilante
> breve esplendor de mal distinta lumbre,
> farol de una cabaña[11]

[9] Al que, como Pellicer y Salcedo Coronel, incluso Covarrubias se refiere: «fingen también criarse en la cabeça de un animal, que quando siente le van a caçar echa sobre la frente (a donde la tiene) un ceño con que la cubre» (*Tesoro de la lengua castellana o española*, s.v. *carbón*).

[10] Aludiendo al extraordinario resplandor de esta piedra, Covarrubias señala que: el carbunclo es «una piedra preciosa que tomó nombre del carbón encendido, por tener color de fuego y echar de sí llamas y resplandor, que sin otra alguna luz se puede con ella leer de noche una carta y aun dar claridad a un aposento» (*ibidem,* s.v. *carbón*). No extraña, pues, que Góngora 'corrija' la connotación temporal «nocturno» (reiteración del anterior «tinieblas») con la sinécdoque «día» ('sol'): «carro es brillante de nocturno día» (vv. 71 y 76, p. 213). Creo que «carro» remite también al movimiento del animal que, delante del villano, y antes que él, cruza corriendo «la fragosa montaña».

[11] Es interesante observar como, refiriéndose a esta luz que el náufrago ve desde lejos, Góngora utilice un mecanismo metafórico menos común: menciona explícitamente el referente «cabaña», pero deja sobrentendida su metamorfosis figurada, o sea la 'nave', a la que remite inmediatamente después, y de manera inequívoca, con las palabras «ferro», «golfo» y «puerto» que – como observa Pellicer – se suman, dentro de un coherente ámbito marinero, al anterior «farol». Cfr.: «Tomo don Luis aqui la translacion de la naue, que despues de vna tormenta en llegando arroja el *ferro,* q[ue] va asido a vn cable, para q[ue] mordie[n]do en la tierra, haga presa, y te[n]ga firme el leño. Encie[n]dese en la gauia el farol, para q[ue] acudan los demas leños al puerto. Assi la *cabaña* q[ue] es la naue está sobre el ferro, en aquel mar

que sobre el ferro está, en aquel incierto
golfo de sombras anunciando el puerto (vv. 56-61),

se reduce a un sintético «luz poca» (v. 87), mientras se descubre otro, verdadero, referente, o sea la hoguera encendida por los pastores, de la que se subraya la dimensión amplia: su luz, cercana, es «tanta» (v. 87). Pero no basta, puesto que Góngora elige completar esa imagen – la encina talada que, si bien «robusta», ahora «yace» ardiendo (v. 88) – con otra equiparación metafórica que, con un decidido cambio de campo semántico, remite al tópico conocido de la «mariposa en ceniza desatada» (v. 89). De la dimensión sublime de joyas y astros pasamos, así, a la más cotidiana de la mariposa quemada, o sea a una reducción hacia la nada que – y no es una casualidad – precede inmediatamente la exclamación del peregrino, con su reiterada alabanza del «albergue» pastoril («bienaventurado / [...] a cualquier hora», vv. 94-95, 106-107, 122-23, 134-35) y su adhesión a la renuncia de la «ambición» y de la «pompa de palabras» (v. 91).

Y si el paralelo destino infausto de la encina y de la mariposa (elegidas como símbolos de la inutilidad de la fuerza, y de la falacia del resplandor) puede valorarse en su potencialidad amonestadora, será solo mucho más tarde – con el cerrarse de las fiestas nupciales – cuando volvamos a encontrar otro indirecto, y más detenido, *memento mori*. En efecto, en el silencio de la noche, un hacha afilada («hierro agudo», v. 690) corta los exhuberantes árboles que al día siguiente servirán de adorno: el «chopo gallardo», el «sagrado laurel» y el «verde aliso» que queda «desnudo» de su «esplendor» y también él – es significativo – de su «frondosa pompa» (vv. 697 y 690-92). Análogamente, otras metáforas y acepciones figuradas acompañan la descripción del apagarse de los «fuegos». En este caso es un explícito «murieron» (v. 684) lo que niega la ostentación de la luz hiperbólica exaltada poco antes (centenares de «lenguas»-llamas que competían con el Sol, v. 680); pero este predicado, «murieron» – como se descubre en seguida – es mera premisa de algo mucho más concreto. O sea de la representación de unos «miembros» que (metonimia de los pedazos de leña quemada[12], v. 685; quizá sea excesivo pensar en la análoga forma alargada de los huesos) se han deshecho transformándose en cenizas («en cenizas desa-

de sombras, encendido en la gabia el farol, para anunciar el puerto» (José Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote* [1630], impresas en edición facsímil por Georg Olms Verlag: Hildeshein-New York, 1971, col. 377).

[12] Sigo la puntuación de Antonio Carreira que elimina la coma al final del v. 684: «y en si mismos sepultados / sus miembros» (en su edición de las *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 2000, vol. I, p. 384). Pellicer en sus *Lecciones solemnes*, se limita a un rápido «[las luces] conuertidas ya en ceniza, se siruen de sepulcro y de epitafio» (col. 490); y, de manera igualmente rápida, Salcedo Coronel escribe en sus comentarios a las *Soledades*: «[los fuegos] quedaron sepultados en sus mismas cenizas, que les sirvieron de sepulcro», y refiriéndose al v. 686 añade: «Estos fuegos pues, cuyos resplandores ilustraron la noche, murieron, y sepultados en si mismos. Esto es en sus cenizas, fueron piedras de su misma sepultura. Durissima metafora» (*Soledadas comentadas*..., cit., fs. 146r y 147r).

tados») y que, sepultados debajo de ellas («en si mismos») se han vuelto – recuperando una oximórica consistencia matérica – en «piedras»-losas «de su misma sepultura» (vv. 684-86).

Pero si esta piedra tumbal, con su dureza, se afirma como una aislada variante funesta, abundan – más allá de las que señalamos arriba – muchas otras referencias a materiales preciosos, elegidos nuevamente como términos sublimes de parangón. Basta pensar en los reflejos de rayos-«topacios», cuya resistencia destaca en su hacerse «orientales aldabas» con la que el dios Himeneo llama para que el Sol apresure su salida (vv. 707-8); en el eclíptico-«safiro», que complementa su valor cromático con aquella consistencia sólida que el verbo «pisar»[13] sugiere (vv. 711-12); en los «claveles»-«rubíes tempranos» engastados en el «oro del cabello»[14] (vv. 786-87); o en el pelo-«sutil oro», cuyos hilos[15] – al estar atados por una cinta, o mejor por un «nácar tejido» – se presentan casi como una pieza de orfebrería (vv. 886-87). Asimismo podemos observar que el estrecho de Magallanes se identifica con una «[bisagra] de fugitiva plata / […] abrazadora / de un Océano y otro» (vv. 472-74) y que el hilo de la vida devanado por la parca Cloto se transforma de repente en una «plata […] cardada» que resalta, no solo tópicamente por su «candor»-«nieve», sino también por su «esplendor» (vv. 897-98).

Confirmando la importancia de este campo semántico metafórico, mencionaremos también otras rápidas catacresis: el gallo «[barbado] de coral»[16] (v. 295), el pavo cuya frente y cuello son, respectivamente, «rugoso nácar» y «crespo zafiro» (vv. 312-13), las aves con sus «picos de rubíes» (v. 316), el rocío que se vuelve «cristales»[17] (v. 325, o que más tarde se asocia tópicamente a unas «perlas», v. 915), la miel que se hace «oro líquido» (vv. 326 y 925), la estrella polar que, por su brillo, se identifica con un «diamante» (v. 383), el agua de la fuente que, cayendo en el césped, se vuelve «sierpes de aljófar» (v. 591), o el manantial-«cristal» que recupera, por medio de unos chorros-«centellas» (producto de un «pedernal»-roca), aquella dimensión de solidez que el adjetivo «undoso» parecía haber desmentido (vv. 578-79).

[13] Referido a las pezuñas de los caballos del Sol, sobrentendidos en la sinécdoque-perífrasis «Del carro pues febeo / el luminoso tiro» (vv. 709-10, p. 339).

[14] A un «precioso engaste» de oro, no para piedras, sino para «perlas» Góngora se refiere incluso en el v. 460. Siendo la solidez de este metal, bien confirmada en el «oro» de los frenos mordidos por los ya citados caballos del Sol (v. 711, p. 339), bien desmentida en el «oro […] líquido» del aceite (v. 827, p. 365), o en la miel que citaremos dentro de poco.

[15] Que caen sobre las espaldas como rayos: «rayando» (v. 886, p. 383).

[16] Cuya cresta-turbante es «de púrpura» y no «de oro» (vv. 295-96, p. 261): el valor sinonímico cromático ya expresado con respecto al ahora citado «de coral barbado» se acentúa por la doble referencia que la utilización de la formula «A no B» conlleva. Véase otra evocación del mundo oriental en las patas de las aves que son «tafiletes […] carmesíes» (v. 317, p. 265).

[17] Piénsese también en los «líquidos cristales» de unas aguas 'cerradas' («muró») que compiten con la «agricultura urbana» (vv. 703-4, p. 337).

Sobra observar que la catacresis «cristal» aparece incluso como acostumbrada hipérbole de la belleza femenina: unas veces se afirma por su significado cromático (como en el v. 244 donde los dos referentes – piel cándida y agua limpia – se suman para proponer una comparación desigual en lo transparente y en lo nítido: la zagala, cogiendo el agua con su mano, «juntaba el cristal líquido al humano»[18]; otras veces, en cambio, recupera también su propia componente matérica. Es el caso por ejemplo, de las piernas y de aquellas partes que, dejadas descubiertas por la falda, se denominan respectivamente «coluna bella / […] / dispensadora del cristal no escasa» y «pedazos de cristal» (vv. 545-49; variante de la anterior alusión al «marmol pario / o […] terso marfil» de los «miembros bellos» de las ninfas cazadoras[19]: vv. 488-89); o de las más insólitas «lucientes de marfil clavijas» (v. 346), catacresis de los «blancos dedos» que tocan un instrumento[20]. A este propósito me interesa observar cómo hasta la «nieve», acostumbrado término de parangón con la blanca tez femenina, puede quedar valorada en su resistente solidez por el determinante elegido, y más aún cuando, como ocurre en el sintagma «cuajada nieve»[21], a este se suma la referencia a la inútil tentativa de derretir su consistencia con el calor («a pesar del sol», v. 626).

Asimismo, recordaremos, entre otros ejemplos de piedras o metales preciosos que actúan como catacresis cromáticas, el «oro trillado» ('trigo maduro', v. 908), los «topacios carmesíes» y los «pálidos rubíes», que aluden al vino tinto y blanco mezclados en porcentajes diferentes (vv. 870-71)[22]; o también, como ecos más indirectas, la aguamarina y la turquesa que se entrevén en el «lecho azul de aguas marinas» y en las «turquesadas cortinas»[23] de los vv. 417-18.

Sin insistir más, y considerando las numerosas posibilidades que ofrece el vocabulario metafórico barroco, nos parece evidente que una presencia tan amplia

[18] La blancura de la mano y del rostro de la joven queda confirmada por quedar 'menospreciada' el agua del «arroyelo» (vv. 246 y 259, pp. 249 y 251).

[19] Cfr. los «trozos de marfil»-piel femenina mencionados por el protagonista de *El doctor Carlino* (v. 475) y la identificación mujer-«columna de mármol» afirmada en el v. 2706 de *Las Firmezas de Isabela* (en *Teatro completo. Las firmezas de Isabela, El doctor Carlino, Comedia venatoria,* edición de Laura Dolfi, Segunda edición actualizada, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 293 y 218).

[20] Mencionados en el v. 251 y aquí evocados. Comparto la interpretación de Pellicer; por consiguiente, los vv. 346-47 («en las lucientes de marfil clavijas, / las duras cuerdas de las negras guijas») se presentan como mera variatio metafórica de los 251-52: «Negras pizarras entre blancos dedos / ingenïosa hiere» (pp. 269, 249-51).

[21] La blancura del cuerpo la sustituye inmediatamente después una «nieve de colores mil vestida», o sea los trajes de las aldeanas (v. 627, p. 382).

[22] Aquí la componente matérica vuelve a aparecer por analogía con el vaso-«vidrio» que los contiene y que, a su vez, se opone al «oro […] luciente» y a la «bruñida plata» de unas lujosas copas' (vv. 867-68, p. 377).

[23] A la primera, señalada por Robert Jammes en la nota 417 de su edición (p. 282), añadiría también esta segunda.

de materiales preciosos[24] (cuyo uso consideramos solo en parte lexicalizado) no es casual. Al contrario, podemos afirmar que resulta perfectamente coherente con el tema del poema y, en particular, con la ya recordada 'alabanza de aldea' pronunciada por el peregrino. En efecto, esas transformaciones metafóricas 'excesivas' de animales, alimentos, etc. – que ocasionaron tantas protestas en el XVII (y que aparecen con otros ejemplos significativos, aunque en medida numéricamente menor, incluso en la *Soledad segunda*[25]) – se pueden leer también como *variationes* intencionadas, o sea como confirmaciones matéricas de aquella riqueza verdadera que acompaña la vida campesina[26], y que queda oculta bajo su exterior pobreza. A este propósito, abriendo un breve paréntesis, me interesa llamar la atención sobre el valor 'compensatorio' que, en la *Soledad segunda*, acaba por adquirir la conmutación «césped»-«jaspe» (vv. 889-90), siendo precisamente unos «jaspes» los materiales que, con el pórfido, adornaban los lujosos «alcazares» que – siguiendo su voluntad de 'renuncia' amorosa – el peregrino dejó para vivir en una «pobre choza» (vv. 666 y 672).

Pero volviendo a analizar ahora, en su conjunto, el contenido de las metáforas y catacresis de la *Soledad primera* nos interesa observar – lo comprobamos arriba – que no es raro que su presencia se entrecruce con algunas, variadas, referencias mitológicas; además, unas veces, es precisamente la cita de personajes del mito la que ofrece la llave de interpretación de la catacresis utilizada. Esto ocurre, por ejemplo, con los ahora recordados «topacios carmesíes» y «pálidos rubíes» que solo la anterior referencia a un Baco que desata «su néctar» permite identificar como 'vinos' (vv. 868-69). Y si aquí, por lo que se refiere al

[24] O sea aquel «léxico de lo brillante y de lo precioso» que Mercedes Blanco recuerda ser muy presente sobre todo en Homero y en la literatura latina (cfr. su *Góngora heroico, Las «Soledades» y la tradición épica,* Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, p. 276).

[25] Pienso en este caso en el mar-«líquido […] diamante» (v. 167, p. 443); en la isla verde rodeada por el agua, que es «esmeralda bruta / en mármol engastada» (vv. 367-68, p. 473); en los ojos-«topacios bellos» o, más simplemente «oro» (vv. 796 y 896, pp. 543 y 565); en la 'plata' aludida en el famoso v. 749: «garza, argentada el pie de espuma» (p. 531); en los capiteles-«bruñidos óvalos de plata» (v. 705, p. 521); en el «purpúreo caracol, émulo bruto / del rubí» (vv. 879-80, pp. 561-63); o en la metonimia caracol-«torcido / luciente nácar» ('caracol', vv. 445-46, reiterado en el «nácar […] torcido» del v. 882, pp. 483 y 563); en las mujeres «perlas», «no líquidas» o sea matéricas (v. 232, p. 455); en el freno equino-«oro» (v. 817, como ya en el cit. v. 711 de la I, pp. 547 y 339); o finalmente en las gotas-«cristales inciertos» (v. 224, p. 455); en el «cristal» de las «sabandijas» de agua dejadas por el mar (v. 829, p. 549), variante de la fuente-«cristales» del v. 319 (p. 467); o en los más lexicalizados cielo-«safiro» (v. 613, p. 505) y rocío-«aljófares» (v. 862, p. 559).

[26] Donde hasta una ruda escudilla de madera demuestra su «forma elegante» (quedando además depurada de todo lo superfluo: «sin culto adorno»), o donde el «limpio sayal» – sustituyendo al «blanco lino» – queda valorado precisamente por su 'voluntad' de nitidez (su blancor remite a la sustancia y no a un inerte componente cromático), o unas «pieles», siendo «blandas» ofrecen un sueño «más regalado» que el proporcionado por renombradas «holandas / púrpura tiria o milanés brocado» (vv. 146, 143 y 164-66, pp. 227 y 231).

dios pagano, la cita es meramente descriptiva son frecuentísimos los casos en los que, en cambio, es el personaje del mito quien sustituye al referente real, para otorgarle una dimensión más 'alta'. Basta pensar[27] en los citados, y amenazadores, «gigantes de cristal» (montes) de la *Dedicatoria*, o también en aquel Júpiter que – aludido con la famosa perífrasis «el mentido robador de Europa» (que fija la connotación cronológica de la acción: la estación del 'toro', v. 2) – vuelve a aparecer poco después, y de manera explícita, en una perífrasis muy diferente que, por medio de la equiparación propuesta, señala indirectamente la juventud y belleza del náufrago: «ministrar podía la copa / a Júpiter mejor que el garzón de Ida» (vv. 7-8).

Tranformado en Ganimedes por sus cualidades y, además, superando a su modelo, el joven se coloca en el punto más alto de las posibles referencias mitológicas, o sea en el reducido entorno del padre de los dioses; y esa posición privilegiada queda confirmada poco después cuando el lugar donde por fin recupera sus fuerzas se equipara al «nido» de un águila o sea al nido del «[ave] de Júpiter» (v. 28). Solo *a latere* de estas equiparaciones sublimes[28] que fijan los rasgos característicos de su persona, se añade otra complementaria identificación metafórica que, en cambio, señala su situación, o sea su ser al mismo tiempo náufrago y amante infeliz. En este caso es el mito de Arión el que se evoca como *exemplum*, siendo el «mísero gemido» amoroso del peregrino «segundo» con respecto al «dulce instrumento» del músico griego (vv. 13-14) y la «breve tabla» de su barco hundido un inesperado «delfin» al que consigue agarrarse (v. 18).

Esbozada así, en estos primeros versos, la figura (e historia) del protagonista, y marcada al mismo tiempo su supremacía 'metafórica' sobre los demás, Góngora propone a su lector un variado subseguirse de personajes que también quedan enriquecidos y transfigurados por correspondientes *alter ego* mitológicos. Sin embargo – y no deja de ser significativo – los que se evocan ahora son *exempla* 'menores': sirenas, ninfas, sátiros, etc. Siguiendo matices y situaciones diferentes, por ejemplo, las serranas se afirman/desmienten como cazadoras-«Ninfas» («sin aljaba», vv. 273-74), como «Bacantes» (sin su «Sileno», vv. 271-72), como «Amazonas» (desarmadas, v. 278), o «verdes Hamadrías» (aunque menos numerosas, vv. 260-61), o más tarde se tranforman, por su canto, en «sirenas de los montes» (v. 550). Asimismo a los zagales/zagalas que acompañan a los

[27] Quedan excluidas de mi análisis las personificaciones (como la reiterada de Himeneo) o las citas de personajes mitológicos y ejemplares cuando no tengan una directa finalidad metafórica sino solo descriptiva o enriquecedora del texto: pienso en Baco con su frente ornada por un «racimo» de uvas o que vierte «su néctar» (vv. 155-56, 868-69, pp. 229 y 377), en los Faunos que «pisan […] la montaña» (v. 189, p. 237), en las amorosas «cautelas» de Júpiter (siendo objeto de métáfora no el dios sino el «oro»-dinero y el "cisne"-adornos que a él se ligan: vv. 841-43, p. 369), o en otros sueltos ejemplos referidos a Alcides, Aracne, Cloto, Juno, Venus y Amor, al ave Fénix, etc.

[28] Volveremos a encontrar al padre de los dioses implicado en equiparaciones metafóricas solo en la *Soledad segunda*; precisamente dos veces (vv. 360 y 652, pp. 473 y 513), para definir a dioses: a Neptuno («Júpiter marino») y a Cupido («[pollo vendado] del ave de Júpiter»).

novios se le identifica con «Sátiros» y «Ninfas» (v. 1079); o a otras «labradoras», numéricamente más reducidas, con un «terno de Gracias bello, repetido / cuatro veces», dentro las cuales «la más elocuente»[29] destaca como una «dulce Musa» (vv. 888-89, 891).

A estos casos, que remiten a conjuntos de personajes, se suman naturalmente otros donde, en cambio, son figuras aisladas las que tienen su equivalente mitológico; me limito a recordar al atlético «vaquero» que, saltando, se vuelve un «Ícaro montañés» que cae en «el seno blando» de una hierba-«piélago duro» (vv. 1009-11). Aquí es el movimiento (antes que las cualidadades o el aspecto) lo que sugiere esta equivalencia; una equivalencia, por otra parte, que Góngora aplica (y no solo en esta *Soledad primera*[30]) incluso a sustantivos abstractos: como al inconstante «favor» cortesano que, «de cera alado» como un nuevo Ícaro, «de los rayos baja a las espumas» (vv. 133-34) o el «gusano»-tristeza que nace de las plumas quemadas de una memoria-Fénix (vv. 740-43)[31].

Pasando a los objetos, observaremos que el arriba citado «farol de una cabaña» (para el náufrago «término luminoso» de la búsqueda de un refugio deseado) se equipara por sus «rayos» a los «trémulos hijos [de Leda]» Cástor y Pólux[32] (vv. 59, 62-63); o que, análogamente, las velas de un barco – dirigidas en un mar-«campo undoso» por un piloto-«labrador fiero» – se identifican con la ninfa Clicie, que, ajustándose al contexto, y con una inesperada *correcto*[33], se transforma de girasol en «vaga Clicie del viento» (vv. 370-72). Y si estas equivalencias se desarrollan de manera variamente articulada, no faltan citas mitológicas más breves, o donde se menciona solo un nombre propio, con función de antonomasia.

Se trata, por ejemplo, del dios Vulcano, que corresponde al fuego alrededor del cual los cabreros se reúnen («los conducidores […] de cabras / que a Vulca-

[29] Como comenta Pellicer en sus *Lecciones solemnes…*, cit., col. 506.

[30] Puesto que volvemos a encontrarlo, y directamente mencionado, en la *Soledad segunda*, y en particular en los conocidos vv. 137-43 que representan el «vuelo atrevido» de un personificado «audaz […] pensamiento» que, «plumas vestido», escala al «cenit» con «vuelo atrevido», imitando a Ícaro en arriesgar dar «su nombre a [las] espumas» (p. 439).

[31] No me parece cierta aquella alusión al mito de Ícaro que Jammes señala, al lado de la evidente al ave Fénix, en los vv. 737-40 (cfr. la nota 737 de su edición, p. 344). En efecto, todos los elementos que Góngora menciona (unas «negras plumas» que, quemadas por los rayos de un «Sol»-'mujer amada', se hacen «cenizas» y «engendran» un «gusano») llevan coherentemente a la identificación de la «memoria» del peregrino con el pájaro fabuloso; mientras, aunque dos de estos elementos (las «plumas» y el «Sol») resultan pertinentes incluso al mito de Ícaro, faltan otros elementos de apoyo, que sean propios solo de este segundo mito y que actúen como 'relevadores'.

[32] O sea a dos estrellas que se consideran propicias a los navegantes (como escribe Pellicer, *Lecciones solemnes*, cit., col. 379).

[33] Refiriéndose a este verso Robert Jammes habla de «oxímoron mitológico». A este propósito, en la *Soledad primera*, detecta veintidós casos de citas no utilizadas «en consonancia», sino como un «reactivo» que estimula a superar y transformar el modelo ("Función de la retórica en las *Soledades*, en *La silva. I encuentro internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, edición dirigida por Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, p. 228).

no tenían coronado», vv. 92-93); de Eco y Narciso que indican (en forma plural la primera) respectivamente las 'lisonjas' y un anónimo 'cortesano' («hace [...] a Narciso / Ecos solicitar», vv. 115-16); de Sísifo, contrafigura del noble y de sus esperanzas ambiciosas condenadas a un eterno subir y bajar («es Sísifo en la cuesta [...]», v. 168); de Pan y Marte, síntesis de las cualidades de un pastor que fue también soldado (v. 234), o de Ceres utilizada como sinónimo de «pan» (v. 861). Antonomasia y sinécdoque al mismo tiempo es, en cambio, el «Cupido» del v. 768 que no remite tópicamente a un indeterminado amor, sino al novio («[Cupido] con ojos y sin alas»[34]) cuya joven esposa se convierte, por consiguiente, en una «Psiques» a la que además, siendo «villana», se la define «Ninfa labradora» de la diosa de los cultivos, «la tostada Ceres» [35] (vv.774-75).

Análogamente podemos recordar otros ejemplos de catacresis, con indicación del referente real, como la metonimia «Ninfa»-caña («al canoro / son de la Ninfa un tiempo, ahora caña», vv. 883-84[36]); de equiparación reiterativa, como los «dulces pomos»[37] que lucen en las mesas y que se encarecen con un «dorado freno», que a su vez remite («fueran») a las manzanas de oro que detuvieron el «curso de Atalanta» (vv. 863-64); o finalmente de perífrasis metafóricas ligadas al mito de manera indirecta, como los álamos («De Alcides [...] las plantas»)[38] que solo la precisación «estaban [...] / trenzándose el cabello verde» reconduce a las hermanas de Faetón (vv. 659-61).

A este amplio ámbito mitológico se liga en parte el reducido de astros y estaciones, que también ofrece interesantes muestras de transfiguraciones meta-

[34] Estos dos complementos, además del significado evidente (en oposición a las cualidades tópicas del dios: ser ciego y alado), tienen otro metafórico: el amante acertó su elección amorosa, y su amor es costante (lo observa Salcedo Coronel, f. 157r). Véase una parecida *correctio* aplicada a Amor en los vv. 2812-13 de *Las firmezas de Isabela*: «que ya tiene ojos amor, / y que sin moverse vuela» (*Teatro completo,* cit., p. 224).

[35] Aquí la cita de la diosa no ejerce directamente una función metafórica (como en el ahora cit. v. 861, p. 373), sino completa otra metáfora anterior (la esposa-Ninfa). Es evidente que en las *Soledades* – ya lo observamos – la presencia del mito va mucho más allá de una, aunque predominante, sublimación de referentes. Entre los ejemplos de finalidad meramente descriptiva, véase también el v. 1028: «que cuando Ceres más dora la tierra» (p. 409).

[36] La utilización de esta catacresis como metonimia ('caña' para el instrumento) amplía el mito de Siringa (con su metamorfosis) al sobrentendido de Pan, que al albogue está directamente relacionado. Análogo mecanismo de identificación (transposición figurada y, luego, referente real) se encuentra en la *Soledad segunda* (finalizado a describir el paisaje: las cañas que rodean la laguna); nótese la casi igualdad con el verso ahora citado: cfr. «Ninfa (humilde ahora caña)» (v. 831, p. 551).

[37] El adjetivo «dulce» parece remitir más a lo 'sabroso' de los pomos (como escribe Dámaso Alonso en su traducción en prosa, cit., p. 654) que a su ser amarillos, como observa en cambio Jammes (ed. cit., p. 375). En efecto, me parece que en este caso el «dorado» no se reverbera del fruto mitológico al cotidiano de los aldeanos; me apoyo, entre otras cosas en la definición de Covarrubias que no asocia ni el fruto ni la 'joya' a un color determinado: «vale mançana, y tómase por una pieça labrada, redonda, de oro o plata [...]» (*Tesoro de la lengua castellana o española*, s.v. *poma*).

[38] Cuyo referente, «álamos», se menciona poco después (v. 664, p. 327).

fóricas (piénsese en las luminarias y cohetes que alumbran alegremente la fiesta y que se hacen «estrellas fijas» o «astros fugitivos / que en sonoroso humo se resuelven»: vv. 1082-83). El ejemplo más conocido se encuentra en los harto citados versos iniciales del poema donde la equivalencia «media luna»-cuernos (o mejor «armas» de la frente de un Júpiter-toro-'constelación', v. 3) viene inmediatamente completada por unos «rayos»-«pelo»[39], que los siguientes «Sol todo», «cielo» y «estrellas» confirman (vv. 4-6). Además, nos interesa recordar que, siguiendo su tendencia a la *variatio*, Góngora reitera esta imagen más adelante, describiendo una joven ternera que «serenaba» la «región de su frente» con un «rayo nuevo»[40] (vv. 285-86); siendo evidente que la catacresis «rayo nuevo» corresponde perfectamente a los cuernos recién nacidos y todavía rectos de la cría, como antes la «media luna» a los torcidos del animal adulto[41].

Asimismo observaremos que, si en el caso de esta «terneruela», el determinante utilizado – «purpúrea» (v. 287) – descubre una referencia solo indirecta a la asociación alba-juventud, la identificación de la novia («virgen [...] bella») con la «aurora» (vv. 783-84) es más explícita, y reforzada por los sustantivos «arreboles» y «rosicler» (que remiten a su juvenil honestidad, vv. 780-81), y por la sucesiva equivalencia «ojos»-«soles» (v. 784). Análogamente otras tópicas metamorfosis transforman los rubios cabellos adornados con rosas y lilios en un «Sol con flores», si no en una «Aurora [...] con rayos» (v. 250); mientras curiosamente su opuesto («crepúsculos») remite también a una edad juvenil, entendiéndose la adolescencia como la parte final de una fase de la vida: «en los inciertos de su edad segunda / crepúsculos» (vv. 776-77)[42].

Quedan dentro del marco de una utilización convencional, las acepciones metafóricas de «primavera» que designa, como sinécdoque, a las 'flores' («Primaveras tantas [abejas] os desfloren», v. 921) y, en su significado figurado, la 'juventud' (los cabellos-«rayos» del novio se completan con un «vello»-«flores de su primavera» vv. 771-72), o también la síntesis de ambas, es decir un 'grupo de mujeres-flores' que lucen por la variedad cromática de sus trajes: «primavera de villanas» (v. 619). A este propósito, hay que señalar que Góngora consigue matizar incluso los tópicos elogios de la belleza femenina, ajustando cada vez sus metáforas a los personajes del poema.

[39] Mientras más tarde se utilizará la variante rayos-«lengua» (confirmada por el determinante «de templado fuego») que remite, por medio del predicado «lamiéndolo [el vestido]», a la sobrentendida identificación toro-«sol» (vv. 37-39, p. 205).

[40] En cambio, y coherentemente, el cuernecito del gamo se convierte en un «pululante ramo» (v. 330, p. 267).

[41] La imagen de los cuernos-media luna aparece incluso en la *Soledad segunda* donde la frente del «novillo tierno», por sus cuernecitos no muy crecidos, se define «mal lunada» (vv. 17-19, p. 432). Igual que en la *Soledad primera* esa imagen del joven animal se opone a la del adulto: un «toro, aun contra el viento armado» (v. 21, p. 425).

[42] Me inclino hacia el «sentido vespertino» de *crepúsculo*; también para una síntesis de las diferentes interpretaciones de esta palabra, ligadas a la escansión de las edades, remito a la nota 775-776 de la edición de R. Jammes, cit., pp. 353-54.

En efecto, siguiendo una consabida gradación ascendente, como antes colocó al protagonista en la cumbre de las equiparaciones mitológicas, ahora – acudiendo al mundo de la naturaleza – fija la diferencia entre las hermosas, pero no connotadas, villanas y la novia, y luego entre esta última y la mujer amada por el peregrino, que queda, igual que él, en un nivel inalcanzable. Si la cara de una campesina cualquiera es una «fresca rosa» (que 'bebe' el «sudor»-rocío de su enamorado-atleta, vv. 569-70), las mejillas de la prometida alcanzan la hipérbole identificándose con un «purpúreo [...] trofeo» de rosas y claveles (vv. 790-91). Asimismo, pasando del particular a la totalidad de su persona, si las jóvenes que acuden a la fiesta se equiparan a «vestidas rosas» (v. 355)[43], a ella se la considera «pompa de las flores» y «esfera [...] de los rayos bellos» (vv. 759-60), en perfecto paralelismo con el novio que está ligado también a la dualidad *rayos-flores* (vv. 771-72 cit.; a la que se suma ahora su ser «lasciva abeja» que besa-«chupa», en la boca-«acanto» femenina, un «néctar [...] hibleo», vv. 803-04). No obstante – como decíamos – esa «bella labradora» en el día de sus bodas, a pesar de su primacía, no consigue alcanzar las tonalidades rosadas y blancas de la mujer-«Sol» amada por el náufrago, puesto que, aunque es «azucena» o «clavel», llega solo a ser «sombra» del «templado color» de la bella ausente (vv. 743-46).

Concluyendo el análisis del campo semántico de las flores y abandonando el universo femenino, hay que mencionar otra asociación metafórica, más insólita, que liga el mundo animal al natural apoyándose en su componente cromática común (el blancor): se trata de unos «corderos» que se tranforman en «errantes lilios» (vv. 835-36). Además, Góngora enriquece esta imagen con otra inversa; de la identificación casi oximórica de los gruesos corderos con unos delicados lilios pasamos a la transformación de otro elemento del paisaje, el río, que – al acercarse de los animales – adquiere algo de su consistencia: su corriente («cristales») se vuelve «lana [breve undosa]» (vv. 837-38). Pero, en este caso, no estamos delante de un mecanismo de metamorfosis sino más bien del resultado de una doble superposición que los predicados evidencian de manera clara: los corderos, avanzando, antes cubren («cubran») con su cándido vello la foresta y, luego, visten («vistan») las aguas, transmitiéndole su color y su materia (vv. 835-36). A la más acostumbrada metáfora «cristales», que exalta las cualidades intrínsecas del río (poco antes el «arroyo» ofreció «espejos»: v. 662 cit.), se añade esta otra imagen que refleja una cualidad solo momentáneamente propia, provocada por la intervención de un elemento ajeno. Otro ejemplo parecido, aunque más convencional, lo encontramos con el ahora citado «arroyo» cuyas ondas («cada onda»), por los fuegos y las luminarias de la fiesta de bodas, adquieren brillo: lejos de transformarse en lana, ahora parecen fanales completos de su «luz»-«reflejo» y de «vidriera»-«agua» (vv. 675-76).

[43] A esta interpretación, que Salcedo Coronel sugiere (*Soledades comentadas...*, cit., f. 76r), se suma inevitablemente la referencia cromática ofrecida poco antes: la mujer «se viste» con un traje de «grana [...] fina» (v. 353, p. 271).

A otra percepción sensorial, ya no visiva, sino sonora se ligan otros conocidos sintagmas gongorinos: el gallo que, además de ser «lascivo esposo», es «nuncio canoro» del sol (vv. 293-94); las «aves» que, por su canto, se vuelven «esquilas dulces de sonora pluma» y «cítaras de plumas» (vv. 176-77 y 556); o también el álamo con sus «músicas hojas» («verdes canas» que el viento «peina», vv. 590-91); el «concento […] cristalino» de la fuente (v. 585) y el paralelo «concento» de unas serranas-«sirenas de los montes» (v. 550) cuyo armónico coro se identifica, con un mecanismo metonímico, con una «bárbara capilla» (v. 557), mientras el arroyo, personificado, transforma imprevistamente sus «guijas» en «[tantas orejas] de blanca espuma» para escuchar mejor (vv. 559-60).

Las conversiones 'automáticas' se alternan, en efecto, a otras inusuales. Además, esta alternancia puede producirse incluso en un espacio muy reducido y con finalidades diferentes; basta pensar, como único ejemplo, en los cit. 243-45 donde el elogio de la hermosura de la «montaraz zagala» se expresa por medio de la tópica competición entre dos cristales, el «humano» y el «líquido» (o sea entre la 'blanca piel' femenina y el 'agua' nítida del riochuelo), para pasar inmediatamente después a otra equivalencia, desacostumbrada, dirigida a expresar, de manera inmediata y eficaz, el gesto de recoger el agua: la «mano» de la joven es un «arcaduz»[44] y, naturalmente, un «arcaduz bello».

Las equiparaciones metafóricas de esta *Soledad primera* (cuya presencia es curiosamente más escasa en la parte final) se caracterizan pues por su variedad en la forma (catacresis, definición, aposición, etc.), en la originalidad, y – añadiremos – en la extensión. Desde este punto de vista, son ejemplos opuestos la sintética definición geográfica de las Indias orientales, «reinos de la Aurora» (v. 457; las occidentales son simplemente el «último Occidente»[45], v. 311) y la articulada del istmo de Panamá que se transforma en una «sierpe de cristal», con su «cabeza» («coronada» por un «Norte»-estrella polar) y con su «cola escamada / de antárticas estrellas» (vv. 426-29)[46]. Con esta imagen, además, se abre otro campo semántico, en el que incluiremos incluso los «áspides volantes», o sea las flechas venenosas de los «Caribes» (tan numerosas que son «sombra del Sol y tósigo del viento», vv. 409-21); y aquel «marino / monstro, escamado de robustas hayas»-barco (vv. 374-75), que se presenta como variante metafórica de las ya citadas y tópicas sinécdoques «leño» y «pino».

[44] Esta palabra aparece otra vez en la obra gongorina, y siempre como metáfora. Se trata de los vv. 513-14 de *El doctor Carlino*: «De las lágrimas de todos / soy yo triste el arcaduz». Sobre la bisemia de estos versos remito a la nota correspondiente de mi edición (en Luis de Góngora, *Teatro completo,* cit., p. 296).

[45] Como indica Salcedo Coronel: «Llamalas [Indias] ultimo Occidente, por ser parte más Occidental que la nuestra, contra la opinion de los antiguos que creyeron que ninguna lo era más que España» (*Soledades comentadas…*, cit., f. 72r).

[46] Comentando estos versos Federico García Lorca observa: «Recuerden el ala izquierda del mapamundi» ("La imagen poética de don Luis de Góngora", en sus *Obras completas* cuidadas por Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1986, vol. III, p. 232).

A este propósito, quiero destacar la curiosa diferenciación que Góngora introduce ligando la primera y más genérica («leño»[47]), sobre todo a una valoración negativa (la nave que se hundió o que corre el riesgo de hundirse entre olas tan altas que son «montañas espumosas»), mientras la segunda, específica («pino»[48]), es más bien positiva. En efecto, al «mal nacido pino» – o sea a una nave que unos codiciosos navegantes obligan a surcar un peligroso mar-«campo undoso» (v. 371, cit.) – se suma el «glorïoso pino»[49] que acompañó los viajes del descubrimiento y de la conquista de Ultramar (v. 467) confirmando la resistencia de esta madera. Y es precisamente una «breve tabla» de este árbol (v. 18) la que había sido alabada al comienzo del poema («siempre en la montaña opuesto pino / al enemigo Noto», vv. 15-16) por haber conseguido ofrecer – resistiendo a los ataques de un mar borrascoso («Libia de ondas»[50], v. 20) – socorro y salvación al desdichado náufrago.

A las enumeradas hasta aquí podemos añadir otras citas: desde las «señas» «agradecidas» (la tabla ahora recordada, v. 33) o desatadas por los ojos (las lágrimas, vv. 748-49) a las perlas, «blancas hijas de sus conchas bellas» (v. 432), etc.; o, refiriéndonos a un ámbito ornitológico, la «intrépida ala»-pájaro (v. 50), las «crestadas aves»-gallinas (v. 292), el «ave peregrina»-pavo, (que es «arrogante esplendor» de su tierra, vv. 309-311), o hasta el llovioso viento Austro que 'vuela' con «alas nunca enjutas» y que Eolo intenta encerrar con «rocas»-«candados» (vv. 447-49).

En el maremagnum de catacresis y metáforas que se subsiguen[51] (aunque con niveles de concentración diferente) y que hemos intentado describir fijando

[47] Cfr. «[fio] su vida a un leño» y «Segundos leños […] / en nuevo mar […] / […] infamar blanqueando sus arenas» (vv. 21 y 430-37, pp. 201 y 287). La misma sinécdoque se repite más adelante: «primer leño» y «segundos leños» ('nave', vv. 397 y 430 cit.).

[48] Significado completamente diferente le corresponde a esta sinécdoque en el v. 144: «cuadrado pino» indica una 'mesa' (p. 227). Por lo que se refiere a la madera utilizada Góngora menciona incluso otras: «alado roble» ('barco') y «Abetos […] tres» (las caravelas): vv. 394 y 413, pp. 277 y 281.

[49] Que se reitera en el bisémico «nave» del cercano v. 477, p. 295. Esta palabra – como señala Jammes (nota 479, p. 294 de su edición) – adquiere en estos versos, además de su acepción propia, incluso la de «ex-voto», puesto que está colgada («pende a la inmortal Memoria») en el «humido templo de Neptuno» (vv. 478-79).

[50] Creo que la referencia a un mar-Libia puede explicarse, no solo por ser esta región tópicamente llena de peligros, como lo es también un mar tempestuoso, sino también porque este último es inevitablemente 'desierto', falto de los barcos de los navegantes prudentes (al contrario del peregrino-náufrago, a quien por eso se le considera atrevido, «inconsiderado», v. 19, p. 201). Puede añadirse una referencia a las ondas que el viento provoca en la arena, como señala Bernardo Alemany y Selfa en su *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argote* (Madrid, Tip. de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1930, s.v. *Libia,* p. 582) siguiendo en parte a Pellicer: «Llamò al mar, *Lybia de ondas*, en metáfora de las arenas de *Lybia*, como si dixera, que se fiò a tantas ondas, como arena hay en *Lybia*» (*Lecciones solemnes*, cit., col. 368).

[51] Quisiera recordar las palabras de Federico García Lorca: «La narración es como el esqueleto del poema envuelto en la carne magnífica de las imágenes […] la anécdota no tiene nin-

sus temas y finalidades, aislaremos asimismo aquellos versos donde se alude a la forma, al dibujo o a la escritura. Pienso no solo en los «arcos» que, creciendo, las rosas «fabrican» (v. 719) o en el «arco del camino» – que es «torcido» y que se contrapone a la «cuerda del atajo»[52] – (vv. 335 y 337), sino también en la madriguera del conejo que se define «torcido taladro de la tierra» (v. 304); o en otras conocidas imágenes: el «río» que con «torcido discurso»[53] atraviesa los campos (vv. 198 y 200-1); el ave fénix («pájaro de Arabia») cuyo vuelo, aunque es «arco alado […] del cielo, / no [es] corvo, más tendido» (vv. 463-64); o las grullas que con su vuelo trazan rasgos, bien semicirculares («lunas» más o menos amplias: «tal vez creciendo, tal menguando […] / sus distantes extremos»), bien parecidos a letras, o mejor a «caracteres […] alados» (vv. 607-9). Siendo esta última equivalencia punto de partida para la bisemia «plumas» (para volar y para escribir) y para aquella, consiguiente, asociación «papel diáfano»-«cielo»[54] (v. 610) que encontrará una variante en el «liso tronco» del chopo que se hace «papel» para que los enamorados escriban sus «secretos» (vv. 697-99). A este propósito, recordaré incluso la catacresis «pluma» (o sea 'pelo cano' de unos «cisnes»-novios) que, jugando con la bisemia arriba citada, se proyecta hacia unas «letras» que, escritas en una «lámina» sepulcral, dan testimonio («lean») de una vida larga y parcialmente exenta de «desengaños» (vv. 939-43)[55].

guna importancia, pero da con su hilo invisible *unidad* al poema. Hace el gran poema lírico de proporciones nunca usadas… Las *Soledades*» (*La imagen poética de Luis de Góngora,* cit., pp. 243-44).

52 Ya Giulia Poggi observaba que la «contrapposizione fra linee rette e curve costituisce […] un *leitmotiv* di tutta la prima *Soledad*»; y, citando los vv. 335-39, 200 y 463-64, observaba que «tratti rispettivamente dalla sfera terrestre, acquatica e aerea, interpretano una metafora di ascendenza logico-filosofica ripresa anche da Juana Inés de la Cruz: "la oración del lógico anda como la línea recta por el camino más breve y la del retórico se mueve, como la corva, por el más largo, pero van al mismo punto las dos"» (*Gli occhi del pavone, Quindici studi su Góngora*, Florencia, Alinea, 2009, p. 249 y nota).

53 Que anticipa el «tierno discurso» del cabrero (v. 226, p. 245). Nótese el uso reiterado del adjetivo «torcido».

54 Cfr. «La calidad *ideográmica* de la metáfora gongorina aparece súbitamente ahondada, en su intensidad visual, *fanopeica*, en la referencia al "papel del cielo". Góngora pone *fondo* a los "caracteres", a las letras-aves, convirtiendo así la metáfora en una verdadera *escritura* (más allá de la analogía); cierra, de este modo, la metáfora para intensificar la visión del *mundo escrito*, de la escritura del mundo» (Andrés Sánchez Robayna, *Silva gongorina,* Madrid, Cátedra, 1993, p. 49).

55 Coincido con la primera de las dos interpretaciones de Pellicer: «os halle la muerte llenos de canas ambos, ambos Cisnes en la blancura […] en vuestra sepultura se lea en pocas letras lo mucho que viuistes […]» (col. 509) que también Salcedo Coronel confirma: «Blancos cisnes por la mucha edad […] en la piedra de su sepulcro se refiera co[n] breue inscripcion a los muchos años q[ue] viueron» (*Soledades comentadas…*, cit., f. 178r). Construyo, por consiguiente, los vv. 943-44 («cuya lámina cifre desengaños, / que en letras pocas lean muchos años») ligando «que» a «letras»: 'cuya lámina cifre desengaños en letras pocas, que lean muchos años'. Eliminaría, pues, la coma que Jammes pone al final del v. 942 (que Carreira conserva), y que en el ms. Chacón no aparece.

Otro, limitado, campo semántico remite directa o indirectamente a una dimensión figurativa, bien de pintura, bien de tejedura[56]. Me refiero, antes que nada, a la síntesis que Góngora propone en los vv. 612-15 donde las copas de los árboles se hacen «bóvedas de sombras», «pintadas siempre al fresco» (vv. 612-13), con alusión tanto al alivio que su sombra ofrece como a la técnica pictórica[57]; a la cercana antonomasia metafórica «segunda primavera de villanas» (v. 619) que, ligada al predicado «matiza», valora su componente cromático por la sobreentendida referencia a las diferentes flores (trajes) de esta estación; al césped que se transforma en unas «verdes alfombras», cuya perfección tampoco los telares turquescos supieron «imitar» (v. 615), al «tapiz frondoso / [...] de verdes hojas» tejido («tejió»[58]) por la arboleda (vv. 716-17); y hasta pudiera añadir la alusión a los «purpureos hilos [...] de grana fina» que destacan en la cecina de macho cabrío (v. 162).

Un lugar a parte le toca finalmente a las personificaciones: el Sol que con «su dulce lengua» lame y «chupa» o que se levanta «en su carroza» de un mar-«pabellón de espuma» (vv. 38-41 y 179-80); la Aurora/Alba que «llora» un «néctar»-rocío (v. 322) o que aparece con «los blancos lilios de su frente bella»[59] (v. 149), mientras la Primavera se viste de flores-«mayos» y calza yerba-«abriles» (vv. 576-77); la «cudicia» que es «piloto» o «torpe marinero» (vv. 403, 444), el pensamiento que «pisa» un recuerdo-«víbora» (v. 747), la admiración que se viste de «mármol» y la emulación que calza un «duro hielo»[60] (vv. 999-1001); o también aquellas envidia-áspid, presunción-esfinge, adulación-sirena (vv. 108-14, 125), o soberbia-pavón (vv. 129-31) que evocan conocidos emblemas.

Todos estos variados artificios retóricos (metáforas, sinécdoques, metonimias, antonomasias, perífrasis, etc.)[61] que se suman y entrecruzan acompa-

[56] Aludo a metáforas concretas, y no a aquella valoración general expresada por el Abad de Rute y que liga el mismo poema de las *Soledades* a un lienzo de Flandes o que lo define «bellísima pintura» (Francisco Fernández de Córdoba, *Examen del «Antídoto» o Apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora contra el autor del «Antídoto»*, Estudio, edición crítica y notas de Matteo Mancinelli, Córdoba, Almuzara, 2019, pp. 134-35 y 194).

[57] No veo la acepción «por la propia frescura de su colorido» que señala Dámaso Alonso en su (siempre utilísima) versión en prosa del poema (cit., p. 645).

[58] Comentando este y otros versos, Andrés Sánchez Robayna destaca la significativa presencia de palabras como «tejer», «tejido», «hilar», «hilo»; y añade: «La realidad está, en las *Soledades*, "tejida" como un texto, una representación» (*Silva gongorina,* cit., p. 48).

[59] Una asociación que aparece de forma muy parecida en el v. 13 del son. 334, «*Dulce arroyuelo de la nieve fría*» («La Alba en los blancos lilios de su frente» (*Obras completas*, cit., p. 530); y que se reitera en las variantes: «La Alba entre lilios cándidos», v. 106 de la *Fábula de Polifemo y Galatea*; «Los lilios de tu aurora» (*ibidem*, p. 340), v. 602 de la *Soledad segunda* (p. 505).

[60] La evidente inmobilidad de ambas la refuerzan los sucesivos «apenas arquear las cejas pudo» (la primera) y «torpe se arraiga» (la segunda): vv. 1000 y 1002, p. 403.

[61] De las que los críticos han ofrecidos esbozos de catalogaciones; me limito a recordar para las sinécdoques Mercedes Blanco ("Les *Solitudes* comme système de Figures. Le cas de la

ñando al lector a lo largo de la *Soledad primera* – y que quedan ulteriormente enriquecidos por una tendencia comparativa dominante: perífrasis descriptivas[62], similitudes[63] comparaciones[64] (de vez en cuando curiosamente agrupadas[65]) – remiten, como vimos, a ámbitos temáticos diferentes. Y si es evidente que el amplio abanico de imágenes y equivalencias propuestas confiere – como desde hace tiempo se ha ido comentando – un tono más elevado al poema exhaltando su «belleza»[66], lo que nos parece más significativo es que ese uso de

synecdoque", en *Crepúsculos pisando, Once estudios sobre las «Soledades» de Góngora*, reunidos y presentados por Jacques Issorel, Saint Esteve, Université de Perpignan, CRILAUP, 1995, pp. 42-78) o, para las perífrasis, Robert Jammes que, además de destacar su importancia (permiten evitar que el poema llegue «a ser una sucesión de pequeñas descripciones […] describiendo sin describir»), señala su numerosidad y su constante alternarse con la cita de «terminos concretos» (cfr. "Función de la retórica en las *Soledades*", cit., pp. 219 y 220 y *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 510-15). Quedando naturalmente punto fundamental de partida para cualquier comentario los 'históricos' estudios de Dámaso Alonso sobre la alusión y elusión en la poesía de Góngora, sobre su lengua poética, y sobre la «claridad y belleza» de las *Soledades* (reunidas en el tomo V de sus *Obras completas*, cit.).

62 Donde no aparece la sustitución figurada del referente; como por ejemplo en el v. 47: los trajes del náufrago son simplemente «lo que ya del mar redimió fiero» (p. 207). Añadiéndose aparte aquellos casos donde la perífrasis completa la metáfora; pienso, por ejemplo, en la imagen arriba citada del «gusano»-tristeza cuyo «diente» es «minador […] lento» de la «gloria» e «inmortal arador […] de [la] pena» del peregrino (vv. 740-42, p. 347).

63 Véase, por ejemplo, «cual de aves se caló turba canora / […] / tal sale aquella […]» (vv. 633-41, pp. 323-25).

64 Que de vez en cuando se suman a las perífrasis (como en la que define el imán: «piedra / que, cual abraza yedra / escollo, el metal ella», vv. 379-81, p. 277; etc.) y que están variadamente expresadas por medio de adverbios o de predicados (pienso, por ejemplo, en el «serrano» que, por su agilidad «iguala y aun excede» al leopardo, al corcillo y al muflón, vv. 1013-16, pp. 403-5). Pero en esta *Soledad primera,* mientras las comparaciones son solo quince – como destaca Robert Jammes – las perífrasis llegan a treinta y cinco ("Función de la retórica en las *Soledades*", cit., pp. 219 y 220).

65 Pienso, por ejemplo, en las equiparaciones – más o menos articuladas – que se subsiguen en los vv. 585-89, 597-98, 602-06 («las serranas, / cual simples codornices […]»; «la fresca hierba cual la arena ardiente / […]»; «Pasaron todos […] / cual en los Equinoccios […]», pp. 315-19) o en los 968-972, 976, 987-991 («Abrazáronse […] / […] / cual duros olmos de implicantes vides / […]», «cual pinos se levantan arraigados», «a quien se abaten […] / […] cual suele de lo alto […]», pp. 397 y 399). Otras, en cambio, están presentes en el texto de manera esporádica: «cual haciendo el villano / […]» (vv. 68-73, pp. 211-13), «cual del rizado verde botón / […]» (vv. 727-31, p. 343), «salen cual de torcidos / arcos […]» (vv. 1038-40, p. 411), etc.

66 Como afirmó poéticamente Federico García Lorca: «quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren, metáfora construida con espíritu escultórico y situada en un ambiente extraatmosférico» ("La imagen poética…", cit., p. 229). Véase también: «Las *Soledades* figurarían […] como heroico esfuerzo que a menudo cristaliza en reverberaciones de una calidad de esmalte, suntuosos tapices y cálidas naturalezas muertas – delicioso bestiario –, índice máximo del frenesí de un artista genial» (Gerardo Diego, "Un escorzo de Góngora", en *En torno a Góngora,* edición de Ángel Pariente, Madrid, Júcar, 1987, p. 195).

la metáfora parece ir más allá de aquel indudable conocimiento de lengua, fuentes clásicas, mitología, etc. demostrado por el autor. No solo estamos ante una gran habilidad en ofrecer ejemplos ingeniosos o en mezclar asociaciones tópicas y fértil fantasía, sino ante una consabida elección, un control simultáneo tanto de la forma como del fondo del poema.

Como ya comprobamos, no es una casualidad que Góngora haya elegido materias y piedras preciosas para describir un paisaje y una vida campesina 'pobres'; o que haya organizado sus equiparaciones mitológicas sin perder de vista aquella gradación que marca la 'centralidad' de la figura del peregrino-protagonista; o que finalmente haya dejado esparcidas en esa *Soledad primera* (refiriéndose a elementos muy diferentes: paisajes, animales, personajes) equiparaciones que remiten a un explícito intento de memoria o de escritura, con sus letras o rasgos variamente trazados[67]. Y, de la misma manera, nos llama la atención que – construyendo el amplio mundo metafórico de esta primera parte de su poema – no haya acudido prácticamente nunca (hay solo una referencia en los vv. 881-82[68]) a aquel ámbito bíblico, con sus numerosos episodios y nombres ejemplares que, en cambio, está tan presente por contraste en la desacralizadora comedia *El doctor Carlino*[69], o a aquel campo semántico de la contratación comercial que aflora curiosamente en *Las firmezas de Isabela*[70].

El hecho de que las *Soledades* y estas dos comedias (y en particular la segunda) se remonten a las mismas fechas[71] pudiera inducirnos a pensar en la existencia de interferencias o de repeticiones en la elección metafórica, pero no es así: cada composición descubre su perfecta autonomía ofreciendo, dentro de sus tropos (escasa la reiteración metafórica inerte), algunos ejemplos que se ligan también a su propio tema, personajes y finalidad.

En cada obra, y lejos de cualquier automatismo, Góngora parece haber tenido por delante, además del referente que quería exaltar, incluso su contexto,

[67] Que *a posteriori* podemos reanudar a aquella identificación andar-escribir sugerida por las refencias a los pasos del peregrino, como del poeta; al camino-'discurso' del río, etc. (variadamente comentadas por los críticos).

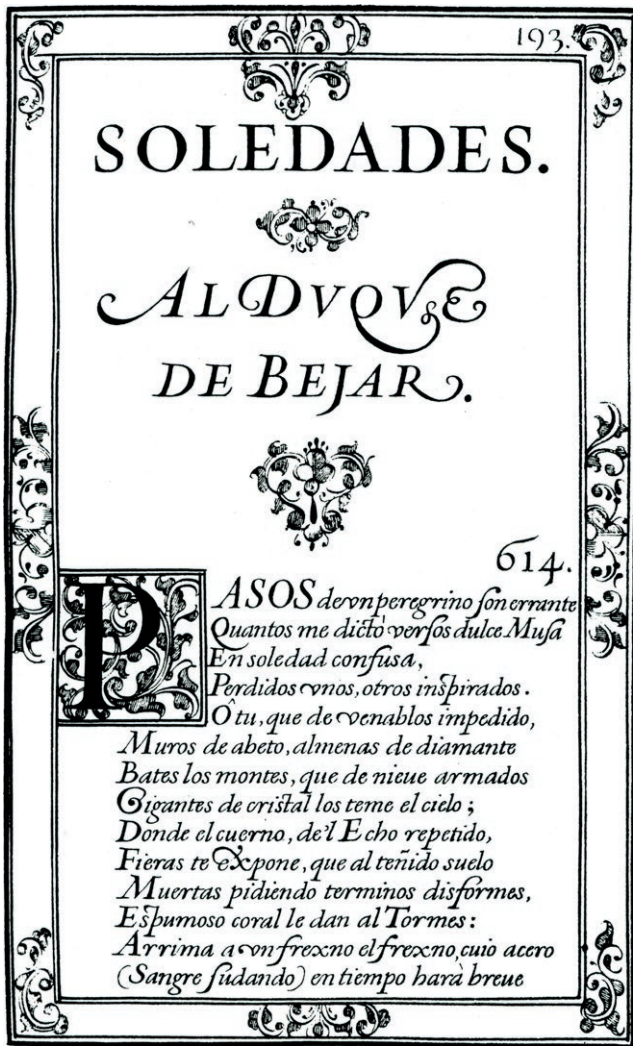
[68] Que, describiendo las comidas y bebidas servidas durante la fiesta, ofrecen una *correctio* pagana del anuncio del final del diluvio universal: «si la sabrosa oliva / no serenara el bacanal diluvio».

[69] Donde, junto a la cita de Matusalén, Jacob, Esaú, Sara, Noé, etc. encontramos otra diferente alusión al episodio ahora mencionado: «cataractas del cielo», «diluvio», «traes […] / si la oliva no en el pico, / el arco […]» (vv. 1035, 1037, 1050-52, en *Teatro completo*, cit., pp. 323-24). Para más datos cfr. Laura Dolfi, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 188-95.

[70] Donde la utilización de sustantivos o predicados en contextos atípicos (varas de medir, tributario, contar, cobrar, etc.) remite coherentemente a la profesión mercantil de los protagonistas, ofreciendo una proyección semántico-figurada imprevista. Del todo previsible es, en cambio, la presencia del campo semántico de la averiguación, siendo el tema-base de la comedia el temor de la infidelidad de Isabela y la consiguiente necesidad de comprobar su firmeza.

[71] Compuestas *Las firmezas de Isabela* en 1610 y *El doctor Carlino* en 1613.

ofreciendo así un mundo metafórico, siempre o en parte, coherente con el texto que estaba escribiendo. Su perfecto dominio de la materia verbal figurada, con esas reverberaciones desde la medida limitada de palabras y frases aisladas hacia un más amplio conjunto, no queda limitado, pues, dentro de aquel marco más dialéctico y dinámico del género teatral – como en un primer momento habíamos pensado – sino que se extiende incluso al género lírico, o por lo menos al largo fluir semántico-rítmico de esta *Soledad primera*.


193.

SOLEDADES.

AL DVQVE DE BEJAR.

614.

PASOS de vn peregrino son errante
Quantos me dicto versos dulce Musa
En soledad confusa,
Perdidos vnos, otros inspirados.
O tu, que de venablos impedido,
Muros de abeto, almenas de diamante
Bates los montes, que de nieue armados
Gigantes de cristal los teme el cielo;
Donde el cuerno, de'l Echo repetido,
Fieras te expone, que al teñido suelo
Muertas pidiendo terminos disformes,
Espumoso coral le dan al Tormes:
Arrima a vn frexno el frexno, cuio acero
(Sangre sudando) en tiempo harà breue

Soledades, dedicatoria "Al Duque de Béjar", vv. 1-14: ms. Chacón, t. I, p. 193 (Bibl. Nacional de Madrid).

El estilo sublime en el «Panegírico al duque de Lerma»

Como escribe Dámaso Alonso en su fundamental estudio sobre *La lengua poética de Góngora* (1935), el *Panegírico al Duque de Lerma* es un «poema hecho de decoro, de pompa, de oro, de plata y joyeles», es «brillante y magnífico», es en definitiva un ejemplo significativo de una manera de «expresar una realidad material irrealmente». El afán gongorino por crear una «lengua poética española imperial y universal» acercándose «al latín en léxico y sintaxis» se completa, pues, con esa técnica complementaria de alejamiento constante, que se apoya en metáforas, en hipérboles, en perífrasis. Por esto – insiste Dámaso Alonso – «el Duque de Lerma es un segundo Fénix, y el príncipe D. Felipe (luego Felipe III) es el "propicio albor del Héspero luciente", y la Duquesa de Lerma será una Latona que parirá, no un Apolo, sino dos (dos hijos); no una Diana, sino tres (tres hijas), etc.»[1].

Es evidente que estas palabras fijan los que serán los resultados finales de todo análisis que intente destacar los rasgos estilísticos fundamentales de este poema[2].

[1] Véase el cap. 2 de *La lengua poética de Góngora, Parte primera* dedicado a los cultismos, p. 123 (cito por Dámaso Alonso, *Obras completas*, V. *Góngora y el gongorismo*, 1, Madrid, Gredos, 1978).

[2] Otros diferentes enfoques ofrece el volumen misceláneo *El Duque de Lerma, Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Dirigido por Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011; véase en particular la primera parte donde el *Panegírico* está analizado desde el punto de vista del género «poema heroico», en relación a las fuentes históricas, a la otra obra lírica gongorina, a la poesía cortesana, etc. (pp. 11-205).

Laura Dolfi, University of Parma, Italy, laura.dolfipr@gmail.com, 0000-0002-8507-6762

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente* , © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com),
ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-332-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-332-1

En efecto, ya desde su comienzo el ritmo solemne de la octava real[3] se une a una estructura sintáctica que se llena cada vez más de hipérbatos y de transfiguraciones metafóricas. Basta pensar en las dos primeras estrofas donde el poeta – consciente de la tarea ardua que le espera[4] – rinde homenaje a la musa que le inspira para que dé aliento a su voz permitiéndole difundir en todo el mundo la fama del Duque de Lerma. Pero la musa elegida no es – como podría suponerse – Caliope, protectora de la elocuencia y de la poesía heroica (se mencionará en el v. 106 como madre de Himeneo, y en algunos sonetos como musa inspiradora[5]) y tampoco Clio, representante – como confirmará más tarde Quevedo[6] – de lo heroico en la historia, sino más bien Euterpe, musa de la música[7] y, por extensión, de lo lírico a la que don Luis había acudido, pocos años antes, al comienzo de sus *Soledades*.

Sin embargo, en este caso no hay – como en la dedicatoria al Duque de Béjar – adjetivos propiciatorios («dulce Musa») o referencias explícitas, bien a versos «inspirados» dictados en la soledad, bien a agradecimientos por los favores que se piensa recibir[8], sino una reverencial aceptación de la inspiración que la musa le concedió (piénsese en la conjunción hipotética inicial «Si […] merecí», v. 1). Además, su autoridad se considera indiscutible («dictamen […] soberano», «divina mano», vv. 2 y 4) y su poder irresistible, puesto que el poeta quedó «arrebatado» (v. 1)[9]. Es evidente, pues, que no obstante se propusiera escribir

[3] A cuyo análisis José Manuel Martos y José María Micó dedicaron su ponencia "Góngora o el arte del octava: entre el *Polifemo* y el *Panegírico*", publicada *ibidem*, pp. 189-205.

[4] Como afirma Robert Jammes «Góngora se entrega por entero a una obra ambiciosa», «No es exagerado suponer […] que […] proyectaba añadir a las 79 octavas redactadas un número de versos poco más o menos equivalente» (*La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote,* Madrid, Castalia, 1987, pp. 242 y 243).

[5] Cfr. el v. 8 del son. 30 *Habla con don Luis Gaytán de Ayala…* («Caliope me inspira») y el 375 de *De las muertes de don Rodrigo Calderón, del Conde de Villamediana y Conde de Lemus* («culpa tuya, Caliope»): en Luis de Góngora, *Obras completas*, edición y prólogo de Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 2000, I, pp. 39 y 573.

[6] Con su *Parnaso español*, donde – lo reza el subtítulo – en la sección dedicada a *Clío* reúne «elogios y memorias de príncipes y varones ilustres» (como es sabido, estos versos se publicaron póstumos en 1648). Góngora recuerda esta musa en un soneto de 1621 en el que destacamos significativas concordancias con el «dictamen», la «lira» y los «números» citados en el *Panegírico*; véase: «tu facultad en lira humilde imploro, / dicte números Clío para ello» (son. 356, *Estando enfermo su magestad Felipe cuarto*, vv. 3-4, en *Obras completas,* cit., p. 556).

[7] Interpreto el comentario de José Pellicer – «Comienza [Góngora], como deue, inuocando a Euterpe» – como referido, no tanto a la musa elegida, sino más bien al acostumbrado 'deber' de empezar un poema con una invocación (José Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote* [1630], edición facsímil, Hildeshein-New York, Georg Olms Verlag, 1971, col. 617).

[8] Recuérdense los harto conocidos vv. 2-4 y 35-36 de las *Soledades,* en la citada dedicatoria: «cuantos me dictó versos dulce musa, / en soledad confusa / […] inspirados», «que a tu piedad, Euterpe, agradecida, / su canoro dará dulce instrumento» (*Obras completas,* cit., pp. 365 y 366).

[9] *Ibidem*, p. 479; todas las citas del *Panegírico al Duque de Lerma* remiten a esta edición.

un panegírico, y no un poema pastoril, Góngora prefirió elegir como personaje inspirador[10] a esta musa y confiarle a ella, y a su propia lira, la difusión de las grandes hazañas ligadas a la familia y a la persona del Duque de Lerma. Por esto utiliza el adjetivo «sonante» para definir su instrumento e, inmediatamente después, declara que «su armonía» se propagará por el mundo entero, siendo «émula» de las «trompas» de la diosa Fama:

Si arrebatado merecí algún día
tu dictamen, Euterpe, soberano,
bese el corvo marfil hoy desta mía
sonante lira tu divina mano;
émula de las trompas su armonía,
el séptimo trïón de nieves cano,
la adusta Libia, sorda aun más, lo sienta,
que los áspides fríos que alimenta (vv. 1-8).

Superado el limen de la pausa rítmico-sintáctica que aísla los vv. 1-4 del poema (correspondientes en sentido estricto al obsequio rendido a Euterpe), los versos restantes de la octava primera se ligan directamente a la estrofa sucesiva, que también está dividida en dos partes por una idéntica pausa rítmico-sintáctica que la puntuación marca de manera explícita[11]. Definiciones metafóricas, perífrasis, metonimias, y sinécdoques – tan usuales en la poesía gongorina – se subsiguen en estos doce versos para delimitar el espacio geográfico donde resonará el nombre del Duque, un espacio que se afirma en seguida como correspondiente a los cuatro opuestos polos geográficos. Las tierras nevadas del extremo norte, identificadas por la séptima estrella de la Osa Mayor («el séptimo trïon de nieves cano», v. 6[12]) y las tórridas del sur, representadas por la desierta Libia poblada de serpientes (vv. 7-8); las del este, con una India sintetizada en las

[10] Es interesante recordar los vv. 36-37 de las *Soledades* (Euterpe tocará su «dulce instrumento» y «la Fama no [dará] su trompa, al viento», *ibidem*, p. 366), donde don Luis – como destaca Robert Jammes – subraya el enfoque no épico de su poema. Cfr. «Góngora dice claramente, y en conformidad con las convenciones literarias de su tiempo, que la que celebrará las mercedes, la *piedad* del Duque, será Euterpe, y no la Fama, ya que no se trata de un panegírico, ni de un poema épico» (nota al v. 37, p. 192 de su edición: Góngora, *Soledades*, Madrid, Clásicos Castalia, 1994).

[11] Dos puntos en el ms. Chacón (véase la p. 99 del tomo I de la edición facsímil impresa en Málaga en 1991 por la RAE y la Caja de Ahorros de Ronda) y punto y coma en las ediciones modernas de la *Obras completas,* al cuidado de Juan e Isabel Millé y Giménez, y de Antonio Carreira.

[12] Asociación esta presente incluso en *Las firmezas de Isabela* (en la queja de Lelio-Camilo) y en la juvenil *Comedia venatoria* (en el monólogo de Cupido). Cfr. respectivamente: «Donde armados de nieve los Trïones / al sol le hurtan la Noruega fría» y «desde do nace el Sol a donde muere / y desde el Mediodía a los Trïones» (I, vv. 1026-27 y I, vv. 38-39, en *Teatro completo. Las firmezas de Isabela, El doctor Carlino, Comedia venatoria,* edición de Laura Dolfi, Segunda edición actualizada, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 125 y 382).

aguas del Ganges (vv. 11-12), y las del oeste con un Perú aludido por medio de otro río, el Marañón (vv. 13-14).

Esta referencia exhaustiva a los cuatro puntos cardinales – fijados en un doble paralelismo, por contraste (frío/calor) o por reiteración (río/río) – se enriquece de otros intencionados contrastes; basta pensar en la oposición quiástica entre una Libia «adusta» y los «áspides fríos» que allí viven (vv. 7-8; entiéndase «fríos» en sentido propio y como animales 'a sangre fría'[13]), o en el oxímoron que liga una Libia «sorda» (o sea 'indócil') al canto del poeta. Asimismo el predicado utilizado – «lo sienta» (v. 7) – vuelve con un perfecto mecanismo encadenado en el sinónimo «Oya», que aparece en los sucesivos vv. 9 y 14 para remitir a los cuatro puntos cardenales mencionados en las dos estrofas[14]. De la misma manera, al comienzo de la octava, la alusión al «corvo marfil» de la «sonante lira» (vv. 3-4 cit.; cuya forma se recordará también en la *Soledad segunda*) se reitera y sintetiza en el «canoro hueso» del v. 9, quedando destacada en esta perífrasis, tanto su sonoridad como su forma («hueso» funciona aquí como sinónimo de 'colmillo'):

> Oya el canoro hueso de la fiera,
> pompa de sus orillas, la corriente
> del Ganges, cuya bárbara ribera
> baño es supersticioso del oriente;
> de venenosa pluma, si ligera,
> armado lo oya el Marañón valiente (vv. 9-14)

Pero, mientras que la primera perífrasis remite a algo preciado, que bien se ajusta a un lujoso palacio, esa segunda («canoro hueso») nos introduce en un ámbito natural y salvaje representado por el elefante-«fiera», que es «pompa» de las «orillas» de un Ganges lejano y sagrado («bárbara ribera», «baño supersticioso», vv. 11-12), y por el indígena americano «armado» de veloces y venenosas plumas (vv. 13-14). Además, el «corvo marfil» que, al comienzo del *Panegírico,* besa la «divina mano» de Euterpe puede interpretarse incluso como metominia del mismo Góngora que, siguiendo un acostumbrado ceremonial cortesano, se inclina[15] arrodillándose ante los pies de su rey, o mejor de su

[13] En cambio, Alemany y Selfa, relaciona estos versos con los 928-29 de la *Soledad primera* («que alimenten la Invidia en nuestra aldea / áspides más que en la región del llanto») e interpreta «áspides fríos» como «Persona o gente intratable, murmuradora, envidiosa y cizañera» y como «Sin gracia, espíritu ni agudeza»: cfr. Bernardo Alemany y Selfa, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote,* Madrid, Tip. de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1930, respectivamente s.v. *áspid* y s.v. *frío,* pp. 111a y 454a.

[14] De manera más sintética en la I, estando disponible solo media octava, y de manera más extensa en la segunda donde se distribuye simétricamente en los vv. 9-12 y 13-14.

[15] No es este el único caso en el que Góngora utiliza la lira, por su forma, para aludir a algo animado; véase «culta lira corva», como referido a «acordes aves» (*Soledad segunda,* vv. 355 y 351, en *Obras completas,* cit., pp. 404-405). Dámaso Alonso interpreta de manera diferente los vv. 3-4: «hoy deseo más que nunca que tu divina mano bese el curvado marfil de esta

teórica musa (la identificación Euterpe-Rey queda sobreentendida y justificada por la equipolencia entre la divinidad de la hija de Zeus y la del soberano).

Perfectamente consecuente con esta prueba de humildad es la intención hiperbólica que caracteriza las dos octavas hasta aquí comentadas, que – lo vimos – subrayan el esfuerzo valioso del poeta, la calidad del ritmo de su canto (la citada «armonía» del v. 5), y el extraordinario marco de difusión alcanzado (abarca al «mundo» entero[16]). Igualmente hiperbólica es la alabanza-definición del duque, que – por ser excepcional y único – se equipara al ave fénix, o mejor al «segundo» ave fénix de su ilustre linaje (v. 16)[17]. Asimismo esta palabra, «segundo» – que cierra la octava, y con esta la parte preliminar del poema (v. 16) –, vuelve en posición quiástica inmediatamente después (v. 17), reanudando las estrofas con una doble reiteración, «segundo/Segundo» y «Sandos/Sando»:

y débale a mis números, el mundo
del fénix de los Sandos un segundo.
Segundo en tiempo, sí, mas primer Sando (vv. 15-17).

Siguiendo sus acostumbrados mecanismos de valoración semántica, en el comienzo de esta estrofa tercera, Góngora reitera y corrige lo que acaba de afirmar. Para revalidar las destacadas cualidades del noble pasa así de «segundo» – que antes colocó dentro de un marco aritmético, unido a «números» (cuyo significado dominante es, por supuesto, 'versos') – a un diferente marco cronológico que lleva a un oxímoron matemático: quien es «segundo» es al mismo tiempo «primero». Pero creo que hay algo más, puesto que la palabra «tiempo» puede ligarse también a otra acepción, más insólita, de «segundo» ('mínima unidad temporal')[18] que le permite al poeta encarecer todavía más su elogio. Volviendo

sonora lira mía» (D. Alonso, "Antología de Góngora comentada y anotada", en sus *Obras completas*, cit., VII, *Góngora y el gongorismo,* 3, 1984, p. 492).

16 Se compendian aquí (v. 15) las referencias a los diferentes países y continentes indirectamente aludidos por medio de reiteradas sinécdoques: el norte de Europa, África-Libia, Asia-India, la América hispana.

17 Como señala Dámaso Alonso, es «un segundo Fénix del primer Fénix de los Sandos o Sandovales» ("Antología de Góngora", cit., p. 493). Queda aquí, pues, como secundaria aquella acepción superlativa de «segundo» ('otro') tan frecuente en Góngora y que liga directamente el personaje alabado al *exemplum* elegido como antonomasia: «segundo Marte» (v. 20 de la canción núm. 308 *En el sepulcro de Garcilaso de la Vega*, en *Obras completas,* cit., p. 472), «un segundo mar Napolitano» (v. 4 del soneto *Al duque de Feria, de la señora doña Catalina de Acuña*, *ibidem,* núm. 195, p. 270), «Adonis segundo» (v. 1245 de *El doctor Carlino,* en *Teatro completo,* cit., p. 336), «segundo Caco» y «segundo Potosí» (vv. 125 y 2159 de *Las firmezas de Isabela*, *ibidem,* pp. 76 y 188), etc.

18 Esta acepción, que Alemany sugiere s.v. («En la Astronomia y Geometria, es una de sesenta partes en que se divide el minuto de círculo, ù de tiempo», *Vocabulario…,* cit., p. 881b), aparece también en un soneto gongorino de 1619: el dedicado *A Nuestra Señora de Atocha, por la salud del señor Rey Don Felipe III*. Además, nos llama la atención el hecho de que en este poema la palabra «segundo» vuelva a encontrarse asociada a la imagen mitológica del ave Fénix y en un parecido contexto encomiástico solemne (para desearle al rey Felipe III una larguísima existencia): «a cuya vida / aun los siglos del Fénix sean segundos» (son.

a su papel de humilde cantor, en el citado v. 16, Góngora jugaría con esta bisemia para afirmar también que, con su poema, conseguirá dibujar solo una pequeña parte de tan insigne representante de la nobleza española, o mejor solo una minoría de los muchos sucesos notables que se subsiguieron durante su vida.

De cualquier modo – lo observamos ya –, no es a esa percepción fragmentada del tiempo a la que se liga el v. 17, sino más bien a aquella sucesión genealógica que coloca al duque como «Segundo en tiempo»[19]. Pero – vale reiterarlo – este sintagma, lejos de llevar a una disminución, se transforma en hipérbole puesto que la definición numérica (objetiva) queda sustituida por la cualitativo-superlativa que coloca al duque en el ápice de toda posible valoración, por su sabiduría, prudencia y valor: es el «primer Sando». Y es precisamente ahora cuando, dando por sentada su absoluta singularidad («Segundo en tiempo, sí, mas primer […] / en togado valor», vv. 17-18), Góngora menciona el apellido de su 'héroe'[20] y da comienzo a su panegírico.

La capacidad pacificadora del duque, relacionada con su habilidad jurídica («togado valor», v. 18), la subrayan el oxímoron «[su diestra] armada / de paz» (vv. 18-19) y dos articuladas referencias mitológicas: a Minerva recordada por el valor simbólico del olivo (que confirma la inutilidad de conflictos innecesarios: «trepando, / las ramas de Minerva[21], por su espada»); y a Jano, por el abrirse o cerrarse de las puertas de su templo respectivamente en situaciones de enemistad o concordia[22] (se trata de una referencia que volveremos a encontrar en las

núm. 318, en *Obras completas,* cit., p. 514). Se trata de una acepción ausente en Covarrubias, pero atestiguada en el *Diccionario de Autoridades* (que s.v. remite al *Para todos* de Pérez de Montalbán, 1633).

19 Para Pellicer el primer Sando «fue vn cauallero que socorrió al Rey don Pelayo en la refriega de la viga», aunque – sigue el mismo comentarista – «la intencion de D[on] L[uis] fue hablar aquí de *Diego Gómez de Sandoual*, primer Marques de Denia […] que fue Abuelo 3. (Tatarabuelo como dizen) del Duque» (J. Pellicer, *Lecciones solemnes…* cit., cols. 618 y 620). Al sintagma «fénix de los Sandos» y a su interpretación Nadine Ly dedica un capítulo de sus *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, Córdoba, Editorial Universidad de Córdoba, 2020, pp. 504-35.

20 En estos versos Góngora utiliza la apócope del apellido completo, Sandoval, que aparece en cambio en el v. 33 (pero referido al padre del Duque). Ambas formas se utilizaron corrientemente si, como observa Salcedo Coronel: «los Sandovales se llamaron primero, como refieren las historias, Sandos» (*Segunda parte del tomo segundo de las Obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel..*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648, p. 288: Biblioteca digital hispánica, Biblioteca Nacional, Madrid).

21 Estos vv. 19-20 los aclara Alemany: «Ramo de olivo, símbolo de la paz, por atribuirse a Minerva la plantación u origen de aquel árbol» (*Vocabulario…*, cit., s.v. *rama,* p. 821b).

22 Como es sabido, y también el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias lo recuerda: «Este templo estava abierto en el tiempo que el pueblo romano tenía guerra contra algunas gentes, y se cerrava quando tenía paz con todos» (s.v. *Jano*). Véase «bien que desnudos sus aceros, cuando / cerviz rebelde o religión postrada / obligan a su rey que tuerza, grave, / al templo del bifronte dios la llave» (vv. 21-24).

estrofas XXXV y LXX[23]). De cualquier modo, las equivalencias mitológicas no se limitan a estos dos ejemplos, puesto que en la octava sucesiva es otro dios – Marte – quien aparece como antonomasia de un valeroso antepasado del Duque («Gómez Diego», v. 26), y poco después otros nombres se añaden para destacar las diferentes actividades del noble joven: el centauro Quirón y Aquiles, Júpiter y Europa, Hipólito y Adonis, Hércules, etc.

Las modalidades y los objetivos de esas equiparaciones son muy diferentes. La equivalencia Lerma-Aquiles, que queda sobreentendida en la antonomasia «el griego» (v. 64), se liga directamente a otra equivalencia anterior: la de su maestro en las armas con un Quirón (siendo dominante la igualdad en la destreza y no el aspecto, como subraya la precisación «no biforme», v. 63). En cambio, Júpiter no es término de comparación con el duque, sino con la «fiera» que el joven torea (v. 65); además, incluso en este caso el *exemplum* mitológico elegido no se menciona directamente, sino por medio de otro artificio retórico, la perífrasis. Sin embargo, es evidente que, mientras la comparación anterior es binaria, ahora el sintagma «amante / de Europa», sin implicar un paralelo personaje femenino real (no hay alguna referencia a relaciones amorosas), sirve únicamente para descubrir – remitiendo a la conocida metamorfosis del dios – cuál es el animal al que se alude y cuál el entretenimiento del duque, o sea su aprendizaje del arte del rejoneo:

> […] la fiera que mintió al amante
> de Europa, con rejón luciente agita (vv. 65-66).

Los parangones con Hipólito y Adonis – evocados con el objetivo de aludir a su actividad venatoria – son muy sencillos, meras antonomasias metafóricas que solo el intercambio de adjetivos complica, siendo la honestidad de Hipólito atribuida a Adonis y la belleza de este al primero («Hipólito galán, Adonis casto», v. 72). Bastante complejo, en cambio, es el nexo que liga el duque de Lerma a un Hércules (o mejor, a un «tierno Alcides», v. 75) que, ganado al «horrendo dragón» en el jardín de las Hespérides, consiguió apoderarse de sus pomos dorados. Como antes la actividad venatoria, ahora es la piscatoria la que queda señalada por claras referencias a la acción que admiten el intercambio de sujetos y complementos: al noble que «fatiga» el «monte […] vasto» (v. 71) corresponden los remos de su barco (casi teórica sinécdoque del duque) que el argentado Betis tiene que 'sufrir':

> De espumas sufre el Betis, argentado,
> remos que lo conduzcan (vv. 73-74).

[23] Cfr., además del v. 24 al que acabamos de referirnos: «Confirmóse la paz, que establecida / dejó en Vervin Filipo ya, segundo, / que las últimas sombras de su vida, / puertas de Jano, horror fueron del mundo» (vv. 273-76) y, con alusión a la guerra declarada: «¡Oh Venecia, ay de ti! Sagrada hoy mano / te niega el cielo, que desquicia a Jano» (vv. 559-60).

La intención de enriquecer la alabanza con otras equivalencias sublimes es evidente, puesto que el noble pescador se carga de la positividad de un héroe victorioso cuya autoridad está reconocida universalmente:

> [...] ofreciendo
> el oro al tierno Alcides, que guardado
> del vigilante fue, dragón horrendo (vv. 74-76).

Así, sin que el poeta lo declare explícitamente con diferenciaciones o comparaciones más superlativas, queda demostrado que el duque aventaja al personaje mitológico: mientras Hércules tuvo que utilizar su propio ingenio para alcanzar las manzanas doradas, el noble las recibe espontáneamente del mismo río, quien se las ofrece. Asimismo, yendo más allá de las diferentes hipótesis manifestadas por Pellicer y Salcedo Coronel – que consideraron esta metáfora de interpretación dudosa[24] –, me parece evidente que, con «oro», Góngora quiere indicar aquí la 'riqueza' de la abundante pesca, que acoge en sus «nudosas redes» hasta pescados desconocidos.

Por supuesto, la utilización de *exempla* no termina aquí, ya que otros aparecen inmediatamente después, cuando la ninfa Napea se asoma de las aguas del «argentado» Guadalquivir (v. 73) y – siguiendo el ejemplo ofrecido en los versos de Virgilio y Garcilaso[25] – pronuncia su breve vaticinio delante del duque. Sin embargo, es solo ahora cuando la presencia de un directo interlocutor se sustituye a las variadas muestras de aquel sustrato cultural al que el poeta acude constantemente para enriquecer el contexto descriptivo-narrativo de su poema. En efecto, otros personajes concretos (si bien imaginarios) se añaden y se implican directamente en la historia: la parca Cloto, que previene el nacimiento del futuro rey Felipe III iluminando el hilo de su vida; y el dios Mercurio que, casi por mandato divino (piénsese en su papel de mensajero de Júpiter), prepara la cuna que tendrá que acogerlo.

[24] Como recuerda Dámaso Alonso, Pellicer (fundándose en que el jardín de las Hespérides, con sus manzanas de oro, se encontraba cerca del monte Atlante) supone que el duque, pescando por el río, llega casi a África; mientras Salcedo Coronel (pensando en la incierta traducción del griego: 'manzana' u 'oveja') entiende «oro» como «la riqueza que procede de las ovejas que se apacientan en su ribera [del Betis]». Considerando esta hipótesis poco concluyente («lo mismo se podría pensar en 'naranjas' en la ribera del Betis, y sería interpretación más sencilla», observa siguiendo en parte a Vázquez Siruela), Alonso concluye de manera acertada: «Parece, sin embargo, que ese "oro" que ofrece el Guadalquivir al Lerma-Alcides debe ser algo del río mismo» ("Antología de Góngora...", cit., nota 3, pp. 495-96).

[25] Lo observa ya Pellicer: «Imitò D[on] L[uis] a Virgilio quando salio el Tiber a hazer la profecia a Eneas, o a Garci-Lasso con el Tormes» (*Lecciones solemnes...*, cit., p. 628). En particular obsérvese cómo la equiparación Betis/Tajo que Góngora propone en los vv. 13-14 remite explícitamente a la *Égloga III*; véase asimismo el parecido entre la imagen gongorina «a descubrir comienza / bien peinado cabello», «salió al fin» (vv. 81-82 y 85) y los vv. 69-71 de Garcilaso: «Peinando sus cabellos [...] / una ninfa del agua [...] / la cabeza sacó [...]» (en *Obra poética y textos en prosa*, edición, prólogo y notas de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995, p. 227).

Finalizado ese vaticinio (mero paréntesis que se ajusta a la medida de una octava, la XII), las metáforas mitológicas se reanudan, siguiendo su acostumbrado objetivo potenciador. Así a Juno, con sus características y accidentes (es «diosa del aire» y Júpiter «la colgó un día con una corona de oro entre el cielo y la tierra»[26]), se le menciona metonímicamente para afirmar que el «aplauso celestial» que acompaña «a la voz» de la ninfa no turba el aire («sin dejar rompido / a Juno el dulce transparente seno», vv. 97-98)[27]; o – para indicar, sin citar explícitamente la ciudad (Sevilla) donde el tío del duque, don Cristóbal de Sandoval y Rojas, recibe su cargo de arzobispo – se transforma a la ninfa/diosa marina Tetis en personificación del océano Atlántico que acoje las aguas del río Guadalquivir que allí desembocan: «el Betis / los primeros abrazos le da a Tetis» (vv. 103-4).

De la misma manera, en la estrofa sucesiva, Cupido (aludido convencionalmente como dios alado) y Calíope (mero elemento de una perífrasis que indica a otro personaje, Himeneo: «de Calíope el hijo intonso», v. 106) aparecen como referentes ilustres para aludir a las bodas del noble. En un contexto saturado de metáforas, perífrasis, sinécdoques y juegos sémicos – que el uso constante del hipérbaton hace más complejos – asistimos a la divinización del duque que, ya sublimado en el plan terrenal como un «bello / garzón augusto», se identifica aquí con Amor que, hecho «abeja»[28], le presta «alas» para que pueda alcanzar y 'libar' a su esposa (vv. 106-7 y 109-10). Si, pues, el joven es igualado a un dios (más adelante Góngora definirá su talento «divino»[29]), siguiendo un mecanismo de sublimación análogo, a la futura duquesa se la transforma en «estrella de Medina» y en «divina / del cielo flor» (vv. 111-12), siendo «estrella» tópica metáfora ligada a la belleza de la mujer y «flor» variación reiterativa de aquellos «tres lilios reales» que, dibujados en el escudo de su linaje, la identifican de manera inequívoca (v. 109).

Además, si es manifiesto que las dos perífrasis metafóricas que acabamos de mencionar juegan con la descomposición de la palabra Medinaceli («Medina-cielo») – que remite a su familia ilustre –, no puede pasar desapercibido que, una vez más, pasamos de una sublimación terrenal a otra ultraterrenal puesto que los «tres lilios» con los que doña Catalina se identifica, no solo son «reales», sino también divinos (súmense a la antonomasia «divina […] flor», «estrella»

[26] Como recuerda Alemany, s.v. *Junio* en la p. 557b de su *Vocabulario…,* cit.

[27] Pellicer explica: «sin que se oyesse acà abajo, esso es […] sin herir el ayre; porque en la erudición Iuno significa el ayre» (*Lecciones solemnes…,* cit., p. 629). Compárense estos versos del *Panegírico* («aplauso celestial, que fue al oído / trompa luciente […]»: vv. 99-100, p. 482) con los 45-46 de la canción *En una fiesta que se hizo en Sevilla a S. Hermenegildo* donde también encontramos «romper el aire» asociado al adjetivo «celestial» y al sustantivo «trompa» («los aires rompa / a celestial soldado ilustre trompa», núm. 78 de las *Obras completas de Góngora*, cit., p. 114).

[28] Véase una igual identificación entre Cupido y el prometido en *Las firmezas de Isabela*; cfr. «donde, hecho abeja, Amor» (v. 2054, en *Teatro completo,* cit., p. 180).

[29] Véanse los vv. 185-86 referidos a sus tres años de vicerreynado en Valencia.

y «cielo»). Pero no basta, puesto que la estrofa sucesiva (la XV) se abre precisamente con la palabra «deidad», que a ella se refiere. En efecto, a la duquesa se la identifica con Latona, aunque la referencia a sus hijos destaca inmediata y claramente la superioridad de la noble dama, que no parirá solo a dos hijos, como la diosa, sino cinco. Asimismo – como vimos –, con un parecido juego de equivalencias, los varones se identificarán con Apolo y las hembras con Diana, o sea con aquellos dioses que Latona dio a luz. Y naturalmente el personaje real acaba por alcanzar las cualidades positivas de la figura mitológica que lo representa y, en ocasiones, hasta la supera; así mientras que los dos hijos de la duquesa se igualan a dos «Apolos lucientes» – siendo su madre estrella y ellos soles (que relucen por sus rayos y sus virtudes[30]) –, las tres hijas aventajan a Diana tanto númericamente, como por tener aquel atributo de la fecundidad que se le negó a la diosa (son «de valor fecundo», v. 116).

Además, prosiguiendo en nuestro análisis podemos observar que la sirena que celebra con su canto la llegada a Nápoles de la hija menor del duque constituye un eco intencionado de la intervención-vaticinio de la ninfa Napea, anteriormente presentado en directo. Y es ahora cuando Góngora se detiene a señalar la singularidad del acontecimiento, oponiéndolo, bien al determinante «muda» que connota a la sirena, bien al «silencio métrico» (nótese el oxímoron) guardado por ella durante «tantos siglos» (vv. 125-26). En esa estrofa (la XVI) – caracterizada por referencias internas, bisemias, y construcciones sintácticas poco frecuentes – no escuchamos sus palabras, solo el contenido del elogio realizado. También en este caso la palabra «estrella» aparece ligada a un personaje femenino; sin embargo, no se trata de una mera sinécdoque (como en la estrofa XIV), sino más bien de una articulada polisemia que remite a la acepción propia de la palabra («estrella» en oposición a «sol», que envidia su luz), a la acepción tópico-metafórica (referida a los bellos ojos de la Condesa de Lemus), y a la figurada y sinecdótica (ligada al escudo de los Rojas, que tiene cinco estrellas azules: v. 128[31]).

De cualquier modo, volviendo al mito, destacaremos que a la diosa Ceres se la menciona en un amplio contexto comparativo como metonimia de «tierra» («a cuanta Ceres inundó», v. 175), y que otra diosa, Pales – protectora de los ganados –, guía a la insólita equiparación «campos»-«templo […] bucólico» (v. 198). Y si estas referencias se añaden *a latere* de los protagonistas y de su historia, más a menudo la cita mitológica constituye un elemento imprescindible para la comprensión de hazañas y vicisitudes. Así, por ejemplo, Apolo vuelve (como elemento connotativo determinante) dentro de una perífrasis – «los verdes ra-

[30] Ya Alemany llama la atención sobre la bisemia de «Apolo», 'dios' y al mismo tiempo 'sol', y es a esta última acepción a la que se liga la bisemia de «lucientes» ahora señalada (cfr. *Vocabulario…*, cit., s.v., p. 89a).

[31] Otra referencia solemne al escudo de los Rojas se encuentra en las octavas reales que escanden la descripción de Toledo en *Las firmezas de Isabela*; véase, con referencia al cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas «[…] en las señas rojas, su apellido / nos dice, cuando no en las cinco estrellas» (III, vv. 2204-5, en *Teatro completo,* cit., p. 191).

yos de aquel árbol solo / que los abrazos mereció de Apolo», vv. 191-92 – que, indicando de manera sobreentendida a Dafne y a su metamorfosis, anuncia metonímicamente los honores (el laurel) que el caballero está a punto de recibir; o este mismo dios aparece poco más tarde como sol (y una vez más «luciente», v. 235) para indicar aquella corona que el príncipe no se apresura a recibir.

Su actitud prudente Góngora la describe acudiendo a una historia mitológica diferente, cuyo modelo (Faetón), sin embargo, niega parcialmente (corrigiéndola *ad maiora*): en efecto, si el hijo del dios flaqueó ante la tentación de acercarse demasiado al sol, el futuro Felipe III – aunque siendo «auriga» de su estado (v. 233) como el joven de su carro – resiste ante la fascinación de la «diadema» de oro que tiene a su alcance y no le preocupa esperar algún tiempo lejos de suntuosidad y riquezas (v. 235). El *exemplum* – coherentemente elegido por los muchos elementos comunes (piénsese incluso en el sintagma «heredado auriga» que remite a la continuidad padre-hijo) – se confiesa en este caso de manera hasta demasiado explícita en sus paralelismos y diferencias («Faetón solo / en la edad, no Faetón en la osadía», vv. 233-34), mientras el cuento – sin detenerse en el trágico fin del joven y en sus motivaciones – se enriquece con diferentes juegos metafóricos. Así, por ejemplo, «luciente Apolo» remitirá al relucir del oro de la corona, al sol en oposición a «sombra oscura» (v. 236), y al «rey» (v. 230) con respecto a su hijo príncipe y Faetón.

Un mecanismo análogo – pero esta vez siguiendo literalmente la fuente – lleva el poeta a identificar, en la estrofa XXXII, al joven rey con un Atlante (o mejor con un «monte […] africano») que soporta en su «hombro», antes que «la estrellada máquina luciente», «el peso de ambos mundos». Y nótese como el «cual», simétricamente colocado en la mitad de la primera parte de la estrofa:

> Su hombro ilustra luego suficiente
> el peso de ambos mundos, soberano,
> cual la estrellada máquina luciente
> doctas fuerzas de monte hoy africano (vv. 249-52),

pone a los dos sujetos de la comparación en un nivel de igualdad que, en cambio, la duplicación «ambos» desmiente, sobreentendiendo que el valor del soberano – responsable al mismo tiempo del viejo y del nuevo mundo – es doble con respecto al de Atlante. En definitiva, es evidente que el objetivo que Góngora persigue no es el de recalcar todavía más las cualidades de Felipe III, sino el de implicar en su parangón ejemplar incluso al duque de Lerma. Si, pues, los versos que siguen – recordando su nombramiento como ministro – parecen no alejarse de la mera alabanza («ministro eligió tal», «valiente», v. 253), la referencia a su determinación en llevar adelante un trabajo imponente sin ceder o quejarse guía al lector hacia una continuación del mito y hacia otra, complementaria, identificación. En efecto, no obstante no se afirme explícitamente, queda claro que en su cargo de colaborador y ayudante de un rey-Atlante, el duque no podrá más que identificarse con un Hércules tan valiente que tampoco el «celestial

orbe» conseguirá vencerle: «en vano / […] hará […] / que opreso gima, que la espalda corve» (vv. 254-56)[32].

Siguiendo acostumbrados mecanismos hiperbólicos, la virtud del héroe pasa pues al duque, cuya alabanza queda una vez más confirmada. Sin embargo, nos interesa señalar que al lado de los parangones, igualdades, o antonomasias hasta aquí mencionados – que se fundan en la valoración del aspecto más llamativo del personaje mitológico elegido –, Góngora propone incluso una equivalencia construida precisamente en lo contrario. En efecto, inesperadamente, encontramos una asociación que remite, antes que a la afirmación, a la intencionada renuncia de aquellas cualidades que suelen constituir la característica del *exemplum*. El duque de Lerma está equiparado, una vez más, a un dios (Marte, v. 628), pero ahora no al animoso dios de la guerra – que se mencionó al comienzo del poema para celebrar al «claro / Gómez Diego»[33] –, sino a un dios representado en una actitud más neutra y menos significativa, o sea en el momento del descanso[34].

Insistiendo en aquel «togado valor» alabado en la estrofa III (y confirmado por la alusión a una diosa Minerva que, con sus «ramas», anula la potencialidad amenazadora de las espadas, vv. 19-20), don Luis señala otra virtud parecida del duque: la indulgencia. Pero, mientras al comienzo del poema su elogio aparece ligado a una valoración general, en estos vv. 625-26 se refiere a un evento muy concreto: la aceptación de la tregua con la «rebelde» Holanda. Para evitar posibles interpretaciones equivocadas, la vuelta del valido de Felipe III a la «quietud» (v. 625) será exaltada entonces, antes que como elogio de la concordia, como segura garantía de no-debilidad y, por esto, se apoyará en una *auctoritas*, no de la paz, sino de la guerra: el dios Marte. Pero, inevitablemente, de ese dios Góngora ofrece ahora una imagen insólita puesto que lo describe mientras desenlaza su yelmo, aunque – precisa – su actitud es del todo provisional: el yelmo sigue siendo «ardiente» y quedará desenlazado «un rato solo» (vv. 627-28, fig. 2). Las tópicas belicosidad y fiereza del dios, en suma, se reafirman más allá de todo contraste aparente y el poeta lo asegura: Marte, aunque suelta su yelmo, «no [lo] depone» (v. 628).

[32] Quiero recordar que Góngora había citado esta misma relación Atlante-Hércules de manera directa, pocos años antes, en *Las firmezas de Isabela*, donde el joven Marcelo alaba la hospitalidad de su amigo Fabio con un: «¡Oh Hércules toledano! / y aún más fuerte, pues no hay duda / que Hércules pidió ayuda / al que hoy es monte africano» (I, vv. 116-19, *Teatro completo*, cit., p. 68).

[33] O sea en los vv. 25-26. Cfr. un «Marte, cuya gloria / a las alas hurtó, del tiempo avaro, / cuantas le prestó plumas a la historia» (vv. 26-28, p. 71).

[34] Curiosamente incluso la dedicatoria que abre las *Soledades* liga (aunque en forma exhortativa) el personaje de un «duque esclarecido» (en este caso el de Béjar) a una actitud de descanso: «arrima a un fresno el fresno, cuyo acero», «templa en sus ondas tu fatiga ardiente / y entregados tus miembros al reposo / sobre el del grama césped no desnudo, / déjate un rato hallar […]» (vv. 13, 27-30, de la edición de Robert Jammes, Madrid, Clásicos Castalia, 1994, pp. 188-89).

Además, consciente del ajuste forzoso que ha realizado, don Luis añade – es la única vez en el poema[35] – a esta autoridad (muy ilustre) otras dos, que también liga a una actitud de renuncia parecida. Considerada la caza como una forma *a minore* de sangrienta guerra, son entonces – inmediatamente después – Apolo y Diana-Cintia quienes interrumpen su acostumbrada actividad venatoria: el primero, para apoyar su «venablo» a un árbol; la segunda, para colgar su arco de unas ramas[36]. Asimismo, es curioso que esta triple cita de autoridades, que valora en su positividad la no-acción, se sitúe precisamente en la última estrofa del poema, o sea cuando el mismo Góngora decide interrumpir su valiosa (y no bélica) tarea para eligir un análogo, y teórico, descanso.

Pero, dejando esta observación en el marco de las libres asociaciones *a posteriori* que nada tienen que ver con la consciente intencionalidad del poeta y volviendo al conjunto del *Panegírico*, podemos destacar que las muchas equiparaciones que hemos comentado no agotan el complejo contexto mitológico del poema. En efecto, otros nombres podrían añadirse: el de Neptuno, cuyo tridente-muralla aparece como perífrasis definitoria de la ciudad de Barcelona («murado tridente de Neptuno»[37]), el de Astrea – diosa de la justicia – que se transforma en antonomasia insólita de la muerte («la que en la rectitud de su guadaña / Astrea es de las vidas», vv. 394-95)[38], etc.

Análogamente, podemos observar que el poder amenazador del rayo de Júpiter (aludido por medio de la sinécdoque «diestra»[39]) se evoca para alabar las pavorosas armas del conde de Fuentes (también referidas a través de una sinécdoque: «bronces»). Y si en este caso la equiparación – que se afirma en su potencialidad no realizada («sin que […] / diestras fuesen de Jupiter sus bronces», vv. 351-52) – pone en primer término los objetos que infunden terror, más a menudo el parangón mitológico implica solo y directamente a los personajes protagonistas. Así, poco más tarde, el dios del Olimpo se transforma en antonomasia de Felipe III (v. 364), una antonomasia que, en cambio, había quedado sobreentendida en la anterior octava XXXIX, donde en los vv. 305-8:

[35] En efecto, en los vv. 115-16 – como vimos – asistimos solo a una potenciación numérica de los dioses Apolo y Diana que se vuelven antonomasia (duplicada o triplicada) de los dos hijos y de las tres hijas del Duque de Lerma.

[36] Los versos que representan las armas relajadamente abandonadas («arrimado tal vez, tal vez pendiente, / a un tronco este, aquella a un ramo fía», vv. 630-31) nos recuerdan una escena parecida de la *Comedia venatoria* donde las dos cazadoras (Cintia y Camila) están descansando después de haber abandonado sus armas: «de un lantisco, cuyas hojas, / sombra daban, y sus ramos / ganchos, de donde colgamos / los arcos, las cuerdas flojas, / al verde pie recostadas» (I, vv. 312-16, en *Teatro completo,* cit., p. 396).

[37] Se trata del v. 324, que Pellicer explica de manera clara: «Tridente de Neptuno con muros, frenos del Mar» (*Lecciones solemnes,* cit., p. 645).

[38] Lo explica Pellicer: «llama Astrea de las vidas a la muerte, porque Astrea es Diosa de la justicia, y la muerte con la rectitud de su guadaña iguala a todos» (*ibidem*, p. 687).

[39] Como señala ya Alemany s.v. *Diestras de Júpiter,* «Manos fulminadoras de rayos y truenos, como lo eran las de Júpiter» (*Vocabulario…,* cit., p. 338a).

Del leño aun no los senos, inconstante,
la bella Margarita había dejado,
y de su esposo ya escuchaba, amante,
lisonjas dulces a Mercurio alado.

La (aunque no declarada) equiparación del joven soberano con Júpiter lleva a la explícita identificación duque-mensajero de los dioses. De cualquier modo – como se recordará – Mercurio había aparecido ya en la estrofa XII con un diferente papel, el de protector del nacimiento de Felipe III (v. 94).

En efecto, son varios los personajes mitológicos que se mencionan más veces, y con motivos diversos. Himeneo (identificado por medio de perífrasis: «hijo intonso» de Caliope o «hijo de la musa») aparece, por ejemplo, tanto con referencia a las bodas del duque con Catalina de la Cerda (v. 106), como a las de Felipe III con doña Margarita de Austria (v. 282; alusión esta reforzada en el v. 300 por la sinonimia Himeneo-bodas). O Diana que (multiplicada: «tres Dianas», v. 116 cit.) define en un primer momento a las tres hijas del duque y, poco más tarde, pasa a indicar solo a la pequeña (v. 130), pero con una disimilación en el nombre siendo ahora «tercera Cintia» (v. 129) el sintagma que la identifica. Y es precisamente ese nombre el que – como vimos – vuelve en la estrofa final del poema para 'autorizar', dentro de un contexto paralelístico, la actitud conciliadora del duque de Lerma (vv. 628-29).

De cualquier modo, Diana-Cintia aparece asociada a Apolo, además de que en esa estrofa LXXIX, incluso en la XV donde a los dos dioses se le valora por su diferente y complementaria luminosidad: en efecto, el «luz gémina» del v. 114 se refiere tanto a las hijas y a los hijos del duque, como al resplendor lunar (Diana) y solar (Apolo) que les corresponde. Análogamente, es interesante observar que el sintagma «Apolos lucientes» aquí utilizado, y ya varias veces recordado (v. 115), vuelve casi inalterado en la citada perífrasis «dïadema de luciente Apolo» que Góngora utiliza para definir la brillantez de la corona real (v. 235). Pero no basta, puesto que otra, más indirecta, referencia a la luz solar del dios («rayos») la encontramos, inesperadamente, en los vv. 189-92 que adelantan las honras que el duque recibirá a su vuelta a Madrid.

En este caso la tópica metonimia ('laurel') referida a la 'gloria, o mejor a la privanza que le espera, la expresa la ya citada perífrasis que remite al mito de Dafne y que destaca su absoluda unicidad: «aquel árbol solo / que los abrazos mereció de Apolo» (vv. 191-92). Estamos delante de una octava fácilmente intelegible:

Examinó tres años su divino
talento el que no solo de alabanza,
más de premio, paréntesis bien dino
al período fue, de su privanza.
Dejando al Turia sus delicias, vino
donde ya le tejía la esperanza
los verdes rayos de aquel árbol solo
que los abrazos mereció de Apolo (vv. 185-92);

sin embargo, nos parece interesante detenernos más en los cit. «rayos» y en el adjetivo «verdes» que los connota.

En efecto, es evidente que Góngora – por medio del artificio estilístico de la paronomasia – juega con el sintagma «verdes rayos» para indicar los 'verdes ramos' del laurel; pero al mismo tiempo el sustantivo «rayos», cuando está ligado al «Apolo»-sol del verso sucesivo, remite a la luminosidad amarillenta que caracteriza al astro. Por consiguiente, la corona silvestre que la «esperanza» del duque está entrecruzando («tejía») acaba por adquirir, también ella, esa brillantez transformándose en una corona preciosa. Los «verdes rayos» del Sol-Apolo que ilustran la cabeza del duque se afirman, pues, como una anticipación de aquellos 'rayos-oro' de un sol-Apolo a los que el poeta se refiere indirectamente en el sucesivo v. 235 con aquella «dïadema de luciente Apolo», que mencionamos arriba. En definitiva, la igualdad del personaje mitológico utilizado, así como la de sus características, construye una base común de la que cada protagonista destaca; siendo la corona-'gloria' del duque, si bien excelsa, mera variación *a minore* de aquella real corona que espera a Felipe III.

Además, mientras en este caso Góngora liga sus protagonistas a diferentes niveles de hipérbole, es inevitable que – dentro del marco encomiástico del *Panegírico* (donde la alabanza se coloca siempre en su máximo ápice) – se detecten de vez en cuando coincidencias absolutas. Basta pensar, como único ejemplo, en el ave fénix que en la octava II designa al duque de Lerma (y a su ilustre antepasado) y que en el v. 147 vuelve como metáfora del jovencísimo rey Felipe III («Fénix hoy que apenas cabe»[40]); quedando por otra parte atestiguada la intercambiabilidad del referente incluso por aquel fénix-plaza, cuyas plumas son «piedras […] noveles» (v. 500). Y si – como observa Dámaso Alonso – esta última equiparación evoca el incendio y la sucesiva reconstrucción de la plaza de Valladolid[41], no hay que olvidar que el Sol es el punto de referencia constante de toda la estrofa (la LXIII). En efecto, no solo el poeta lo describe en el momento de su máximo esplendor (está en su «cenit» y sus «rayos» están «dorando […] en los doseles», vv. 497-98), sino que lo implica en dos diferentes mitos: el recién citado del ave fénix (siendo, como es sabido, el sol quien lo reduce a cenizas), y el de Apolo, o mejor el de Apolo y Dafne.

Una vez más, pues, el mismo *exemplum* se reitera en contextos y con finalidades diferentes. Aquella ninfa, que acabamos de mencionar con su metamorfosis por el valor simbólico del laurel, se afirma ahora como *alter-ego* de las muchas

[40] Merece la pena recordar – como señala ya José Manuel Martos Carrasco, en la nota correspondiente de su edición del *Panegírico* – que Vázquez Siruela explica que, en este verso, Góngora «hace alusión a una divisa que dieron al rey don Felipe II siendo príncipe, que iba una fénix con este mote: "Habet secundam"» (véase su tesis doctoral "*El Panegírico al duque de Lerma" de Luis de Góngora: estudio y edición crítica,* Universitat Pompeu Fabra, Barcelona 1997, p. 311, <http://www.tesisenred.net>).

[41] Véase «plaza, si no la queremos llamar Fénix (por ser única y porque habiéndose incendiado, renacía, como el ave Fénix, de sus cenizas), y sus renovadas plumas eran las nuevas piedras que ostentaba» ("Antología de Góngora…", cit., p. 500).

damas que participan en las fiestas celebradas con motivo del bautizo del futuro Felipe IV. Además, curiosamente, en este caso el poeta ofrece una singular evocación-negación del mito. En efecto, la base común (fundada en la analogía de la situación) queda desmentida por opuestas actitudes: a pesar de que las «mil» mujeres llegadas a la plaza sean otras tantas Dafnes que el Sol persigue (con su calor), cuando él las alcanza – al contrario de su modelo – ellas consienten sus abrazos y renuncian a transformar su cándida y suave tez en ramas: «[el Sol] abraza / en mórbidos cristales, no en laureles» (vv. 501-2).

Pero, las equiparaciones encadenadas no terminan aquí. Después del astro-dios, del ave fabulosa, y de la desdeñosa ninfa, otra conmutación mitológica se añade en el reducido espacio de esa octava; y es el comienzo inminente del juego de los toros lo que la sugiere. Una vez más, a la sustitución del personaje se suma una metamorfosis: Apolo-sol se aleja rápidamente porque llega un Júpiter que se ha vuelto toro («las dejó», «bramar oyó», vv. 503, 504). Y si está claro – como señala Salcedo Coronel – que esa diferente fisonomía del padre de los dioses remite a su rapto de Europa[42], el adjetivo «celoso» parece insinuar que su transformación se completa con otra paralela: la de una ninfa en otra ninfa; las mujeres en la plaza ya no serían Dafnes, sino Europas que Júpiter pretende. No queda mucho más por añadir. Sin embargo, quisiera señalar que la amplia gama de metamorfosis realizadas por el inquieto padre de los dioses deja espacio para otra, paralela, hipótesis interpretativa (que valoraría en su potencialidad lo que el texto no desarrolla de manera explícita). Creo, en efecto, que la desaparición del sol «turbado» (v. 503)[43] aquí descrita como asociada a la llegada de Júpiter puede ligarse, además de a su ser toro (metamorfosis principal), también a su ser nube (metamorfosis secundaria)[44]: una nube que esconde y sustituye precisamente a un sol-Apolo.

Más allá de las referencias – ciertas, sobreentendidas o hipotéticas – analizadas hasta aquí, es un hecho que en el *Panegírico* la presencia del mito es constante; y, análogamente, es obvio que su utilización, variada y diversamente matizada, constituye solo una vertiente de aquel complejo estilo 'sublime' que caracteriza este poema. Como ya observamos, el uso frecuente del hipérbaton complica la construcción sintáctica de la frase, que además admite típicas fórmulas estilísticas gongorinas (A si no B; no A, B; A si B; si A no, B; etc.)[45] y una variedad amplia

[42] Refiriéndose al v. 504 afirma: «Alude a la decantada transformación de Júpiter para robar a Europa» (*Segunda parte del tomo segundo de las Obras de don Luis de Góngora comentadas…*, cit., p. 524.).

[43] En *Las firmezas de Isabela* Marcelo utiliza este mismo verbo para aludir al sol que cubre sus rayos entre nubes para no ser testigo de su grave traición, que equipara al horrible crimen de Tiestes: «¿Negóme el sol? ¿Turbóse el aire claro?» (I, v. 27, *Teatro completo,* cit., p. 71).

[44] Como se recordará, Júpiter se disfrazó de nube para seducir a Io, que luego transformó en vaca.

[45] Véanse, para *A si no B la* «dura pala, si puño no pujante» (v. 69), «luto vestir […] / hizo, si anegar no […]» (vv. 237-38), «Tan exhausta, si no tan acabada» (v. 265), «que humea, si no luce» (v. 592); para *no A, B* o *A no B:* «en líbica no arena, en varïado» (v. 214), «en la edad,

de fragmentaciones, reiteraciones y figuras retóricas. La sonoridad de los versos se enriquece de sueltos ecos anafóricos (aunque solo de artículos, preposiciones, o adverbios[46]) o de juegos aliterativos (como *nuestro/nuevo,* vv. 514-15), de paralelismos (en versos sucesivos y en el mismo verso)[47], de duplicaciones ritmadas a menudo por versos bimembres[48] (a los que se suman las dualidadades[49]) y por más escasos trimembres y cuadrimembres[50] a los que se añaden frecuentes encabalgamientos que interrumpen la unidad del sintagma: «corriente / del Ganges» (vv. 10-11), «claro / Gómez Diego» (vv. 25-26), «corona / de majestad» (vv. 33-34), «perdona / los rayos» (vv. 35-36), «vulto / de bálsamo» (vv. 46-47), «el sacro río / besa» (vv. 53-54), «amante / de Europa» (vv. 65-66), «ofreciendo / el oro» (vv. 74-75), etc[51].

Pero tampoco faltan oxímoron (como «entre acciones mudas elocuente», v. 140) e hipálages (el polvo «ardiente» y el fuego «polvoroso» del v. 62, o la trompa «luciente» y el trueno «armonïoso» del v. 100), sin olvidar aquel ingente aparato metafórico, que hemos analizado solo en mínima parte. Entre los muchos ejemplos posibles, me limito a recordar las transfiguraciones sublimes que definen la afición ecuestre del duque: gotas de sangre en las espuelas que se hacen «centellas» y un caballo veloz como un «trueno generoso» (vv. 59 y 60).

Asimismo podría señalar sueltas bisemias, antonomasias y perífrasis: las «plumas» para volar y para escribir del v. 28, variante de la «pluma»-'dardo'

no […] en la osadía» (v. 234); para *A si B*: «de venenosa pluma, si ligera» (v. 13), «pobre entonces y estéril, si perdida» (v. 357); para *si no A, B*: «si no fatal, escollo fueron duro!» (v. 380), «si piedras no, lucientes, luces duras» (v. 462), «si no un fénix, una plaza»(v. 499); *A cuando no B*: «[…] la más grata, / cuando no la mayor» (vv. 533-34), etc.

46 Pienso en *al/al* (vv. 94 y 95), *de/del* (vv. 291 y 292), *a/a* (vv. 323 y 324), *la/la* (vv. 358 y 359); *el/el/el* (vv. 605-6, que confirma el 603); o en el más articulado *de este* que se reitera en *Esta* (vv. 536 y 537), en simetría con el paralelismo de «aquel»); en el *ya/ya* de los vv 58 y 59 que vuelve, como eco, en el sucesivo v. 64. Sin hablar de los mismos ecos en versos cercanos: en los 422 y 424 (*al/al*); en los 444 y 446 (*a/a*); 467 y 469 (*del/de la*); 156, 158 y 160 (*de las/de los/ de los*); 474 y 477 (*de/de*); 508 y 510 (*a/a*); 614 y 616 (*de las/de los*); etc.

47 Cfr., por ejemplo, «dígalo» y «díganlo» (vv. 18, 19), «al trueno generoso» y «al caballo veloz» (vv. 60, 61); «elocuente» y «elocuente» (vv. 139, 140); o también «viento dando a los vientos» (v. 70), «temor […] y del temor» (v. 165) «en la edad [..] en la osadía» (v. 234), «rompió […] rompió»(v. 396), «No en circos, no» (v. 505), «no solo no» (v. 531).

48 Como «cerviz rebelde o religión postrada» (v. 22); «que informe el arte, anime la memoria» (v. 30); «que extraña el cónsul, que la gula ignora» (v. 80); «Cetro superïor, fuerza süave» (v. 145); «ósculo de justicia y paz alterno» (v. 184); «bebiendo celos, vomitando invidia» (v. 216); «que opreso gima, que la espalda corve» (v. 256); «Copia la paz y crédito la guerra» (v. 272); «o de tus ondas o de nuestro arado» (v. 384); «músico al cielo, y a las selvas mudo» (v. 408); «llora la adulación, y luto viste?» (v. 416), «reducida desiste, humilde cede» (v. 583), «alentó pía, fomentó süave» (v. 596); «o con el caduceo o con la espada» (v. 600); «su arco Cintia, su venablo Apolo» (v. 629); etc.

49 Véanse: «Servía y agradaba» (v. 217), «labio y cabello» (v. 540), etc.

50 Cfr. «el esplendor, la vanidad, la gala, / en el templo, en el coso y en la sala» (vv. 479-80), «en grana, en oro, el alba, el sol vestidos» (v. 312), etc.

51 Es interesante recordar también el «cuando / cerviz» de los vv. 21-22 que se liga al «obligan» del v. 23.

del v. 13; «Néstor» como sinónimo de elocuencia en el v. 573; el «bello / garzón augusto» y el «águila generosa de su esfera»-'duque' de los vv. 106-7 y 208. O podría analizar más detalladamente estrofas aisladas, como por ejemplo la XII donde la intervención de la ninfa Napea no impide el sumarse de perífrasis y metáforas (el joven como «esplendor» y «coluna»), de versos bimembres y frecuentes hipérbatos, de reiteraciones internas («Crece», y «creces»), o de paralelismos con disimilación semántica («bien nacido», «al bien creces»). De la misma manera podría detenerme en reflexionar sobre aquel intencionado mecanismo metonímico que, callando el nombre de ciudades y países, los sustituye con sus correspondientes ríos: los ya citados Ganges y Marañón (vv. 11 y 14), el Duero (v. 31), el «sacro» Guadalquivir/Betis (vv. 53, 73, 83, 227, etc.), el Tajo (v. 84), el Turia (vv. 177 y 189), el Savo (v. 285), el Arno (v. 346), el Pisuerga (vv. 358, 365 y 413), el Reno (v. 619), etc.

A estos ríos, mencionados reiteradamente por su posición geográfica («sus aguas» remite una vez más al Guadalquivir, v. 79), se añaden otros – de mayor o menor importancia, o hasta anónimos – que el poeta evoca, bien para construir similitudes (el «raudo torrente» cuya «corriente» los campesinos intentan apartar de sus mieses; o el Guadiana que, escondido bajo tierra, vuelve a brotar con un amplio cauce: octavas XXII y XXV), bien para subrayar situaciones o acontecimientos: el poder de Venecia (los «ríos» que desembocan en el mar Adriático, v. 581), el bautismo del príncipe heredero (el Jordán, vv. 460 y 486), el traslado de la corte o la muerte de la duquesa de Lerma (el Nilo, vv. 359, 414), etc.

Este fluir constante implica también al «profundo» Po-Erídano, que Góngora liga inmediatamente al mito de Faetón; pero ahora al poeta no le interesa evocar el carácter del joven (o mejor su «osadía», como en el v. 234) sino su trágica muerte. En efecto, dejando de mencionar su nombre, y valorando un aspecto menos llamativo de su historia, don Luis pone en primer término el desesperado llanto de sus hermanas, cuya metamorfosis le permite jugar con la equiparación álamos-banderas y celebrar la victoria del ejército español:

> de álamos temió entonces vestida
> la urna del Erídano profundo
> sombras que le hicieron, no ligeras,
> sus Helíades no, nuestras banderas (vv. 277-80).

De cualquier modo, en este caso, a pesar de que el mito evocado sea el de Faetón, no es el sol, sino las «sombras» las que se afirman. Pero es evidente que, si quitamos escasas excepciones (la «sombra oscura» del v. 236, la «sombra fría» del 513, etc.), e*l Panegírico* en su conjunto está lleno de luminosidad, es un poema diurno; y las referencias reiteradas al alba o a la aurora lo confirman: «se ríe el Alba, Febo reverbera» (v. 207), «süave es risa de perpetua Aurora» (v. 289), etc. Hasta la palabra «estrella» (o «estrellas»), inevitablemente ligada a la oscuridad de la noche, acaba por remitir – por su valor metafórico – solo a otra forma de brillantez, a menudo puesta en relación con la del sol. Y casi siempre la imagen propuesta la refuerzan otros elementos o pormenores afines: pienso en la gradación progresiva Isabel-sol-estrella de la octava V confirmada por «rayos»

y «luciente» (vv. 35-37); en la asociación «cielo»-«estrellas» que completa la imagen de una duquesa de Lerma «dina / de pisar gloriosas luces bellas» (vv. 401-4); o en el «ser estrella» que refuerza semánticamente la aparición en el «firmamento» de la «luz nueva» de Felipe II (vv. 230, 232).

Al contexto fúnebre de estos dos últimos ejemplos (al que se ligan el «fuego» de las piras y el «esplendor» de las velas, vv. 240-41) se oponen, naturalmente, las «señas festivas» organizadas con motivo del nacimiento del futuro Felipe IV, y de las que destaca la luminosidad. Los fuegos artificiales («luminosos milagros») que ofrecen «purpúreos ojos» y «lenguas en fuego» – aventajando a las «joyas» del negro «manto» de la «noche» (vv. 490-94) – los completa la suntuosidad del salón que, con su «esplendor», emula al «firmamento» si no con «piedras […] lucientes» con «luces duras» (vv. 461-62). Además, en las octavas inmediatamente sucesivas, Góngora refuerza el sintagma «piedras duras» (desmontado en esta hipálage) y las «joyas» del citado v. 494, acudiendo a otras piedras preciosas de las que destaca los fúlgidos reflejos.

Hipérboles y metáforas ligadas a los campos semánticos de la orfebrería y astronomía se subsiguen con el único objetivo de representar la fastuosidad de la fiesta. Sustantivos y perífrasis explícitas («esplendor», «gala más lucida más luciente», etc., vv. 479, 496) encuentran su confirmación en rojos rubíes que son «centellas», y en diamantes que – como «estrellas» – quedan visibles «a pesar del Sol» (vv. 475-78). Asimismo, en el «salón brillante» (v. 514), los reyes se vuelven respectivamente «gran rubí del día» y «mayor diamante» (o sea sol y luna, vv. 515-16), mientras los nobles caballeros y damas presentes – saliendo de una «láctea […] segunda vía» (v. 517) – se transforman en «astros de plata, que en lucientes giros / batieron con alterno pie zafiros» (vv. 519-20)[52].

En definitiva, de la cadena semántico-metafórica personajes-astros-piedras aquí propuesta (y que queda en gran parte sobreentendida) destaca esa deslumbrante luminosidad que, fijada en su diferente gama cromática, se reverbera del palacio en la dimensión cronológica de la acción. En efecto, las tonalidades rojizas de un sol-rubí, las blancas de una luna-diamante, y las azuladas de un cielo-zafiro se completan con las amarillentas – de «lúcido topacio» – que el salón iluminado con hachas comparte con la Aurora (vv. 522-23; coincidiendo, por otra parte, el 'disolverse' de la fiesta con la llegada del alba). Y si, con motivo de la fiesta real, el resplandor del alumbrado (y el metafórico de sus protagonistas) se 'sublima' apoyándose en las variadas reverberaciones de las gemas más conocidas, no hay que olvidar que otros materiales preciosos han ido enriqueciendo el poema de manera suelta: del inicial marfil de la lira del poeta (v. 3) a los mármoles de Paro (v. 29)[53], del pórfido de la tumba (v. 231) a las joyas de la corona (v. 293), de los puros metales americanos (oro y plata, v. 302) a más sutiles ná-

[52] Como bien explica, siguiendo en parte a Salcedo Coronel, Dámaso Alonso en su "Antología de Góngora…", cit., p. 502.

[53] Menos significativos desde este punto de vista los «mármoles» del v. 525 fijados más que en su 'esplendor' en su inminente destrucción.

cares (v. 88) o aljófares (disimilándose el «aljófares purpúreos» del v. 212 en la «perla boreal» del 314), y así podríamos seguir.

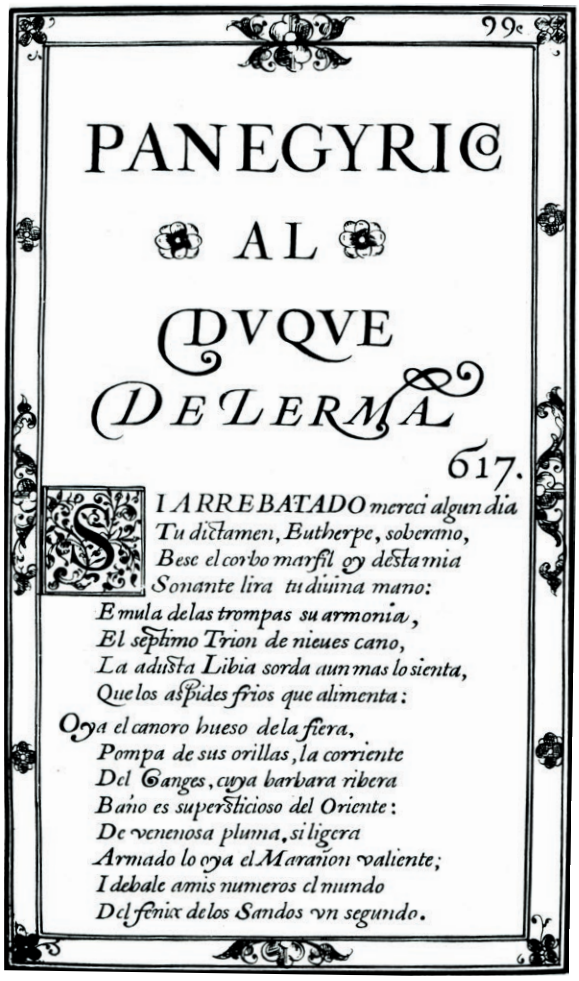
En un alternarse de lenguaje concreto y abstracto, llano y metafórico asistimos a un subseguirse constante de luces y colores: los rayos amarillos de la corona o de la rubia trenza de la ninfa (vv. 323 y 122, o 83), el matiz «dorado» y cerúleo de las aguas del Betis o el argentado de sus espumas (vv. 228 y 73), el «grana» y el «oro» que 'visten' el alba y el sol (v. 312), el «rosicler» de la paz recién estipulada (v. 617), las gradaciones purpúreas reiteradamente ligadas a paisajes y personajes (vv. 144, 212, 318, 382, 595, etc.), la «urna [...] dorada» (v. 218), el «palio» o los «plectros de oro» (vv. 344, 448), la «lámina dorada» (v. 565), etc. A todo esto se añade la potencialidad cromática y luminosa implícita en sustantivos, adjetivos y predicados: «centellas» (v. 59), «fuego» (vv. 62, 240) «flámulas» (v. 381), «llama ardiente» (v. 389; o «polvo ardiente» v. 62), «rayos [...] enciende» (v. 48), «reverbera» (v. 207), «de luz baña» (v. 93), etc.

Esa atención a la brillantez la acentúa, además, la reiteración del adjetivo «luciente» que encontramos referido – también en forma superlativa – a «zona», «rejón», «trompa», «Apolo/Apolos», «Héspero», «jaspe», «piedra», «estrellada máquina», para limitarnos a unos ejemplos (vv. 37, 66, 100, 235 y 115, 142, 215, 219 y 251). Ambientes, objetos, y personajes quedan, pues, de alguna manera igualados en la alabanza. En efecto, dentro del contexto encomiástico del *Panegírico,* lo que luce – y lo que tiene que lucir – no es un elemento, un episodio, o un personaje aislado sino todo el conjunto. Y aunque Góngora coloca inevitablemente en primer término al duque de Lerma, a menudo los personajes ilustres que lo rodean (desde el mismo soberano a conocidos militares, o a nobles caballeros y damas) parecen afirmarse, también ellos, como protagonistas, siendo oportunos e indispensables soportes a su elogio.

Asimismo, la presencia tan frecuente de palabras que se ligan a una luminosidad objetiva o metafórica puede interpretarse como reflejo simbólico de aquella 'claridad'-fama[54] que acompaña a los personajes ilustres del *Panegírico* (el duque de Peñaranda, v. 132; Margarita de Austria, v. 434; el conde de Villamediana, v. 601; etc.), y que encuentra su climax en la descripción de las virtudes del favorito de Felipe III. Así, mientras la neutra actitud religiosa del rey Jacobo VI de Escocia (un soberano extranjero y por consiguiente de alguna manera ajeno al entorno del duque) se considera un «embrión de luz, que incierto / vivir apenas esplendor no sabe» (vv. 593-94), la «vida luminosa» que Himeneo le ofrece al soberano español (v. 281) se afirma de manera decidida y hasta se matiza en dos diferentes gradaciones de intensidad de luz por medio de la oposición Alba/Febo (v. 207) correspondientes a su juventud (los rosados clarores de la mañana) y a su fulgurante madurez (el sol en su máximo esplendor). Análogamente, de manera casi obvia, se afirma la «luz» que bautiza el «vital estambre» de Felipe III (v. 93) y que define a los hijos del duque de Lerma (el citado «luz gémina», v. 114).

[54] Además, como se recordará, en la octava IV, Góngora se refiere a Gómez Diego con el adjetivo «claro» (v. 25).

Además, si volvemos sobre el adjetivo «esclarecido/a» que a lo largo del poema connotó directa o indirectamente palabras diferentes y personajes conocidos («títulos», v. 311, «madre», v. 433, Juan de Tassis, v. 601), o incluso sobre el sustantivo «esplendor» que, análogamente, se liga a objetos comunes y a nombres ilustres (al viaje 'real' de Margarita de Austria, v. 290; a las cualidades de Francisco de Borja, v. 44; a las hachas en el entierro, v. 241; al firmamento, v. 461; al templo; v. 479; etc.) resulta evidente que tanto su significado literal como el figurado se afirman como ecos y variantes reiterativas del ya recordado sintagma «bien nacido esplendor» de España (v. 90) que Góngora utilizó en la octava XII para presentar a su lector – de manera sintética e hiperbólica – la identidad del «esclarecido» duque de Lerma (v. 129).


99.

PANEGYRICO

AL

DVQVE

DE LERMA

617.

SI ARREBATADO mereci algun dia
Tu dictamen, Butherpe, soberano,
Bese el corbo marfil oy destamia
Sonante lira tu diuina mano:
Emula delas trompas su armonia,
El septimo Trion de nieues cano,
La adusta Libia sorda aun mas lo sienta,
Que los aspides frios que alimenta:
Oya el canoro hueso dela fiera,
Pompa de sus orillas, la corriente
Del Ganges, cuya barbara ribera
Bano es supersticioso del Oriente:
De venenosa pluma, si ligera
Armado lo oya el Marañon valiente;
I debale amis numeros el mundo
Del fenix delos Sandos vn segundo.

Panegírico al Duque de Lerma, vv. 1-16: ms. Chacón, t. I, p. 99 (Bibl. Nacional de Madrid).

OBRAS
DE DON LVIS DE GONGORA
Comentadas.
DEDICALAS
AL EXCELENTISSIMO
Señor Don Luis Mendez de Haro Marqués del Carpio, Conde Duque de Olivares Comendador mayor de Alcãtara.
Gentilhõbre de la Cam.ra y Cavallero mayor del Rey Nuestro Señor.
Don Garcia de Salcedo Coronel Cauallero de la Orden de Santiago.
TOMO SEGVNDO.
A costa de Pedro Lasso mercader de Libros:
Con Priuilegio en Madrid por Diego Diaz de la Carrera.
Fran.co Navarro. Ft. Año 1648.

Portada de las "Obras de don Luis de Góngora" comentadas por García de Salcedo Coronel, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648 (Bibl. Nacional de Madrid).

II

Tirso y «Los cigarrales de Toledo»

Un lenguaje peculiar y complejo

Los cigarrales de Toledo, o mejor la primera parte de esta novela *sui generis* de Tirso de Molina[1] presenta al lector diferentes historias amorosas donde ficciones y mentiras, acuerdos y desacuerdos se subsiguen y entrecruzan. De alguna manera, y más allá de su singular estructura[2], podemos afirmar que este texto se liga con un hilo de continuidad a la obra dramática del autor, y no solo por las concordancias temáticas sueltas que se han ido detectando (y que pueden llegar a la refundición)[3], sino también por el carácter ingenioso de sus protagonistas. Y quizá no es una casualidad que – más allá de algunas, saltuaris y tópicas, afirmaciones sobre la inconstancia femenina, tan acostumbradas en las piezas del siglo de oro – lo que destaca es también la honradez y firmeza de las mujeres. Lo

[1] Aunque la primera edición (que reúne una parte preliminar y cinco cigarrales) se remonta a 1624, su composición terminó en 1621: «Las aprobaciones están firmadas en Madrid, en octubre de este año, y la licencia real el 8 de noviembre» ("Introducción biográfica y crítica", en Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo,* edición, introducción y notas de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Clásicos Castalia, 1996, p. 24; para más detalles véanse *ibidem* las pp. 64-67).

[2] Como es harto sabido, su fluir narrativo se interrumpe de vez en cuando para dejar espacio a versos o hasta a una pieza dramática.

[3] Basta pensar en el episodio del encuentro-enamoramiento de Marco Antonio y Estela que vuelve en *Desde Toledo a Madrid*. Lo analiza María del Pilar Palomo en su "Narración y texto dramático en Tirso de Molina" (en *Teoría/Crítica, Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz editores, Madrid, C.S.I.C. – Instituto de la Lengua Española, 2007, pp. 367-74).

Laura Dolfi, University of Parma, Italy, laura.dolfipr@gmail.com, 0000-0002-8507-6762

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente* , © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com),
ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-332-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-332-1

demuestran Lisida que, abandonada imprevistamente por don Juan, no acepta a otros pretendientes[4]; Serafina que prefiere elegir el convento o la muerte antes que casarse con un hombre a quien no ama; o finalmente Irene que rechaza las pretensiones insistentes de don García guardando fidelidad a su prometido (aunque acepte fingir y disfrazarse). En cambio, algunos ejemplos de desconfianza, superficialidad y oportunismo, quedan ligados a personajes masculinos, sobre todo secundarios: basta pensar en Baltasar que por sus simultáneos amores tiene tres juicios pendientes, o en el hermano de Serafina que, después de haber huido de su casa para alcanzar a su enamorada, la abandona para casarse con la mujer elegida por sus padres[5].

A lo largo de la novela, y en particular en la primera parte, los protagonistas quedan implicados en un continuo subseguirse de equivocaciones, engaños, quejas y desacuerdos amorosos, reales o fingidos: don Juan ama a Lisida, pero está cierto de su traición y sufre su desengaño; Serafina, enamorada de don García, no consigue impedir su pasión para Irene; y esta última – que ama y es amada por don Alejo – complica su relación suscitando celos con un innecesario cambio de trajes (recurso este muy común en las comedias tirsianas). Sin embargo, todo se solucionará imprevistamente por el simultáneo cambio de actitud de don Juan y de don García: el primero descubre haberse equivocado en juzgar a Lisida y reanuda su relación con ella y el segundo, puesto que no puede lograr a Irene y arriesga perder incluso a Serafina, acepta por fin casarse con ella. En pocas palabras, para todos, y desde el comienzo, el amor – feliz o infeliz, constante o inconstante – se afirma como el fondo de la acción y de los diálogos.

Como en el teatro, las diferentes historias que se desarrollan delante del lector no quedan exentas de paralelismos y de variaciones especulares. Don Artal, no pudiendo casarse con doña Victoria se enferma gravemente por amor, como también se había enfermado don García a quien Irene no corresponde (pero mientras Irene ama a su prometido, Victoria se limita a consentir, desesperada, a las decisiones de sus padres). Estela sorprende en su propia cama a Marco Antonio dormido, como don García sorprende en la suya a Irene, y en ambos casos esta presencia imprevista está ocasionada por una situación grave: la necesidad de alejarse de la ciudad (para Marco Antonio que mató a su agresor), y la imposibilidad de volver a su vivienda destruida por un incendio (para Irene). Marco Antonio huye de la casa de Estela bajando por la ventana con una escalera de cuerda, como el enamorado don Sebastián, hermano de Lisida, sale a escondidas de su propia casa utilizando una escalera apoyada en la ventana. Don García deja a Irene una joya como prenda de amor así como Marco Antonio se

[4] El mismo joven acabará definiéndola «mi inocente constante» y pidiéndole perdón por los «agravios» que sus «imaginaciones» le procuraron (p. 181. Para esta y las citas que siguen remito a la citada edición de *Los cigarrales de Toledo* de Luis Vázquez, 1996).

[5] Queda en cambio constante, tanto en las damas como en los caballeros, el sentido de la amistad (del que don Juan y don García son un ejemplo evidente).

la ofrece a su dama, Estela (aunque en el primer caso el caballero se lleva a cambio una joya de la mujer).

Sin embargo, lo que llama más la atención en esta novela no es tanto el articulado enredo o la descripción de su contexto y de la psicología de sus personajes, sino el estilo complejo que Tirso utiliza. En efecto, el fluir de la frase lo interrumpen incisos frecuentes y largos, que están enriquecidos con parangones, antonomasias y perífrasis que, además, de vez en cuando acuden a contextos metafóricos desacostumbrados. En el primer capítulo, por ejemplo, el sentimiento amoroso se liga de manera insistida a un campo semántico completamente ajeno, o sea a un campo semántico económico-financiero. La «hermosa Serafina» que, no correspondida, ama a don García (enamorado de Irene y también no correspondido[6]) – para intentar persuadirle a que no se aleje de la ciudad – liga su condición de enamorada al predicado *pagar* y al sustantivo *interés*: «no es razón pague mi amor, no viéndote», «el servir sin interés es efecto de un alma noble, más que de la del que ama por la paga» (pp. 116-17). Y si con estas palabras la mujer equipara de manera sobrentendida ausencia y precio, análogamente el joven – afirmando la imposibilidad de mudar su gratitud en amor – propone equivalencias parecidas[7].

Deber, deuda, deudor, acreedor, pagar, obligación, cargo son, en suma, los vocablos que se utilizan para definir a los dos protagonistas, sus sentimientos y su situación, y sobre todo el respetuoso no-amor de don García y su rechazo de cualquier vínculo:

> Pluguiera a Dios [...] que al paso que conozco lo que te debo, pudiera pagártelo. Confiésome deudor tuyo. [...] uno de los mayores sentimientos del deudor noble es tener presente al acreedor a quien pagar no puede. Liberal, me sueltas esta deuda, pero con obligación terrible, pues es con cargo de quedarme [...] (p. 117).

Pero no basta. La «obligación» a la que Serafina aludió ante la indiferencia del caballero («Ya que no puedo obligarte a ser agradecido, oblíguete, a lo menos, a ser cortesano», p. 117), y que ahora se liga explícitamente a la «deuda», vuelve inmediatamente después, en la intervención del común amigo don Juan de Salcedo que – prosiguiendo el diálogo con una diferente perspectiva (del nivel del amor, que implica a don García y a Serafina, pasa al de la amistad, en el que se ve implicado directamente) – acentúa la oficialidad 'judicial' de la conversación. La deuda y la «obligación» no son solo confesadas, sino que están atestiguadas:

[6] Se trata, pues, de un paralelismo más: ahora dentro de la pareja.

[7] Al uso de este campo semántico alude de paso también Ignacio Arellano; cfr. «una discusión amorosa se desarrolla como serie de metáforas de la esfera económica en las que un galán confiesa la deuda a la dama enamorada, pero se manifiesta insolvente, porque no está enamorado de ella y por tanto mal puede pagarle» (Ignacio Arellano, "La cultura simbólica y alegórica en *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina", en *Versants*, Revue suisse de littératures romanes, Nouvelle série, 43, 2003, p. 7).

> siendo testigo de lo que mi amistad os debe [...] será [testigo] también de la nueva obligación en que le habéis de poner, no ausentándoos (p. 118).

Y no puede pasar desapercibido el hecho de que estas dos afirmaciones ponen en marcha un interesante mecanismo de personificación figurada puesto que, en el juego de los papeles que ha ido implicando a los protagonistas (antes al deudor García y a la acreedora-Serafina, y luego al testigo-Juan), se suma, con un sobrentendido 'desdoblamiento', la «amistad»-deudora de Juan.

Además, la personificación metonímica expresada aquí de forma indirecta se completa con otra más explícita. La mujer, ya no objeto de deuda y de obligación (con respecto a don García), sino sujeto de las mismas (con respecto a un don Juan que apoyó su ruego), es deudora, queda «con mayor obligación», y piensa «desadeudar[se]» poco más tarde: todo queda confirmado por sus brazos. Los brazos femeninos se transforman, pues, en «fiadores» de la joven («quiero asegundar brazos que salgan fiadores deste empeño», p. 119) y don Juan, no solo acepta y reitera esa singular equiparación[8], sino que la completa con otros elementos:

> Bueno es [...] que paguéis deudas con prisiones, y que las que por cortés confesáis hipotequéis en tan seguros abonos como vuestros brazos (p. 119).

Con estas nuevas referencias a las deudas amorosas de don García (con su consiguiente 'condena' a quedarse en Toledo) y a la hipoteca que vincula las paralelas deudas y confesiones de Serafina podríamos considerar cerrado este núcleo dialógico y el campo semántico que lo caracteriza. Pero, curiosamente, Tirso decide reanudarlo, aunque el subseguirse de las intervenciones se interrumpió para dejar espacio – con el ingreso de los tres personajes en una venta[9] – al largo relato de don García y a otras equivalencias metafóricas[10]. Así, cuando el caballero pasa la palabra a Serafina para que termine la crónica de los antecedentes, la mujer vuelve a enlazar su sentimiento amoroso, o mejor sus «obligaciones», a un campo semántico financiero:

> obligaciones de mi amor en vuestra lengua perderán parte del valor que tienen, cercenando los merecimientos por disminuirlas la paga (p. 137).

Y una vez más, los dos caballeros la seguirán en este juego de equivalencias: don García, para rechazar amablemente sus pretensiones («¡Ojalá que pudiera la voluntad hacer pleito de acreedores, que vos, como más antiguo, cobrárades

[8] Que se entenderá en sentido literal e idiomático (sobra recordar la expresión «Ponerse, o entregarse en brazos de otro» ligada al tener confianza en alguien y en su proceder, citada s.v. *brazo* en el *Diccionario de Autoridades*).

[9] Nótese *a latere* la posibilidad de una lectura bisémica de esta referencia a la «venta» (que cierra la intervención de don Juan) cuando se asocie a los anteriores *pagar deudas*, *hipotecar*, *abonos*.

[10] Sobre la presencia y función de las metáforas me detendré *infra*, en el capítulo que sigue.

primero!») y don Juan, para comentar la propuesta del amigo que lo implica como testigo:

> «[dijo don García] ganaréis un testigo en don Juan, en abono de vuestra deuda». – «Como en las de Amor se permitieran fiadores (respondió él) de buena gana saliera yo por don García. Pero no sé que hasta ahora las admitan sus tribunales […]» (p. 138).

Desplazada de esta manera la atención sobre un personificado Amor-juez, Serafina abandona provisionalmente sus ingeniosas digresiones y – después de haberse referido también ella a Amor, hecho ahora «testigo» de su «fuego» amoroso (p. 138; paralelo metafórico del fuego real que abrasa la casa de Irene) – prosigue la parte de la historia que le corresponde con un estilo llano donde las equiparaciones metafóricas y mitológicas, más o menos articuladas, se vuelven esporádicas, tanto en la narración, como en la recreación de los diálogos en ella incluidos.

Hay ojos-Argos (p. 140), flores que Flora pule «con el peine sutil de los vientos mansos» delante de aguas-espejo (p. 141), Amor que retrocede «sin dar de ojos, no teniéndolos» (y a quien «tropiezos de celos averiguados» atajan el camino, p. 149), un «mar del matrimonio» donde se anegan «vulgares murmuraciones (p. 151), etc.; y no faltan Marte y Venus que don Juan evoca por sus «amorosos enredos»[11] (p. 152), o los «conocimientos linces» y los «mujeriles Proteos» mencionados por Don García (p. 155). Pero se trata solo de citas que enriquecen el texto y que no llegan – como observamos – a aquella saturación que caracteriza el encuentro de los tres protagonistas y de la que aparecen otras sueltas ecos en las páginas sucesivas, en las palabras de la joven y de los dos caballeros.

Es significativo, además, que el campo semántico financiero hasta aquí utilizado vuelva a abrirse, de vez en cuando, a una más amplia connotación judicial proponiendo elementos de variación e intensificación. Se suceden así Amor que empadroña «por pechera» la libertad de Serafina y que ejecuta al «deudor» don García exigiéndole lo pedido (pp. 139 y 147); la joven que se declara «acreedora siempre y no pagada, / porque Amor sume gastos sin recibo» (p. 147); el caballero que insiste en su imposibilidad de corresponderla («Si el confesar la deuda pagar fuera, / […] ajustara a los gastos el recibo»; «vos acreedor, yo sin hacienda», pp. 148 y 149); y la mujer que, fingiendo ser su amada Irene, entabla con él un diálogo que juega una vez más con esos mismos elementos:

> «no sé hasta agora que haya acreedores de mi voluntad»; «deudas que corren por cuenta del agradecimiento, y no de la voluntad, cobre de vos que tenéis la mía, que con una sola partida no puede pagar el deudor dos libranzas de una misma cuantidad»; «Habréis escondido la vuestra, como hace quién teme ejecuciones, y alegaréis empeños fingidos»; «Reconoced vos […] cartas de pago

[11] A estos dos personajes mitológicos se añaden, a lo largo de la obra, otras sueltas referencias a la misma Venus (p. 259), Argos (p. 140), Flora (p. 141), Cupido y Marte (p. 257), Apolo (p. 375), etc.

> que ha formado el amor, y veréis cómo habéis cobrado adelantado tercios de la voluntad»; «debiéndole la vida [a Serafina] la habréis pagado con igualdad»; «no hallando Serafina de qué cobrar, quedaré yo desobligado» (pp. 157-58).

En efecto, la insistida implicación de la pareja don García-Serafina en este campo semántico puede considerarse acabada solo cuando el caballero decide casarse con ella; y entonces es don Juan quien, recapitulando las ventajas que esta decisión conlleva, se refiere nuevamente a las muchas deudas que el amigo tiene para con la mujer:

> «Ponderad la vida que le debéis», «cuán obligadas halláis todas vuestras potencias y sentidos a la satisfación de tantas deudas» «tantas cartas de obligación en que os ha de ejecutar, […] cuando sea imposible el pagarlas», «no hay en vos cosa que no esté adeudada» (p. 183),

ofreciendo al mismo tiempo una síntesis figurada de la nueva situación amorosa y de los nuevos papeles atribuidos: de los «dos acreedores» que la «voluntad» del joven tenía queda solo el segundo (Serafina) – de quien él queda como «agente suyo» – mientras el primero (Irene) le dio «carta de pago» (p. 183).

Además, a estas citas se suman otras parecidas que integran y reiteran lo ya afirmado: «las deudas que confieso a doña Serafina» y «el abono de mi perseverancia» (de don García y de Irene, p. 152), «será bien pagaros agora esta deuda» (don Juan, p. 176), etc. Es más, puesto que las palabras *deudor, deuda, fiador, crédito, abono, obligación, pagar, cobrar,* etc. – que hasta aquí mencionamos asociadas a los tres importantes personajes que protagonizan el comienzo de la novela – vuelven en su acepción figurada, de forma más esporádica, incluso referidas a otros nombres y situaciones. A las tres mujeres seducidas por don Baltasar, por ejemplo, Tirso se refiere como a «tres diferentes acreedoras de un solo matrimonio» (p. 180). Análogamente, Marco Antonio se confiesa «más deudor» a la canción que le permitió encontrar inesperadamente a don Juan (p. 324; pero también «diera el alma en prendas» porque Estela fuera su «acreedora», p. 322); la «montañesa desleal» afirma ser «deudora» del hermano por su destierro, y a su vez Leonardo promete «corresponder a deudas tan satisfactorias» (p. 389). Asimismo los invitados que han acudidos a los festejos organizados por don Juan permiten que el aire bese rostros femininos «tan avarientos» como forma de insólito agradecimiento («pagando recreos de la mañana», p. 275) y, poco más tarde, al «regalo» de la comida corresponden unas aclaraciones-recompensa («pagándoselo yo en contarle […]», p. 331). Dionisia otorga su perdón pensando en lo que ganó («en albricias de las mejoras que sacó mi crédito de sus [de Clemencia] persecuciones con mi esposo», p. 399); Don Garcerán ofrece sus brazos «por fiadores de la obligación en que […] le había puesto el hermoso hallazgo» de don Dalmao (p. 330); la relación de los sucesos de este caballero, por todos admirada, aumenta la «voluntad, que por abono de don Juan [le] habían cobrado» (p. 423); y hasta el tiempo hace alarde de las edades

de los caballeros, «en unos echando censos a la juventud de oro, y en otros cobrando réditos de vejez en plata»[12] (p. 218).

Sin olvidar, por supuesto, los articulados comentarios con los que Lisida agradece a la «bellísima Peregrina» su evidente amabilidad:

> Adelantado pagáis [...] la posada que [...] os ofrecen obligaciones de mi esposo, de que [...] no será razón admita interés de alabanzas, siendo él y yo vuestros deudores. Cobrad réditos hipotecados en la voluntad que de serviros tenemos (p. 271);

o con los que Roberto alude a la crueldad de don Juan para con sus padres (que envejecieron por el dolor), a su propia decisión de darle noticias del joven, y a la gratitud que expresaría al amigo si renunciara a su elegido destierro:

> «les había pagado [...] en plata decrépita las deudas de su amor», «él estaba [...] determinado de no pagar con silencio ingrato las obligaciones que a sus padres tenía», «partiendo juntos a Castilla acabaría de reconocerse adeudado de su amistad, y sin esperanza de poder desempeñarse» (p. 423).

O finalmente podemos citar la figurada descripción de la desesperación de doña Serafina por las bodas que se le imponen y que, equiparadas jurídicamente con una «definitiva sentencia», ocasionan sus lágrimas: los ojos «en notificándola [la sentencia] el entendimiento a la voluntad, no fue posible que dejasen de pagar todos el tributo al pesar» (p. 174).

Naturalmente estas reiteradas referencias son solo un ejemplo, entre los muchos, de aquel mecanismo de transfiguración figurada que Tirso utiliza reiteradamente en su novela para describir sentimientos y acciones. Basta recordar los sustantivos y predicados bélicos con los que don García justifica su súbito enamoramiento de Irene: las negras pestañas de la mujer («sino alabardas, sutiles flechas») «defendían la entrada a importunos deseos» (p. 128) mientras el joven, habiendo encontrando en su propia casa a un «enemigo» (o mejor a su «dormida vencedora») «tan apercibido de armas», no puede resistir a «tan repentinos asaltos [...] suficientes para derribar una alma no prevenida» (p. 129).

Además, la imagen del enamorado-soldado aquí sobrentendida se hará más explícita más tarde en las palabras de don García que, con «jaco, espada y broquel», busca «la más acomodada batería de aquella amorosa fortaleza, donde se había quedado doña Serafina con Irene» (pp. 164-65). Y de la misma manera, Serafina – que se enamoró inmediatamente del caballero al mirarle herido y sin fuerzas (el paralelismo entre su cuerpo en abandono y el de Irene dormida es evidente: tanto en el joven como en la mujer este *status* de languidez origina el enamoramiento) –, en la carta en versos que le dirige, se refiere a su sentimien-

[12] Para una transformación metafórica entre provecho y orfebrería, véase también: «Curiosa de saber lo que en él tenía ganado su amor, y qué quilates había disminuido o acrecentado en el suyo la ausencia, retocándolos en la piedra de los celos» (p. 159).

to amoroso y a los celos que el no estar correspondida le provoca con imágenes parecidas[13]:

> ¡Quién creyera que hicieran los despojos / de un cuerpo casi muerto, don García, / tal ruina en el alma por los ojos![14] / A sangre y fuego, en fin, la batería / escalas pone y al asalto llama, / cautiva resistencias, celos cría (pp. 146-47).

Pero este no es el único contexto que Tirso utiliza para expresar el conflicto de la mujer, que lucha entre amor, temor, celos. El ya recordado juego 'ojos' / 'dar de ojos', fundado en la personificación de Amor ciego, da comienzo por ejemplo a una serie de personificaciones que, remitiendo a diferentes maneras de andar (tropezar, atropellar, andar a tiento), ofrecen una descripción más exhaustiva de sus sucesivos estados de animo:

> «cuando retrocedió Amor sin dar de ojos [...] y atajándole el camino tropiezos de celos averiguados», «Tomó el mío [dolor] corrida atrás para acometer con más ímpetu, y fue de modo que atropelló [...] con los apoyos della [salud], sustento y sueño. [...] mis desvelos, andaban a tiento en mi casa [...] sin hacer en mí más efecto que atormentarme puertas adentro del alma» (p. 149).

Asimismo un análogo juego – entre acepción literal y metafórica – define la molestia de don Alejo que, al hablar con Irene y desconociendo su verdadera identidad, «buscaba atajos a sus rodeos para desasirse de su conversación», intentando librarse de los «lazos» de un discurso-«laberinto» (p. 159).

Tampoco la medicina falta de los ámbitos a los que Tirso acude para construir sus metáforas: don Juan afirma estar, con otros dos caballeros, en el «Hospital del Amor» (p. 120); Serafina, 'enferma', equipara la ausencia con un médico y el olvido con unas recetas (p. 116), y más tarde – dolida por la indiferencia de Don García y auto-engañándose «con la salud imaginada en la cura» – considera los «desengaños, por contrayerba de amor, a los celos» (p. 149; oponiéndose su enfermedad amorosa a la recuperación física del caballero, herido pero «sano ya del todo», p. 150)[15], y Clemencia, disimulando «celos envueltos en descuidos», prevendrá «contrayerbas» para el veneno de los celos (p. 383). Y si en estos casos el equivalente figurado está sugerido por una tópica enfermedad de amor, menos común es la equiparación del juego de los naipes a un «tabardillo de las haciendas» (p. 122) y la de las olas del mar en tempesta a unos «jarabes

[13] Véase, como variante – en la respuesta de Marco Antonio a don Juan de Salcedo – la equiparación celos-bandoleros: «los celos [...] banderizando la voluntad, saltean la quietud y aflijen el entendimiento» (p. 301).

[14] La asociación *ojos-alma* vuelve a aparecer más adelante; cfr.: «fiando de los ojos ponderaciones del alma que no fio de la lengua» (p. 150). Véase asimismo, el «pagará por los ojos al alma en esperanzas» de Serafina (nótese una vez más la utilización metafórica del predicado *pagar*) y el «Pocos ojos había ociosos y pocas almas que no se asomasen a ellos, olvidando lo que esperaban por lo que veían» con el que se alaban las bodas de Irene (pp. 171 y 187).

[15] Este juego entre acepción física y metáforica remite a don Artal: «Mi hermana [de Marco Antonio], si ha sido ocasión de vuestra enfermedad, lo será de vuestra salud» (p. 312).

[…] poco menos amargos» que se tragan, siendo las olas «no recetadas por onzas, sino por quintales de diluvios de agua de [la] peligrosa botica» de la muerte mientras el mar, personificado, enseña su cara, «la cara que acostumbra el que tiene huéspedes contra su voluntad y desea desembarazar la posada» (p. 357).

Además, volviendo a la no correspondencia amorosa que aflige a Serafina, podemos observar que su enfermedad metafórica remite varias veces a la asociación amor-muerte, puesto que a su situación de infeliz enamorada corresponden el estar «cargada de luto», el sufrir «melancolías de luto» o, más directamente, su «reciente luto» (pp. 145, 152 y 157). Y luto y muerte, asociados al color negro, aparecen también en la carta en forma de poema que escribe a don García:

> muriendo yo […]. Fortuna […] / […] / llamas de amor oculta en triste luto, / ¡ved, si verde se pinta la esperanza, / naciendo negra cuál será su fruto! […] consolada / de veros, muerta yo, seguro y vivo (p. 147).

De la misma manera – prosiguiendo e intensificando las equiparaciones fúnebres[16] – la joven (angustiada porque su hermano la obliga a unas bodas no elegidas) parece desear que el coche con el que se aleja de su casa se convierta «en ataud y ella en sepultura»[17] (p. 175); así como más tarde don Artal, «medio muerto» de amor, yacerá en una «cama, ya casi túmulo» (p. 306). En cambio, para don García son las cejas de Irene (sinécdoque de la mujer y de su actitud) las que le pronostican el «trágico fin de [sus] amores», ya que – aquí Tirso realiza una *conmutatio* positivo/negativo entre forma y color – «siendo iris de sus dos cielos»-ojos, por ser «tan negras», expresan «luto», antes que «clemencia» (p. 128). Y no es esta la única vez en la que el color adquiere un valor simbólico; basta pensar en el de los trajes de Irene («verdegay») y de Serafina («negro») que, correspondiendo con su estado de ánimo, confirman la identidad «vestido y alma» (p. 152).

Asimismo, incluso las connotaciones cronológicas acuden, tópicamente, a parecidas transfiguraciones figuradas, neutralizadas de vez en cuando por el sumarse de los opuestos morir/nacer, como en la descripción de la tormenta que llega al anochecer (cuando «se enlutaba el cielo, por la muerte de su mayor planeta») y las nubes, estando «preñadas», «parían temerosos relámpagos» «formando, en vez de dolores, truenos» (imagen esta que varía poco después en el atípico sintagna «los bostezos de las nubes»[18], pp. 325-26).

Metáforas y frases metafóricas se subsiguen de manera diversificada por contenido y amplitud: desde las tópicas aguas-«cristales» (la corriente del río es

[16] De las que encontramos incluso ejemplos de tono burlesco-coloquial, como cuando el criado Carrillo alude al peso de sus zapatos con un «llevo en cada pie un ataúd entero de plomo» (p. 294).

[17] Otra referencia a una metafórica sepultura se encuentra ligada a la personificación de los celos: «como los celos son desesperados, ni en la mar ni en la tierra hallaron sepultura» (p. 179).

[18] Sin olvidar las «nubes pardas» que sirvieron «de toldo contra las inclemencias del sol» (p. 137).

un «cristalino coso», p. 202) o rostro femenino-«nieve animada» (p. 374) al «alma» que, como un prisionero confiesa «en el potro de la verdad» (p. 184); o a las peñas toledanas que son «cárceles del Tajo» (p. 186); a los pinos «advenedizos» cuyas «piñas», o mejor cuyos «racimos humanos de sus ramas», son los bandoleros (pp. 341-42); a «las montañas de ondas» (p. 358); y a «la noche como boca de lobo» (p. 474). Sumándose a estos, y a otros numerosos ejemplos, amplios sintagmas como «el peine sutil de los vientos mansos» (p. 141) y descripciones figuradas más articuladas. Entre estas últimas basta pensar, por ejemplo, en la descripción de Lisida que se despierta de su desmayo, con las «gotas de agua» que, mezclándose «con las de sus ojos, en el jardín de sus mejillas», medran «la estimación de perlas» mientras el alba vuelve «a amanecer en el oriente de su cara» y la vergüenza deshoja «claveles» en su cándida piel (p. 207).

A todo esto se añade, además, la presencia de juegos verbales que proponen soluciones ingeniosas (los cabellos que, «recogidos [...] en una redecilla de nácar»-«cárcel», siendo «presos» a su vez «prendieron» al amante, pp. 127-28; etc.) o que reafirman algunos oxímoron más o menos tópicos: «la sangre abrase / helada» y «Matáis muriendo, herido dais la herida» (p. 146), «sobresaltos despiertos, desvelos dormidos» (p. 173), etc. Tampoco faltan las bisemias, referidas bien a enteras frases, bien a palabras aisladas: «luz» que remite a las primeras luces del día y a la «poca luz en que se cebaba su vida [de don García]» (p. 142); «cañas», a las del juego y a las de pescar (p. 231); «entremés» a comedia y a comida (p. 347); «cardenales» a azotes y a Roma (p. 490); etc. Sin olvidar las que juegan con una acepción literal y metafórica, como el «fuego» que quema la casa de Irene y el alma de Serafina (p. 138). Análogamente, entre los juegos bisémicos, podríamos recordar el de «cuartos» (dinero) y «cuartillos» de vino (p. 119); «soplos» del aire y «soplillo» femenino (p. 153), «venteros» y «vendedores» (que tiene un eco en la doble acepción de «ventas»: literal y referida a la traición de Judas, p. 290).

Entre las paronomasias, explícitas y sobrentendidas, podemos aislar por ejemplo [luna]-«lunares», que se completa y refuerza con la personificación de una noche que tiene «apacible cara» (p. 278), etc. Sin insistir en otras personificaciones, me limito a recordar la de los celos, que propone la variación cromática de un tópico («ni dejaron los celos de salir disfrazados a las mejillas [de Lisida] pues, siendo ellos azules, esta vez se aparecieron encarnados», p. 270); o la atrevida *variatio* sangre-lágrimas, que aparece en el relato del súbito enamoramiento de Serafina[19]:

> una herida que [don García] tenía debajo del pecho izquierdo, de que salía infinita sangre, y parecía mortal [...] trasladando aquel golpe desde su pecho a mi alma, vertí sangre del corazón por los ojos, en tanta copia como él por la herida (p. 142).

[19] Al ya recordado paralelismo entre don García y Serafina en la inmediatez del 'flechazo' (del caballero para con Irene, y de la joven para con don García) se suma el de la herida sufrida, real la del caballero, metafórica la de la dama.

O, finalmente, entre las perífrasis – simples o metafóricas – valga recordar que la mujer es, para el caballero, un «nuevo cuidado» desnudo o con galas (p. 137), las camas de los criados borrachos son «colchones de Baco» (p. 172), Lisida un «hermoso Argel» (p. 176), la noche «ausencia del sol» (p. 300), el mar y el aire respectivamente un «rebelde elemento» y el «más inquieto elemento» (pp. 358 y 427), el dinero el «metal mayorazgo del Sol» (p. 372), la muerte es el «más puntual acreedor […]» (p. 341), el vino el «licor Dionisio» (p. 427), etc.

Metáforas, bisemias, paronomasias, personificaciones, perífrasis y otra variada gama de figuras retóricas (desde el oxímoron al hiperbaton) constituyen, pues – en una equilibrada alternancia entre lo tópico y lo ingenioso – el tejido estilístico de esta novela que, aunque admitiendo partes (incluso amplias) caracterizadas por un tono llano y coloquial, tiene como principal objetivo demostrar la habilidad de su autor en utilizar elementos cultos sin disminuir la comprensión del texto. En efecto, todo elemento retórico, y toda cita de nombres o personajes ilustres[20], parece obedecer – más allá de las convenciones del género y en clara oposición a Góngora y a sus secuaces[21] – a un prevalente intento de exhaustividad, y hasta (por lo menos en parte) de aclaración.

A estos dos objetivos parece remitir incluso la compleja estructura sintáctica de la prosa de Tirso, con sus numerosos incisos y paréntesis (radicando su dificultad incluso en la yuxtaposicion de sustantivos y en la presencia de zeugmas y neologismos), y con sus descripciones casi siempre minuciosas, donde hasta pormenores aparentemente innecesarios abundan: basta pensar en la descripción de la llegada de los huéspedes y de los aparatos y adornos prevenidos para las bodas de Irene y don Alejo (andamios, doseles, telas, asientos, sillas de brocado, etc.) de los que se especifica incluso la posición: «al borde de», «en medio», «estaba en medio», «a la mano derecha, debajo […]» (p. 186). También el uso de la enumeración es frecuente y se extiende de la mera sucesión de palabras (sustantivos, adjetivos, o predicados que sean) y a la de sintagmas:

> «ingenios, religión, hermosura, nobleza, hazañas, riqueza, clima, aguas y frutos» (p. 189); «hiedras, laureles, retamas, jazmines, madreselva, claveles, azucenas y otras rosas» (p. 234); «torres, chapiteles y almenas, […] hiedras, nuezas, jazmines y parras […], romeros, tomillos y espliegos» (p. 241); «celos, amor, presunciones, temores y confianzas» (p. 256); «cristiandad, riqueza, valor, y el saber […] (p. 303); «padres, hermana, deudos y amigos» (p. 304);

[20] Además de los mitológicos arriba señalados encontramos nombres bíblicos, del Antiguo y Nuevo Testamento: Adán, Abrahán, Sara, Isaac, Rebeca, Abimelec (p. 356); Poncio Pilato (p. 283); Barrabás y Judas (p. 290); Lázaro (p. 342). Otros conocidos e ilustres como Esculapio (p. 287), Cleopatra (p. 347), Petrarca (p. 397) o protagonistas de obras literarias como Penélope (p. 165), Ulises (p. 375), Orlando (p. 413), Artús y Urganda la Desconocida (p. 488), etc.

[21] Contra los cuales – es sabido – se dirige en la parte preliminar describiendo la barca de don Melchor, o sea su «Parnaso crítico» (pp. 197-98).

«calificado, mozo y rico» (p. 305); «mano, voluntad y alma» (p. 336); «capitana, desatinados pilotos, oficiales y marineros [...] escotas, tricas, trocas, estanteroles, filaretes, izar, amainar» (pp. 357-58); «viñas, heredades, dehesas, prados y bosques» (p. 369); «cantar, hacer versos, tirar a la barra, esgrimir, luchar, correr» (p. 374); «liberal, discreto, estudioso, atrevido y hábil» (p. 379); «palabras, abrazos y promesas» (p. 386); «lágrimas, suspiros y extremos amantes» (p. 387); «hacienda, calidad y esposo» (p. 390); etc.
«la fuerza de la imaginación, el valor de la pérdida, y los celos» (p. 169); «Travesuras mozas, riquezas ocasionadas y deseos de ver patrias ajenas» (p. 302); «quietud del retrete, silencio de la noche y seguridad de mi temor» (p. 316); «El grito, el ruido de la caída, y mi mal seguro reposo» (p. 317); «mi suceso, mi nación y mi linaje» (p. 319); «hechiceras flores, afeitadas frutas, provechosos esquilmos» (p. 370); «clima benévolo, bondad de aires, fertilidad de frutos y sanidad de aguas» (p. 372); «el hechizo de sus ojos, la gallardía de su talle, la destreza de sus habilidades» (p. 389); etc.;

o a una más articulada estructura paralelístico-paratáctica. Nos limitamos a recordar unos pocos ejemplos, entre los muchos:

«Don García pierde a doña Serafina, ella la libertad, vuestra nobleza el crédito, y vuestro agradecimiento la opinión, Toledo su hermosura y la esperanza [...]. Ponderad la vida que le debéis, la firmeza con que os ha querido, el riesgo que corría por vos su honra, el peligro en que la puso su hermano, la pérdida de su madre, la determinación con que os salió al camino [...]» (p. 183);
«[se volvieron] los novios al tálamo, los huéspedes a su alojamientos, el sueño a su acostumbrada posesión, y el silencio a sosegar lo que quedaba de la noche» (p. 209);
«el riesgo de mi vida, el amor de vuestra hermana, la estimación de vuestra conciencia [...] mi nobleza, mayorazgo y, en fin, vuestro valor, generosidad y experiencia en amores» (p. 311);
«la ocasión de aquella desgracia, las prendas de don Artal, la voluntad que mi hermana le tenía, lo mal que nos estaba pariente tan soberbio, y el gusto y merced que recibiría» (p. 314);
«ven la muerte a los ojos, dan gritos, invocan santos, hacen promesas, se abrazan unos a otros, se confiesan y se despiden; [...] se dan parabienes, cantan, ríen, juegan» (p. 358);
«multiplicar lágrimas a los ojos, suspiros al corazón y ansias al alma» (p. 361);
«vestida al alma de esperanzas, el corazón de regocijos, los ojos de ternura y la lengua de engaños» (p. 362);
«la disposición ocasionada de su primera juventud [Leonardo]; la comunicación frecuente en nuestra casa; el cortesano trato con que [...] era recibido de nosostros; el ser yo extranjera [...]» (pp. 373-74);
«franqueada de vuestro engaño, admitida de mi amor, y estorbada de la injuria» (p. 395).

Además, es significativo que el mismo autor unas veces se autocensure, bien por la imposibilidad de ser exhaustivo, bien por consideraciones de no oportunidad:

> Cubrióse […] la líquida palestra de muchas barcas aventureras, que por ser tantas, y cumplir con las de más consideración, habré de ir abreviando (p. 197),
> Estos y otros muchos que la prolijidad rehúsa, tornearon con diferentes sucesos (p. 201),
> Dejo su narración [de las fiestas] al discurso del discreto, por no hacer con ella prolijo el presente, y vuelvo al hilo de nuestros CIGARRALES (p. 233).

Pero hay más. Esa atención constante al pormenor y al matiz se completa con otro importante elemento, o sea con la exactitud numérica. En efecto, Tirso suele evitar cuantificaciones genéricas prefiriendo fijar con precisión el *hic et nunc* del enredo de su novela, y/o de las diferentes historias que la componen. Así, cuando se trata de informar al lector sobre la localización temporal de la acción solo algunas veces encontramos connotaciones como «Algunos días antes» (p. 138); «volviendo atrás algunas horas» (p. 185), o ligeramente aproximadas como «tres o cuatro [horas]» (p. 121), «en cerca de tres años» (p. 185), «cerca de tres horas» (p. 223), etc., mientras que predomina la información puntual.

Leemos, por ejemplo, que Don García empieza a prepararse para ir a misa al haber oído «las once al reloj» (p. 135), y que vuelve a salir cuando «Dieron las doce» (p. 164); que la enfermedad del «esposo intruso» de Lisida y de un desconocido tejedor (respectivamente «un dolor de costado» y el «mal de orina») se los llevó «en cuatro días» (pp. 180 y 279); que el plazo establecido para las bodas fue «de ocho días» o mejor que, «medido con [los] deseos» de los jóvenes, «no fue de ocho días, sino de infinitos años»[22] (p. 233); que caballero y dama gastan «dos horas y más en rodeos» (p. 326); que el banquete organizado para los novios «duró tres horas» (p. 428), y así podríamos seguir siendo los ejemplos muy numerosos en todas las partes de la novela[23].

Y aunque en algunos casos, estas precisaciones corresponden a las exigencias de la trama, o de algún episodio, en otros no parecen indispensables. Si, pues,

[22] Una *variatio* cronológica que encontraremos incluso más tarde: «Contando minutos que me parecían años» (p. 399).

[23] Cfr.: «tres años de ausencia» (p. 113) «un día antes» (p. 121), «para de allí en quince días» (p. 169), «dentro de cuatro días» (p. 174), «ocho días» (pp. 231 y 292), un «cansancio de tres días» y «tres noches de parto» (p. 288), «en edad de veinte años» (p. 302), «veinte y dos años […] año y medio» (p. 304), «Seis meses ha» (p. 307), «dos meses ha» (p. 308), «ha diez días» (p. 310), «Dos días han dado» (p. 311), «a las dos de la mañana» (p. 345); «Doce días» (p. 346), «los cuatro días primeros» (p. 355), «al cuarto [día]» (p. 356), «a la mañana» y «a las diez» (p. 369), «A los dos meses» (p. 374), «dos días […] y seis» (p. 385), «en dos meses y más» (p. 390), «dentro de dos días» (p. 399), «a cabo de ocho días» (p. 403), «quince días había» (p. 406), «en cinco meses y más» y «a las dos de la noche» (p. 411), «a cosa de las diez de la noche» (p. 412), «de allí a dos días» (p. 334), «un año […], a lo menos los seis meses primeros» (p. 373), «a los quince [días]» (p. 425), «Duró tres horas [el banquete]» (p. 428), etc.

para la escansión cronológica de las historias relatadas, puede resultar útil saber que el «navío de aviso» para don Alejo llega «por la mitad de mayo» (p. 134), que Lisida – puesto que quiere esperar la vuelta de don Juan – «hasta que los seis [años] se cumplan tiene hecho voto de no casarse» (p. 180), o que la estancia de los jóvenes en los Cigarrales durará «cuarenta días» (p. 212), no es imprescindible estar informados de que el plazo que Irene había pasado «en llorosas soledades» después de la salida de don Alejo fue «desde veinte de mayo hasta veinte y cuatro del mes de junio» (p. 135); o de que Serafina, estando en el Cigarral, donde solía ir a menudo «por dos o tres días», se quedó allí sola – como ella misma relata – posiblemente «el décimo» día después de que había oído cantar a don García (p. 141), o finalmente de que el viaje de los personajes hacia Anversa empezó «a las nueve de la mañana» ya que «por ser fin de invierno no permitió el frío fuesen más madrugadores» (p. 410).

Además, una parecida atención numérica caracteriza la localización espacial. Sabemos así que «tres o cuatro leguas de allí» – o sea de la venta donde se han parado los jóvenes viajeros – «había un lugar razonable» y que «desde él estaba Barcelona doce o trece [leguas]» (p. 293); que Marco Antonio, después de haber herido a Ascanio, huye «hasta la Quinta de un amigo, nueve millas de allí» (p. 314); que el padre y el hermano de Dionisia la alcanzan cuando ella había andado «como cuatro o cinco leguas» (p. 333); o que, de manera más puntual, en el Castillo de la pretensión de Amor, descrito en el *Cigarral segundo*, había una calle «que se dividía en tres» y que se podía subir a un montecillo «por tres gradas» (p. 241)[24].

Tampoco objetos y animales se escapan de una catalogación numérica; nos limitamos a recordar que debajo del sitial preparado para la celebración de las bodas hay «tres sillas de brocado» (p. 186); que durante los festejos salen a cantar «seis» personas, y exactamente «cuatro músicos y dos mujeres» (p. 218); que a Marco Antonio le obsequian con «un papel […], media docena de camisas de holanda […] y una de lienzos de narices» (p. 321); y que «seis forzados, seis soldados con arcabuces, don Juan, y el capitán» saltan en un batel al que siguen «ocho galeotas berberiscas y cuatro saetías» (p. 360). Análogamente, referencias diferentes pueden sumarse en un mismo contexto; durante la caza de los lobos, por ejemplo, se reúnen los comarcanos de «doce o más aldeas» que, después de haber hecho «cuatro o seis profundas y engañosas hoyas», cercan los montes «por dos o tres leguas» así que «en tres hoyas» cogen «siete lobos, un oso, dos venados y ocho jabalíes», que luego traen «sobre seis o siete mulas y rocines» (pp. 327-28). O poco después y de manera parecida, nos encontramos con otra frase que también presenta datos numéricos variados:

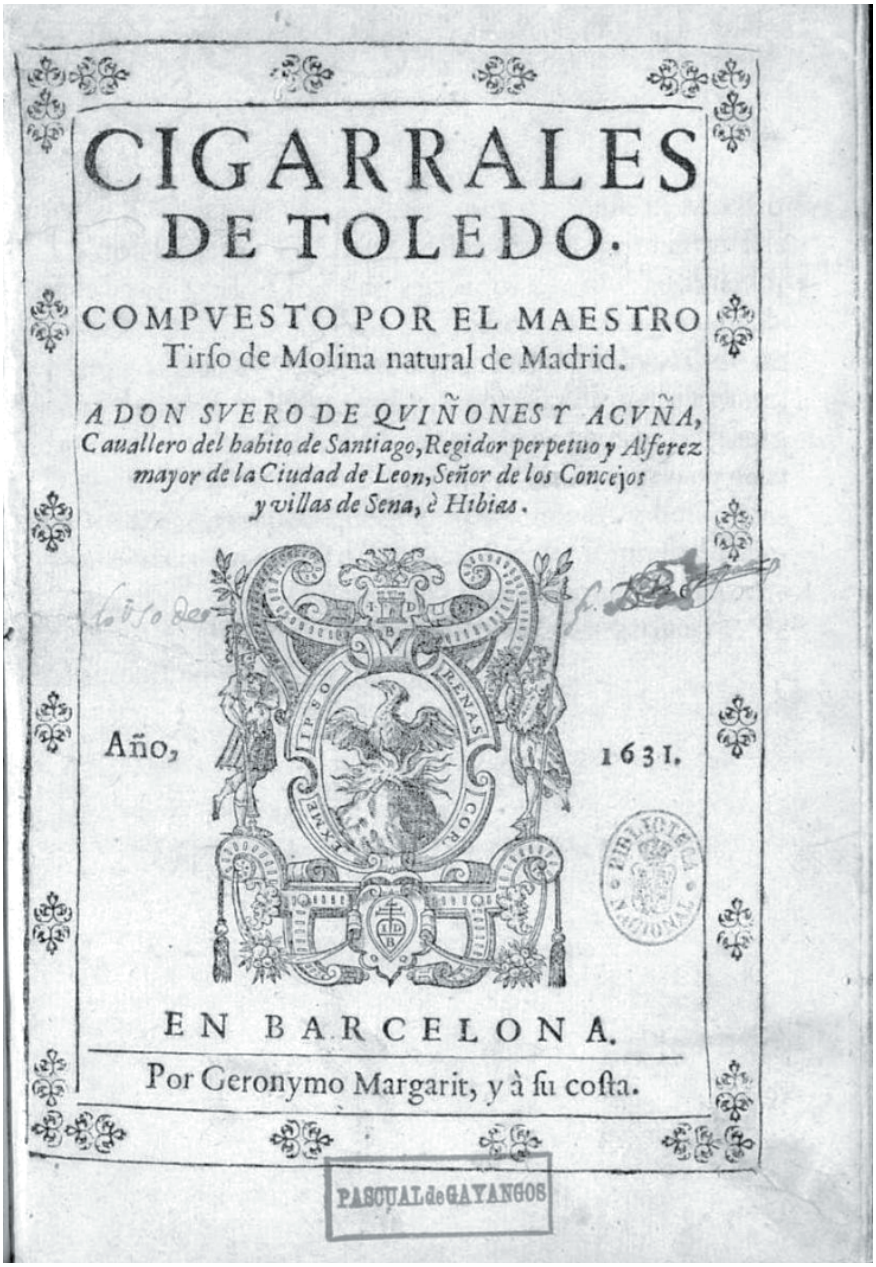
[24] También en este caso muchas otras pudieran ser las citas posibles: «Cuatro leguas de la ciudad de Oristán» y «viviréis en una aldea legua y media de allí» (pp. 369 y 370); «se entretenía […] en cazar, dos o tres leguas de Nápoles» (p. 408); «fuera de la ciudad, tres leguas de ella» (p. 425); «os espera dos leguas de aquí, […] cuarenta leguas y más, que hay por tierra desde aquí a Cáller […] hasta el primer puerto, tres leguas de allí» (p. 402), etc.

> de allí a tres días [...]. Dióme un vestido [...], un caballo y un mozo [...] di fin a la jornada, que solo era de siete leguas entrando a las diez de la noche [...] saliendo de las dos casas colaterales hasta seis o siete personas (p. 335).

También los celos quedan sometidos a este tipo de valoración puesto que – con un juego paronomástico – se consideran «ceros» que, multiplicándose en la «cuenta» de amor, son objeto de un singular cómputo matemático: «cuantos más se le juntan, crece más su número, y tantos pueden ser, que a una pequeña unidad de amor añadan infinidad sin suma» (p. 149). Y no hay que extrañarse si, con este ejemplo, volvemos a pasar del nivel de la descripción objetiva al nivel figurado-metafórico siendo la alternancia fidelidad / transfiguración una característica constante en *Los cigarrales de Toledo*. Es más. Precisamente pensando en este alternarse de lenguaje llano y culto, la atención a detalles y matices y la insistencia en enumerar y fijar numéricamente ambientación, enredo y personajes con una exhactitud casi obsesiva adquieren un significado peculiar.

En efecto, ese constante esmero en la objetividad descriptiva puede corresponder a un intencionado llamamiento a lo concreto, a una forma de consabida compensación con respecto, no solo a los artificios retóricos que hemos comentado, sino también a aquel, igualmente amplio, mundo de la 'imagen' que – como veremos – Tirso valora en sus *Cigarrales* haciendo 'actuar' a sus personajes en la ficción de calles, jardines y castillos alegóricos, y haciendo desfilar una sucesión de ingeniosos barcos delante de asombrados y satisfechos espectadores / lectores[25]. Dramaturgo y escritor siempre atento a su público, Tirso se preocupa en suma de que su novela, a pesar del mundo metafórico-emblemático que la enriquece y ennoblece, destaque por aquella «claridad y lisura, imitadora de la Naturaleza» que uno de sus personajes, Don Melchor, alaba en el capítulo preliminar (p. 198), y de que su lectura provoque – como en don Juan de Salcedo al escuchar las estrofas que Marco Antonio canta en el *Cigarral tercero* – hasta agradecimiento «por lo culto y claro della» (p. 300).

[25] A la sorpresa de los personajes que (en el capítulo preliminar) asisten al desfile de los barcos, o que protagonizan las pruebas en simbólicos castillos y jardines, corresponde la del lector que los mira a través de las descripciones del autor. A esos lectores Tirso de vez en cuando se dirige («Dejo a la discreción de vuestro juicio [...]», «si os acordáis», pp. 330 y 498; añadiéndose *a latere* «porque admiréis, amantes,», p. 182) y hasta acorta su narración o cambia de tema para no cansarlos. A lo ya señalado añádase, por ejemplo: «yo no refiero», «los guardo [acontecimientos] para otro lugar», «voy abreviando» (pp. 216, 400 y 425).



CIGARRALES
DE TOLEDO.

COMPVESTO POR EL MAESTRO
Tirso de Molina natural de Madrid.

A DON SVERO DE QVIÑONES Y ACVÑA,
Cauallero del habito de Santiago, Regidor perpetuo y Alferez mayor de la Ciudad de Leon, Señor de los Concejos y villas de Sena, è Hibias.

Año, 1631.

EN BARCELONA.

Por Geronymo Margarit, y à su costa.

PASCUAL de GAYANGOS

Portada de los "Cigarrales de Toledo", Por Geronimo Margarit, Barcelona 1631 (Bibl. Nacional de Madrid).

La elección de lo extremado

Una estructura sintáctica compleja, con incisos reiterados y largos, caracteriza el comienzo de *Los cigarrales de Toledo*, que fija en seguida el marco espacial y cronológico donde se va a desarrollar la acción: la ciudad de Toledo y una noche «serena y apacible»[1]. La descripción, amplia y pormenorizada, está enriquecida por metáforas, antonomasias, y simples perífrasis. De la antigua capital – cuya importancia y centralidad se subrayan (es «Emperatriz de Europa», «Roma segunda», y «corazón de España») – se recuerdan, junto con algunos elementos urbanos no connotados (como las «ventanas y claraboyas» de sus casas), las características tópicas: «sus altas torres, elevados capiteles, antiguos muros» y las aguas del Tajo que la rodean (pp. 111-12).

Además, si a la ciudad se la define Emperatriz, al río se le considera «incansable rondador de su belleza»; y los cercanos valles y montes – también indirectamente personificados – se transforman en admiradores suyos, puesto que «la miran ufanos». Y si ellos interpretan las «inquietas luces» de los numerosos cirios que alumbran la ciudad-mujer como acostumbrados adornos de cabezas y tocados de «hermosas damas» (son «apretadores, plumas y medallas de diamante», p. 112), análogamente – prosiguiendo dentro de aquel marco

[1] Véase la p. 111 de Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo,* edición, introducción y notas de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996. Todas las citas que siguen remiten a este volumen. Como es sabido, el texto completo de los *Cigarrales* – incluidas las comedias *El vergonzoso en palacio, Cómo han de ser los amigos, El celoso prudente* – salió en Biblioteca Castro-Turner con edición y prólogo de Pilar Palomo e Isabel Prieto (Madrid 1994).

Laura Dolfi, University of Parma, Italy, laura.dolfipr@gmail.com, 0000-0002-8507-6762

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente* , © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com),
ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-332-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-332-1

palaciego que la equivalencia Toledo-emperatriz sugiere – la noche se vuelve «guardajoyas de sus diez recámaras», mientras a su vez la «oscuridad» actúa de «sumiller de sus cortinas» (añadiéndose, *a latere*, las estrellas «virreinas» de un sol-[rey], *ibidem*).

A las catacresis cortesanas mencionadas hasta aquí (y circunscritas a la descripción de Toledo) se suman inevitablemente – en este largo párrafo primero – otras equivalencias, más tópicas y esporádicas, dirigidas también a subrayar la preciosidad del paisaje: los valles verdes que se vuelven «esmaltados»[2] (como, poco después, los árboles lucirán por su «natural esmalte», p. 112) y el agua del río que – ya transformada en «cristal» – se hace «oro potable» por las llamas del alumbrado que en ella se reflejan (*ibidem*). Otros pormenores y comentarios refuerzan lo suntuoso de este conjunto, destacando aún más perfección y matices cromático-matéricos; basta pensar en los ahora citados cirios que, por la intensidad de su luz, se definen «lo más lucido» de un fuego («cuarto elemento») que se 'ceba' de su cera, o mejor del «blanco artificio de las abejas» (*ibidem*). Una imagen esta – la llama ligada a la blanca cera de las abejas – que volverá poco más tarde, y precisamente en el comienzo del *Cigarral primero*, referida a los «doce blandones» que alumbran el «dilatado salón» de la Quinta de Buenavista, donde los jóvenes se trasladaron para asistir a la representación del *Vergonzoso en palacio.*

En un alternado juego de reiteraciones, variaciones e intensificaciones, la palabra «cera» – como vimos, aludida en los preliminares por medio de la citada perífrasis «blanco artificio de las abejas» – ahora se menciona directamente, pero poniendo en primer término, con una ingeniosa inversión, la catacresis que exalta sus cualidades: lo que arde no es una cera-nieve sino una «nieve transformada en cera». Además, la palabra «abejas» – utilizada al describir las luminarias de la ciudad – queda aquí sobrentendida en la perífrasis «de las repúblicas, aunque pequeñas, aves», mientras la sintética preposición «de» («de las abejas») la sustituye el ya citado y más explícito «parto de [las aves]»; y quizá una referencia a la nieve-cera que, derritiéndose, se hace líquida y transparente puede verse en el sucesivo: «afeite del sol, que […] la convierte de oro en cristal» (p. 217).

Pero, volviendo al principio de los preliminares, podemos constatar que si a la solemnidad del contexto geográfico y urbano corresponden sintéticas catacresis y articuladas conmutaciones metafóricas (pp. 111-12), la dimensión cronológica (los «principios del estío» y el mes de julio) se liga más bien a alusiones mitológicas: al tópico sol-«Apolo», al «León hercúleo», y a «Ceres» (p. 112). La saturación que caracteriza este primer párrafo – donde tampoco faltan intencionadas citas doctas (al hablar del alumbrado ostentoso de la ciudad y de las aguas

[2] Este adjetivo aparecerá incluso más adelante: «la esmaltada huerta» de la barca de don Nuño (p. 195) y el «monte, esmaltado de menuda yerba y matizadas flores […]» de la de don Melchor (p. 197); o la puerta «esmaltada» de flores mencionada en la letrilla cantada en el *Cigarral segundo* (p. 235) y el «esmaltado monte» del Castillo de la pretensión de amor (p. 242).

del río se evocan hasta tres ilustres autores latinos[3]) – se relaja inevitablemente en el segundo, donde toda referencia descriptiva alcanza un ritmo diferente.

Los pormenores del paisaje natural y del artificio humano, apenas mencionadas, se recapitulan sintéticamente fijándose en solo cuatro elementos: «el celestial adorno de las esferas», la «deleitosa compostura de los jardines», «las regocijadas luminarias», y la «canora música». Hasta lo agradable de la noche se recupera, y de forma intensificada, puesto que los adjetivos «serena y apacible» (ya citados) son sustituidos por los más dinámicos «alegre y festiva», utilizados además en la forma superlativa: es la noche «más alegre y festiva de cuantas sus nobles habitadores [de Toledo] se acordaban haber tenido» (pp. 112-13).

Todo elemento, con sus efectos, se dirige ahora hacia la acción. El estilo, más llano, renuncia a referencias sublimes y a citas eruditas, aunque sigue admitiendo frecuentes incisos que complican el fluir de la narración, así como frecuentes digresiones interrumpirán el fluir del enredo[4] (desde este punto de vista se puede establecer casi un paralelismo entre el estilo y la estructura de la obra). Hasta la breve frase «cuando […] un caballero […] se acercaba»[5] queda interrumpida por largos paréntesis que separan el adverbio del sujeto, y este del predicado, ofreciendo más detalles. Sin embargo, la presencia de esas puntualizaciones no está dirigida tanto a enriquecer la descripción del entorno, como a ofrecer informaciones: el joven es noble y lleno de virtudes (por consiguiente, es «amado y respetable»), es toledano, regresa a su ciudad después de tres años de ausencia, y viaja en compañía de dos criados:

> en el camino que viene de Madrid, al emparejar con sus conocidas ventas y descubrir la dorada piña de sus casas, un caballero, hijo suyo, en quien igualmente competían la nobleza y la virtud, y entrambas en supremo grado le hacían amado y respetable, con los deseos que en cerca de tres años de ausencia podía causar la amada patria (¡y tal patria!), se acercaba apresurando un macho bayo que, con aderezos de monte verdes, caminando de portante por lisonjear a su dueño, hacía que las espuelas sirviesen más de adorno que de necesidad, poniendo en

[3] Cfr. «[el Tajo] daba más quitales dél [oro potable] a sus arenas y materia más copiosa a los versos de Marcial, Ovidio y Juvenal, para celebrallas [las luminarias]» (p. 112).

[4] Piénsese, como único ejemplo entre los varios posibles, en el relato biográfico de don García (pp. 120-37) que se interrumpe para dar espacio al de Serafina (pp. 138-52) y que se reanuda inmediatamente después (pp. 152-70).

[5] La construcción con «cuando» (que refuerza aquella información cronológica puntual a la que aludimos *supra*, pp. 65-66) se repite a menudo en toda la obra, para señalar la llegada de un personaje o un cambio en la acción; y casi siempre aparece en frases donde también destaca la presencia de paréntesis, más o menos largos. Véase, por ejemplo, «En estos discursos ocupaba sus imaginaciones […] cuando […] oyó a dos personas» (p. 115), «desta suerte procuraba eslabonar mis deseos […] cuando improvisadamente […] me atajó» (p. 154), «Iba a responderle […] cuando […] le dio» (p. 181), «Todos se acercaban […] cuando […] leyeron» (p. 256), «En el primer tercio estábamos del sueño […] cuando […] entraron» (p. 288), «Dos horas dormí desvelos […] cuando me divirtió dellos» (p. 297), «Poco debía de haber que el sueño usaba de su juridicción […] cuando entró» (p. 316), etc.

> no pequeña a un criado de a pie y a otro de a caballo: a aquél, de que caminando al trote, y a este de que trotando en el camino, maldijesen tanta ligereza (p. 113).

En este largo y articulado subseguirse de frases – como observamos – destaca la ausencia casi total de metáforas (hay solo una definición figurada de la ciudad montañosa: es «dorada piña de sus casas»); y es significativo por ejemplo que, olvidado todo matiz esmaltado, los «aderezos de monte» resulten ahora simplemente «verdes». Además, si la referencia a la sorpresa del personaje que acaba de aparecer en la escena por el resplandor de «tanta luminaria» (p. 113) lleva otra vez a la evocación de tópicos clásicos (una Toledo como Troya o como una Roma incendiada por Nero, y el castillo de San Cervantes como una «roca Tarpeya»), es evidente que lo que interesa no es ya exaltar la magnificencia del espectáculo que «tanta luminaria» ofrece, sino valorarla por su parecer «alegre recibimiento» y «feliz pronóstico» para la llegada del joven (p. 114).

Por supuesto en las páginas sucesivas no faltan explícitas asociaciones figuradas (las «sospechas»-«nubes», el «amor»-«luz», su ser «fuego» de «cenizas»-«celos», etc., p. 114) o juegos de conmutación de lo real a lo metafórico: la ausencia de alumbrado que acompaña la salida de don Juan («[patria ilustre] no permitiste una luz siquiera en una de tus torres») coincide, por ejemplo, con la «larga noche» de su voluntario destierro (p. 114) y, análogamente, la «aspereza» de la mujer amada (la «hermosa» Lisida) se identifica con la de las «piedras» de Toledo. Es evidente, pues, que la ciudad queda así valorada por su potencialidad comparativa ejemplar, y precisamente por aquellos elementos concretos que la caracterizan y que constituyen el fondo geográfico-artístico de la acción.

Se trata de un fondo que no puede pasar desapercibido, puesto que junto con la belleza de su conjunto («la ostentativa apariencia de la Imperial Toledo», p. 115) y su «caudaloso río» (p. 141), varios son los monumentos que se mencionan a lo largo de la obra: la iglesia de San Vicente, el «religiosísimo monasterio de los Padres Capuchinos», la Puerta del Cambrón y la plazuela de Santo Domingo el Antiguo; la célebre Vega que es el fondo de los encuentros de don García, Irene y Serafina; el Campo de Marzal, o sea la plaza del Hospital de Afuera, «jardín de toledanas bizarrías»; la «espaciosa plaza, atrio de la imperial Puerta de Bisagra»; el convento e iglesia de San Bartolomé de la Vega y la huerta de don Antonio Vargas; para no hablar de los diferentes Cigarrales donde caballeros y damas se entretienen, empezando por la Quinta o Cigarral Buenavista donde Serafina se refugia[6]. Para no hablar de sus típicas calles estrechas (eco del pasado histórico de la ciudad): la casa de Irene, por ejemplo, se sitúa en una calle «angosta y sin salida» los «avarientos edificios de los moros» llevan a 'deslucir' «parte de la hermosura» de Toledo (p. 134).

[6] Véanse respectivamente las pp. 135, 141, 161; 137; 152; 153; 154; 214 y 170. Para un análisis de los edificios ilustres y de los elementos del paisaje presentes en *Los Cigarrales de Toledo* remito a las pp. 139-58 de André Nougué, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina. "Cigarrales de Toledo" et "Deleytar aprovechando"*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1962.

Además, la cercanía de los edificios no se afirma solo como uno de los muchos pormenores descriptivos, sino también como un elemento significativo del enredo, puesto que es precisamente la dimensión estrecha de la calle, con la consiguiente cercanía de las casas de Serafina y de don García, lo que favorece el enamoramiento de la mujer:

> las ventanas de una y otra [casa] tan juntas que, aunque las dividía una calle, su angostura (cosa común en Toledo) casi las hacía comunicables, sucedió una noche […] que don García cantase a un balcón […] y que desde otro le oyese yo (p. 139).

Sin embargo, cerrando este paréntesis y volviendo al mundo metafórico hay que observar que equiparaciones, catacresis, e hipérboles se concentran sobre todo – como ocurre incluso en las comedias (y no solo de Tirso) – en las descripciones de la belleza femenina y en la escansión cronológica de la acción. Unos «pedazos de cristal competidores de la holanda de la misma cama» indican, por ejemplo, la cándida piel de la mujer (p. 126), unas «puertas de rubíes» y unas «puertas de coral» sus labios, que son «depósito de tantas perlas»-dientes (p. 128), añadiéndose también unos «cabellos de resplandeciente azabache» (p. 127), unos ojos «guardadamas de sus niñas», unas «cejas»-«iris de sus dos cielos», unas «mejillas» que, por ser incomparables, se consideran directamente una «hipérbole» (p. 128), una frente y unos hombros que parecen un «espacioso campo de cristal», un «cuello «en lo blanco leche, si en lo riguroso alabastro», y unos «pechos» que son al mismo tiempo «pellas de nieve», «cerros de Potosí de la hermosura», «globos de cristal» y «vía láctea de su cielo» (afirmándose curiosamente la vuelta a lo real como la máxima hipérbole: «en fin, pechos de Irene, que es más que todo», p. 129).

Ese contexto saturado, que acompaña la imagen de Irene dormida – vista a través de la mirada fascinada de don García[7] –, lo completan otras comparaciones elogiosas que añaden, o reiteran, los elementos de su hermosura (la mujer es un «milagroso objeto» o una «Luna», cuya tez equivale a «pedazos de cielo» cubiertos por una nube-«colcha» (p. 129); análogamente se mencionan la «cándida cera de la bella mano», los dedos-«celosías» que dejan entrever lo que cubren (p. 130), y las manos que, por su postura, se equiparan ingeniosamente, la izquierda, a un «hermoso pedestal» que sujeta la cabeza y, la derecha, a la aguja de un corazón-«reloj» que marca las «horas de [las] penas» amorosas del amante y pulsa sus «pesares» (p. 129).

Las imágenes de la Aurora, del sol y de las estrellas prevalecen en cambio en las connotaciones temporales, que por otra parte casi siempre corresponden a representaciones figuradas más o menos amplias; siendo poquísimos, en toda

[7] Para un análisis detallado de esta escena remito al estudio Laura Dolfi, *La descripción de la mujer: lenguaje culto y erotismo en el teatro de Tirso de Molina*, en *Tirso, de capa y espada,* XXVI jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 2003, edición cuidada por Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad Castilla La Mancha, 2004, pp. 127-50.

la novela, los casos de referencias llanas: la citada, rápida, advertencia inicial «noche serena y apacible»; la frase «adelanta ya el alba crepúsculos» con la que Serafina anima a don García porque acabe su relato «antes que el Sol [los] vea» (p. 152); el «Entretenidos y apacibles ocho días pasaron en Buenavista» que abre el *Cigarral segundo* (p. 231); el «comenzaban crepúsculos del alba a bosquejar celajes del día»[8] que cierra el encuentro de Marco Antonio con Estela (p. 320); el «amaneció el Sol, comenzando a dar con su luz nuevos sucesos» que, después del cuento de Dionisia, marca en el *Cigarral tercero* la vuelta a la acción (p. 334); y poco más.

Lo que predomina – decíamos – son las bisemias y los juegos sémicos (piénsese en la luna sobrentendida en la palabra «lunares»: «comenzaban las estrellas a poblar de lunares la apacible cara de la noche», p. 278); las personificaciones más variadas, de las que ahora nos limitamos a mencionar las de celos y enojos, sol, noche y nube:

> «echando fuera de la casa celos y enojos, que buscando con quien acomodarse […] les fue forzoso el embestirme, y a mí, el llevallos conmigo» (p. 168); «Diose más prisa el Sol en ocupar la posada de su ocaso, que nosotros la de una venta» (p. 282); «antes que […] se apoderase la noche de la jurisdición que en lugar del Sol (ya ausente) viceejercían nubes arreboladas en crepúsculos […]» (p. 272); «gastando en esto […] todo el tiempo que el Sol en el de su peregrinación por nuestro hemisferio» (p. 448); «Pasó la furia del mayor planeta; y, apaciguados sus rayos» (p. 497);

y las construcciones metafóricas más o menos articuladas, que a menudo se entrecruzan: la «estrella de la diosa enamorada» (o sea Venus) que «pide albricias de la cercana venida del mayor planeta[sol]» (p. 132), las nubes pardas de la fresca tarde que sirven de «toldo contra las inclemencias del sol» (p. 137), o la Aurora que, «envidiosa de la poca falta que había hecho […] la luz del Sol» aquella alumbrada noche, «le daba prisa para que, reconociendo sus rayos, [las luminarias] a imitación de las estrellas se escondiesen, corridas de ver su resplandeciente majestad» (pp. 171-72); sin hablar de las ahora citadas estrellas que, habiéndole 'hurtado' la luz al sol, huían ante su llegada mientras él, «espantando sombras, asomaba arreboles […], desperdiciando el oro de sus rayos» (p. 209).

En particular, el sol aparece como protagonista en el comienzo de tres de los cinco *Cigarrales*. En el *Primero*, entre perífrasis y metáforas, fija el momento de la acción («Cuatro horas había que el mayor de los planetas cargaba en las Indias del oro que desperdicia pródigo con nosotros cada día», p. 217); en el *Tercero*, escondido detrás de la perífrasis mitológica «el vaquero de Admeto» (Apolo), sirve de modelo para «otros muchos soles»-mujeres (él «Amaneció», como ellas «en el oriente del festejado Cigarral madrugaron», p. 275), y en el *Cuarto* vuelve como «Sol»-Apolo persiguiendo a una Aurora que imita «a la Ninfa-laurel

[8] Variación del anterior «el sol aquel día, dejaba […] pedazos de celajes retocados de sombras y rosicler» (p. 202).

en la velocidad con que huía» de sus «atrevimientos» (p. 429). Casi en paralelismo, la dualidad Sol-Aurora abre también el *Cigarral quinto*, pero aquí es el «alba» quien aparece en primer término reanudando la acción y fijándola con cronológica exactitud: «Dos horas antes que el alba abriese las ventanas de cristal para despertar al Sol, habían todas las damas […]» (p. 455)[9]. Análogamente, poco después, cuando el Sol, «premuroso», intenta sorprender («cogerlas de repente») a las jóvenes que se bañan en el río es la «parlera Aurora» quien las previene «con el canto de las aves», permitiéndoles «enfundar pedazos de cielo» y 'desamparar' «relicarios de cristal» (p. 455): la implicación 'amorosa' de la naturaleza es evidente; y aún más que en el anterior *Cigarral tercero*.

En efecto, si en este último Tirso había establecido un paralelismo y un intercambio mutuo entre el arroyo – con sus «mormuraciones de cristal» y su «boca de oro» – y las mujeres que ríen con «labios de claveles» (quedando equiparados también sus «dientes de alabastro» con las «guijas de marfil»), y había reforzado esa identificación entre mundo natural y humano comparando por contraste al Sol «tan atrevido» y a un Leonardo «recatado» y enamorado de la bella Dionisia (p. 376), en este *Cigarral quinto* los elementos naturales implicados aumentan. Al «calor» veraniego, que se demuestra «atrevido» con las damas («las descomponía»), se añade el río Tajo que, cuando ellas – para aliviarse – dejan las acostumbradas «camas» por sus aguas (o mejor, por sus «juguetones cristales»), disfruta alegre y maliciosamente del inesperado contacto con la cándida piel femenina: «previno linfas especiales que, a puros besos, refrescaron alabastros y recrearon hermosuras» (p. 455).

Una parecida sensibilidad erótica se descubre incluso en el mecanismo de *correctio* del mito de Apolo y Dafne presente en el comienzo del *Cigarral cuarto* (arriba citado), donde la conocida frustración del dios Apolo – que no consigue alcanzar a la ninfa, con motivo de su metamorfosis – encuentra una compensación inesperada, e intencionada: dando por sentada la imposibilidad de conseguir su objetivo, Apolo-Sol decide gozar, cuando no de Dafne, por lo menos de los frutos de su belleza fecundadora. No se trata, en este caso, de las flores que brotan tópicamente de la tierra pisada por una hermosa mujer, sino de las gotas del sudor ocasionado por el angustiado correr de la ninfa y que – de manera pertinente con la identificación Aurora-Dafne – se transforman en preciosas gotas de rocío-perlas (el Sol-Apolo sigue al alba «más para beberla el sudor en perlas que desperdiciaba, que con esperanza de darle alcance», p. 429).

Asociaciones tópicas e ingeniosas se subsiguen, pues, en toda la obra: más numerosas en los preliminares, más escasas en los cinco *Cigarrales* que siguen; unas veces variadas en el contenido y otras reiteradas total o parcialmente, y en este último caso es solo uno de los dos elementos (imagen o referente) lo que se repite. Como ejemplo de reiteración de metáfora y de variante del referente, podemos recordar las «nubes» que indican bien las «sospechas», con respecto

[9] Una imagen análoga aparece en el capítulo preliminar: «Había ya la noche cerrado al día las puertas de rubíes […] cuando […]» (p. 203).

a la citada «luz»-amor (p.114), o bien los «mantos», con respecto a unos «soles»-mujeres (p. 159). En cambio, como ejemplo de reiteración del referente y de variante de su equivalente figurado citaremos las comunísimas lágrimas (p. 320) que son bien monedas, acuñadas por «el regocijo y […] el desconsuelo» (p. 185), bien «pedazos del corazón derretidos por los ojos» (p. 337), bien tópicas «perlas» que, derramadas por el imprevisto viaje del prometido, quedan valoradas en su componente matérico y enriquecen igual que las piedras preciosas de una joya (p. 135).

Como puede destacarse en las asociaciones arriba mencionadas, palabras y sintagmas metafóricos pueden, de manera esporádica, ampliarse en conjuntos comparativos más articulados, que completan (y justifican) la figura elegida con sus características o efectos. Pienso, por ejemplo, en los celos que aquí Tirso equipara a la «sal» porque tienen que ser «moderados» (p. 160); a una amenazadora y «furiosa tempestad» veraniega porque de pronto «se serenan» (p. 168); y a unos astrólogos porque «conjeturan por las señales de la cara» si van a «acrecentarse o disminuirse» (p. 177).

Aunque en general prevalecen las asociaciones tópicas sobre las menos acostumbradas (como vimos, el mundo metafórico evocado es variado), el elenco de las equivalencias propuestas es largo. Quedan por mencionar, por ejemplo, los ojos del esposo que son «piedra imán» de los de la esposa (p. 420); los brazos de Lisida que – fijados mientras ciñen los hombros de la mujer de don Juan – se igualan a unos «collares de cristal» (siendo, en esta comparación, «el cristal» el que queda honrado: p. 271); las aguas del ríachuelo que son «grillos de aquellos peñascos» (p. 328); las fuentes (una vez más «juguetonas») que, como «cristales», ofrecen una frescura que consigue alejar las «reliquias» de un «huésped»-sueño (p. 355); las damas que, hechas «flores», dejan «poblado» el «espacioso llano» que, «a falta dellas, todo el año lo está de yerba» (p. 137); el matrimonio-mar donde se ahogan «vulgares murmuraciones» (p. 151). Sin olvidar aquellas conversiones/equiparaciones que implican a conocidos personajes del mito y a tópicos bíblicos: Amor, ciego, que – igual que el piloto Palinuro – navega en aguas peligrosas, acompañado por unos «pensamientos navegantes» (p. 166); los disfraces, o mejor los «mujeriles Proteos» que se añaden a los «conocimientos linces» de los caballeros (p. 155); las «diligencias» que se vuelven «gigantes para [las] sospechas» del amante (p. 323); etc.

Sin embargo, a pesar de las varias citas hasta aquí comentadas, si consideramos en su conjunto el amplio *corpus* narrativo de *Los cigarrales de Toledo*[10], las

[10] Que, a pesar de su estructura aparentemente fragmentaria, está caracterizado – como subrayan en su *Introducción*, Pilar Palomo e Isabel Prieto – por una fundamental unidad y coherencia, obedieciendo las «tantas unidades aparentemente desconectadas entre sí» a una «común e interrelacionada estructura novelesca» (ed. cit., p. XIX). Remito a esta introducción y al largo estudio de André Nougué (*L'oeuvre en prose de Tirso de Molina,* cit.) para un análisis estimulante y detallado de *Los cigarrales de Toledo* y para su enfoque dentro de la obra de Tirso y, en general, de la tradición de la novela.

metáforas y comparaciones presentes no son muy numerosas[11], o por lo menos no tanto como se pudiera esperar. A este propósito, y más allá de su progresiva rarefación (como señalamos, es en el capítulo preliminar donde las metáforas son más frecuentes), es interesante destacar que las equivalencias casi desaparecen en los párrafos donde la 'figura' descrita corresponde a una imagen real y tangible. Me refiero, en particular, a la segunda parte del capítulo preliminar y a las barcas que, terminados los cuentos de don García y de Serafina, se subsiguen delante de los nobles con sus personajes disfrazados, animales fabulosos, fingidas huertas o montes, tejidos y materiales preciosos, llamas, cohetes y tramoyas.

El «formidable dragón» que abre el desfile, por ejemplo, asombra a caballeros y damas por sus «pies»-remos, por su «cabeza»-proa, y por la «enroscada cola»-popa con la que da «espantosos latigazos» en el agua (p. 188); análogamente la barca que, poco después, propone con «bizarra ostentación» una «ánade hermosa» exhibe idénticas conmutaciones: remos-«pies», proa-«cabeza», popa-«cola» (p. 189); y de manera parecida, más tarde, es un toro quien – representando «con tanta similitud lo figurado» – parece correr con sus «hendidos pies»-remos y con una cabeza-popa, compuesta por «corto cuello, espumosa boca, abiertas narices y cabeza proporcionada» (p. 202). Este «ingenioso metamorfosis», en cuya perfección Tirso insiste[12], se suma a otros parecidos conjuntos de personajes y objetos, siempre detalladamente descritos y valorados en su potencialidad espectacular (colores, movimientos, etc.), agotando el espacio disponible para la invención.

Naturalmente, las comparaciones y asociaciones metafóricas no faltan: del impresionante dragón ahora recordado, por ejemplo, se afirma que, por los «multiplicados círculos» ocasionados por los latigazos de su cola, «las cristalinas ondas» del río parecían abrir «la boca para quejarse» (p. 188); para la citada barca-ánade, se añade que «Venía cubierta de tantas plumas, que imaginaran ser selva, […] y tan blancas, que los persuadiera a que era monte de nieve, si lo permitiera el tiempo caluroso, tan fuera de propósito para tal imaginación» (p. 189); y, finalmente, la descripción del toro se refuerza con una cita mitológica: «salió un toro […], tan a lo vivo, que pudieran temer hermosuras que le miraban nuevos engaños de Júpiter, y nuevos sobresaltos de Europa» (p. 202). Sin embargo, estas comparaciones y asociaciones, en esta parte – lo repetimos – muy

[11] No considero intencionadamente aquellas comparaciones con paisajes, objetos y animales, y aquellas referencias a mitos y a autoridades clásicas que quedan limitadas dentro de un marco meramente descriptivo. Me limito a citar, como único ejemplo, la galera del Interés que – se afirma – «tenía un "árbol mayor" del todo semejante al que disfrutó Hércules, adurmiendo a la vigilante guarda de las tres hespéridas hermanas, celebradas de Séneca, Lucrecio y Diodoro» (p. 192).

[12] Cfr. «Imitaba, en los crespos remolinos, manchas negras y blancas, erizada piel y retorcida cola, tan al propio, lo que no era, que casi engañaba a su mismo artífice […]. Daba engañosas y ligeras vueltas, paraba e imitaba bramidos con más propiedad» que no «se echaron de menos» los que pacen los sotos o lidian en las corridas (pp. 202-3).

escasas, quedan de alguna manera *a latere* de aquella imagen concreta que despertó el interés y asombro del espectador/lector.

Además, una parecida saturación 'visiva' la encontramos en el *Cigarral segundo* donde la inventiva del autor sigue esmerándose al describir disfraces, paisajes artificiales, y eficaces maquinarias. Sin embargo, aquí, la mera dimensión sensorial queda superada, o por lo menos completada, puesto que los que Tirso propone son personificaciones de emblemas, que por consiguiente van acompañados siempre por sus correspondientes motes[13]. Las modalidades seguidas para presentarlos son diferentes: en el caso del barco-dragón aparecen como síntesis final del espectáculo ofrecido (p. 189), en el del barco-ánade como críptica dedicatoria (p. 190), y en el de la galera como reiterada y articulada propuesta. En efecto, letras diferentes están escritas en los remos, escalas, espolón, vela, etc. (pp. 191-93), mientras la imagen está bien dibujada (en una bandera «de tafetán turquí» donde estaban pintados «los celos, en figura de un mastín», p. 193), o bien representada por algún personaje (el joven disfrazado de mujer que encarna a la Hermosura, p. 194).

Se confirma así explícitamente aquella atención al significado simbólico que, hasta este momento, había quedado sobrentendido en acciones y objetos. Basta pensar en las referencias esporádicas – sobre todo en los preliminares – a metafóricos laberintos y a señales-enigmas: Irene que, sin descubrir su identidad, habla «por emblemas» a su prometido Don Alejo (p. 160); Serafina que confunde a don García con un «engañoso discurso»-«labirinto» al que se van añadiendo «lazos» (p. 159) y del que poco después desearía liberarse («Mucho holgara […] no verme tan en la mitad de este amoroso laberinto, para retirarme de él», p. 163)[14]; y las damas que utilizan trajes y tocados como «enigmas de sus pasiones» mientras que los caballeros deberán percibir sus «varias interpretaciones» (p. 187). Desde este punto de vista es interesante recordar el críptico poema que Leonardo canta para Dionisia y al que Clemencia responde «interpretando enigmas de endechas» (p. 379)[15]; o la detenida y explícita descripción de «la graciosa Lisida»:

> salió de leonado, con guarnición de verdeoscuro y oro, señal de sus congojas, aliviadas de la esperanza, que – aunque confusa con tan larga ausencia – campeaba con los quilates del oro de su fe (p. 187).

[13] No es aquí el caso de detenerse en los numerosos personajes alegóricos, mitológicos, bíblicos, etc. mencionados (sobre los elementos simbólicos de la tradición emblemática presentes en *Los cigarrales de Toledo* cfr. Ignacio Arellano, "La cultura simbólica y alegórica en *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina", en *Versantes*, 43 (2003), pp. 5-23.

[14] Tirso vuelve a utilizar esta imagen en el *Cigarral quinto*, en la novela de *Los tres maridos burlados*, cuando Morales, impaciente y enojado, encuentra su casa 'encantada' y transformada en un mesón: «¡Llamadme a mi mujer […] y sacaráme deste laberinto» (p. 477).

[15] A este «enigma» Tirso alude nuevamente poco después comentando los celos que los versos provocan en Dalmao (p. 382).

En definitiva, tanto para el desfile y torneo de las barcas, como para la sucesiva, y compleja, construcción del *Castillo de la pretensión de amor* – con sus puertas, senderos, escalones, flores, etc. – parece que Tirso quiera ofrecer descripciones que, aunque de manera diferente, destaquen por su agudeza imaginativa y por su capacidad en asombrar con lo deslumbrante, lo cromático y lo minucioso de sus detalles (siendo, por otra parte – como observamos –, la insistencia en la enumeración de los pormenores constante en toda la obra). La ingeniosidad verbal, sustituida en ambos casos – barcas y castillo – por una imponente sucesión de escenas en movimiento, tampoco tiene espacio en el *Cigarral tercero* donde la vuelta a la dimensión del cuento, encuentra en los engaños (del capitán, de Clemencia[16], de don Guillén), en las esporádicas burlas, y en los reiterados equívocos o enredos ocasionados por celos extremados y pasiones amorosas no correspondidas u obstaculizadas, otra diferente forma de saturación e ingeniosidad, ulteriormente acentuada por frecuentes cambios de identidad que se entrecruzan con duelos sangrientos, viajes imprevistos, etc.

El lector queda implicado en un subseguirse de historias encadenadas que se desarrollan, interrumpen, y vuelven a enlazar sin descanso siguiendo casi una técnica ariostesca[17]: con personajes que huyen, se encuentran, y se intercambian. Cuando don Juan va en busca de Estela topa con Dionisia (p. 326); cuando el cruel y tramposo capitán se aleja, a Dionisia se le acerca el viejo don Guillén (p. 369); cuando Casandra no se presenta a la cita con don Juan, 'entra' don Dalmao (y su historia, que había quedado sin terminar, se reanuda, p. 415); y muchos otros ejemplos se pudieran añadir. Con su ritmo frenético la acción pasa de la situación presente de los personajes – sean o no sean protagonistas – a sus antecedentes, de un hecho a otro hecho que se desarrolló simultáneamente; y todo esto hasta que, sin seguir algún hilo de rígida continuidad, esas historias llegan a reconstruirse. Pero Tirso no se limita a eso.

Lo que destaca en la narración es la presencia de sintagmas significativos que subrayan la excelencia de personas, cosas, hechos: los pensamientos son «ingeniosos» (p. 186), el baile «artificioso» (p. 223), también el bosque es «artificioso», y Narcisa «industriosa» (p. 234). Pero piénsese incluso en la «sutileza [del] ingenio» (p. 395), en la «ingeniosa burla» (p. 410); sin hablar del «carro triunfante hecho […] con tanta sutileza y arte» (p. 252), del Laberinto que es parto del «ingenio» y de la «sutileza» de Narcisa (p. 239), o de la programada búsqueda de «ingenios» y de «artificiosos entretenimientos» que alegren las bodas (p. 211). Tampoco queda excluida la colaboración o competición entre

[16] Que Tirso define con la perífrasis «enredadora amante». Celosa y desengañada, descubriéndose no amada, Clemencia pone «reparo» a sus «desesperaciones» acudiendo a «su ingenio» (p. 384). Don Guillén en cambio trazará «engaños nuevos y provechosos» (p. 400).

[17] No es una casualidad que Dalmao, pensando que Dionisia le haya traicionado, se vuelva loco y que – como Orlando – escriba sus quejas sobre la corteza de un árbol (p. 397). Además, el nombre de Orlando está mencionado explícitamente en la canción de Dalmao: «¡Ya no pienso, pues cobra Orlando el seso, / seguir del mundo […]!» (p. 413).

Naturaleza y 'arte', puesto que en los «artificiosos cenadores de la Quinta», la Naturaleza y la industria se esmeran «ayudándose la una a la otra» (p. 173) y, análogamente, los miradores y andamios vestidos con «artificio» por unos arquitectos-gusanos compiten tan bien con la Naturaleza «sutil» que los ojos-jueces no llegan a determinar «a quién cediesen la ventaja» (p. 186)[18].

Terminado el largo cuento de don Juan, como más tarde el de Dionisia[19] – que, en el *Cigarral tercero* se eligieron como tema de entretenimiento, como si de comedias o novelas se tratara (y en realidad como tales los considera el caballero[20]) –, Tirso ofrece la descripción de una comida y de una cena espectaculares. Se trata de muchachos en forma de ángeles que bajan de los artesones del techo, de «fuentes de aguas olorosas de azahar», de «bocados de conserva» y de «tanta diversidad de confitura» que, como cierre del convite, caen de unas fingidas nubes en forma de rayos o de lluvia ofreciendo una inusual «confitada borrasca» (pp. 347 y 352); o también de una isla artificial con su puente levadizo, de fuegos artificiales-cometas, de «aparadores en forma de pirámides de jaspes, pórfidos y mármoles» cuyos capiteles caen «envueltos en llama» descubriendo vasos y vajillas, manjares, frutas, y bebidas (p. 427).

Todo queda exaltado hasta la hipérbole: Don Alejo se ufana de que se tratará de «la primera cena a nado [...] que se haya visto en el mundo» puesto que, alcanzada la isla y levantada ya la puente levadiza, los invitados quedan rodeados por el agua y esperan asombrados «el modo con que se les habían de servir los manjares, porque distando igualmente de tierra en la mitad del estanque, no les parecía podían venir, sin mojarse, menos que volando» (p. 426)[21]. Además, los vasos, aunque de barro y vidrio, son «tan vistosos en el artificio» que pueden atreverse a competir con los de plata y cristal, la música que se oye al comienzo implica «todas las diferencias de instrumentos bélicos que inventó la milicia» (p. 426); «los postres, frutas y conservas» (que, con parecido deseo de exhaustividad, se puntualiza que son «de todas diferencias») están hechas por unas monjas que «en esto [...] se aventajan a cuantas en el mundo profesan su clausura» (p. 427).

[18] Como vimos, en cambio, cuando se trate del estilo, la naturaleza se vuelve para Tirso un modelo a imitar por «claridad» y «lisura» (cfr. *supra,* p. 67).

[19] Que completa su breve relato anterior (pp. 176-79 de los preliminares). Además, en el marco de su cuento se inserta, además del de Dionisia, también el cuento de las vicisitudes de Marco Antonio, un amigo encontrado por casualidad (pp. 302-24), y de otros personajes mencionados *in itinere*, con historias 'menores'.

[20] En efecto, don Juan habla de su cuento-«discurso» como de una comedia a la que la comida inminente servirá de «entremés» (p. 347); y poco más tarde, aludiendo a la narración de Dionisia, los «sucesos verdaderos» se identificarán con una «novela» (cfr.: «dio principio a la mitad de la novela que se le encomendó – si es bien dar este nombre a sucesos verdaderos», p. 355).

[21] Una parecida sorpresa acompañará la imprevista aparición de un «pasadizo adornado de varias yerbas y rosas», de «gallardos pajes y gentilhombres», de musica, de aves y peces (p. 428).

Asimismo, una vez terminado el banquete, es significativo que Tirso – deteniéndose sobre los cinco elementos que lo hicieron «espléndido» – no solo remita a los alimentos exquisitos y a la música («manjares» e «instrumentos»), ambos ya alabados al describirlos, sino añada otros, hasta aquel momento no mencionados, es decir: las «poesías», los «motes» y las «agudezas». Los llamativos efectos visivos, puestos poco antes en primer término, se complementan pues con estos en una única síntesis, quedando equiparados todos como igualmente indispensables: fue un «[banquete] espléndido de manjares, instrumentos, poesías, motes y agudezas». Además, sobre la importancia de la palabra y de su ingeniosidad Tirso volverá poco más tarde insistiendo en que, durante la sobrecena, damas y caballeros «Conversaron […] varias y sutiles materias» (p. 428).

Análogamente, al principio del *Cigarral cuarto*, Isabela – «reina» de los festejos de ese día – manda que «por su orden fuesen todos diciendo los versos que tuviesen en la memoria» (pp. 429-30): en pocas palabras, la poesía, ya presente en otras partes de forma esporádica, y con variadas finalidades y formas métricas[22], se afirma ahora como la protagonista. Así don Lorenzo lee una canción, don Fernando añade dos glosas (una «ajena» y otra «propia»), Anarda y Narcisa ofrecen cada una un soneto, Don Alonso un romance, don Miguel de Monsalve unas octavas, Doña Petronila y Sirena otros dos sonetos, que Don Nuño glosa ampiamente; otros dos sonetos los declaman Don Juan y Don García, mientras don Melchor recita unas décimas, y Lisida termina acompañando un romancillo con una «vihuela de arco» (pp. 430-47). Se trata de una sucesión de poemas, y de formas diferentes, que quedan alabados, bien por el «ingenio de su autor» (p. 437), bien por su «lisura, propiedad y concepto» (p. 438), o bien por el «donaire» y «agudeza de sus motes» (p. 445)[23]. Pero hay más; porque a este «ingenioso entretenimiento» (p. 447) se suman una comida en la que «el

[22] Basta pensar en Don Alejo y en Don Dalmao que expresan, el primero, sus quejas amorosas con una sucesión de octosílabos y, el segundo, su locura con un romance y un soneto (pp. 165-68; 391-93 y 397-98); en ambos casos, en los renglones inmediatamente anteriores, queda afirmada la identificación poesía-furor: «como la Poesía toda es furor y los celos en esta parte se le parecen tanto»; «confirmó la opinión de los que dicen que la poesía es furor, pues […] dieron quejas con ellas sus agravios» (pp. 165 y 390). Asimismo, otros versos aparecen en forma de carta (la de Serafina y la de Don García, pp. 145-49), de lema (pp. 189-201, 240-55), y de canto. Varios son los personajes o las figuras alegóricas implicadas: don García en los preliminares (pp. 139-40); el niño-Placer en el *Cigarral segundo* (pp. 234-35); Marco Antonio, unos músicos, Leonardo y Clemencia, y finalmente Dalmao en el *Tercero* (pp. 298-300, 348-54, 377-80, 412-14). Se añade *a latere* la Loa que abre la representación del *Vergonzoso en palacio* (pp. 220-23) y la *Fábula de Siringa y Pan* de don Plácido de Aguilar (pp. 261-68). Para un análisis de los versos y poemas presentes, remito a Luis Vázquez, "Tirso de Molina y su poesía en *Cigarrales de Toledo*", en *Analecta Mercedaria*, 14 (1995), pp. 141-82.

[23] La superioridad del artificio humano con respecto a la naturaleza destaca explícitamente incluso en el cuento de Dionisia: «le rogamos [a don Leonardo] cantase algo con que interromper murmuraciones de aquella fuente, que escucharlas de ordinario cansa, si de cuando en cuando entretiene. Y él, comedido y deseoso, sin más instrumento que el de las hojas, ni más músico que el viento, cantó así […]» (pp. 376-77).

abundancia y el artificio» compiten, y una sobrecomida con máscaras, mimos, y un «ingenioso juego de manos» (p. 448).

De la Loa que introduce la comedia *Como han de ser los amigos* se reconoce la «destreza»; del siguiente baile se afirma que fue, no solo «regocijado» y «honesto», sino también «artificioso» (p. 449); así como de don Melchor se alaba la «sazón» y el «ingenio» con los que «recreaba en todas materias» (p. 456). Sin olvidar, por supuesto, a las protagonistas de *Los tres maridos burlados* – la novela que llena la mañana del *Cigarral quinto* – cuya finalidad es precisamente la de ganar «la corona de sutiles en el mundo» (p. 496). Y si la mujer del cajero acude al «alquitara de su ingenio» para organizar la trampa «más ingeniosa» (p. 460), las tres recurren a «las librerías de sus embelecos para estudiar por ellos uno» que les permita resultar la mejor, afirmándose como «victoriosa en la agudeza». Así, en el final, de todas se destacará «la sutileza de las burlas» (p. 481), insistiendo poco más tarde, y con análogas palabras, en «la sutileza de las tres casadas» (p. 497).

Además, si por lo que se refiere a este breve cuento, fundado en el divertido engaño, la presencia de numerosas alusiones a la ingeniosidad y a la sutileza femeninas – por otra parte tan presente en el teatro de Tirso – puede considerarse de alguna manera inevitable, es interesante constatar cómo, yendo más allá de toda tipología de género, la búsqueda del artificio ingenioso se mantiene constante en *Los cigarrales de Toledo*. Y quizá no es una casualidad que Tirso vuelva, indirectamente, sobre este punto también en los últimos párrafos de su obra, donde son precisamente las «metáforas ingeniosas», junto con los «versos deleitables», lo que don García alaba en la comedia *El celoso prudente*, que cierra los entretenimientos del último *Cigarral* escrito, el quinto.

Pero el artificio de la palabra, si comparado con los numerosos artificios presentes en la acción y en la representación, resulta en segundo término, y no podía ser otra cosa teniendo en cuenta que nuestro autor – como hombre de teatro – valoraría sobre todo el movimiento, el enredo, lo concreto[24]. Tirso no podía, pues, agotar su potencialidad inventiva exhibiendo una agudeza circunscrita solo en la dimensión semántico-verbal. Al contrario del culto Góngora que, hasta cuando escribe comedias, exhibe una extraordinaria ingeniosidad construyendo bisemias y metáforas casi sin interrupción (como en su última pieza *El doctor Carlino*)[25], Tirso delimita muy bien los marcos dentro de los cuales inserta sus equiparaciones. Y es harto evidente que la finalidad de su escritura no es la de crear, o de seguir, un estilo extremado. Además, no es una casualidad que todos los injertos de preceptística que, de vez en cuando, interrumpen el fluir narrativo de esa obra remitan por un lado (en el *Cigarral segundo*) a una decidida crítica de la «impugnada secta» de los seguidores de Góngora, cuyos

[24] Por otra parte, a un intencionado «llamamiento a lo concreto» nos referimos, con una perspectiva diferente (estilística) también *supra* cerrando el capítulo anterior.

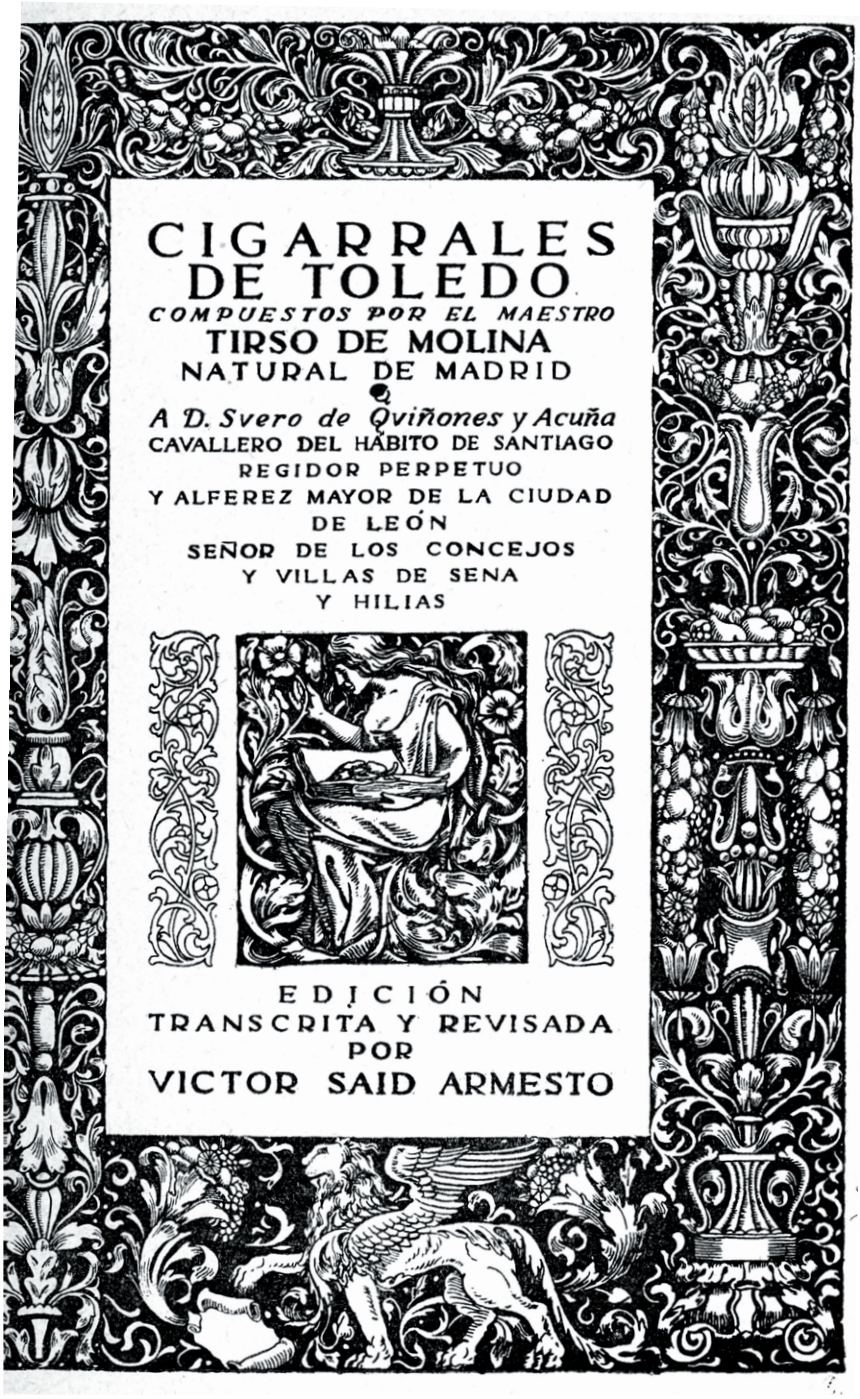
[25] Para un análisis de la progresión en lo culto de las piezas de Luis de Góngora véase Laura Dolfi, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 7-35 y *passim*.

textos complejos y llenos de hipérbatos «necesitan de gramáticos intérpretes» (p. 269), y por el otro ofrezcan una decidida defensa del teatro de Lope de Vega y de su modelo de comedia popular[26] (completamente opuesto al teatro culto y clásico de Luis de Góngora).

Esto naturalmente no impide que Tirso apreciara la riqueza semántica que el lenguaje metafórico ofrecía, y que el mismo lo utilizara de vez en cuando entremezclándolo a rasgos estilísticos propios: neologismos, transformación de adjetivos en sustantivos, etc.[27] Y análogamente es significativo que en el *Cigarral segundo* defienda la «pulicía y elección de vocablos exquisitos, acomodados con propiedad» (pp. 268-69), y hasta considere las «metáforas ingeniosas» como un elemento indispensable para que las «verdades» no resulten «dificultosas de digerir» (p. 498). Pero es evidente que no podía, y seguramente no quería, competir con Góngora en la ingeniosidad de la palabra escrita. Por eso, dejando circunscrita la transfiguración retórico-culta a unos pocos momentos de pausa descriptiva (la belleza de la mujer y la escansión temporal) y a ocasiones bien delimitadas, su intento de asombrar y de superar lo previsible (en la belleza y en la astucia) remite a otro ámbito, o sea a aquel ámbito de la acción, y del espectáculo, que inevitablemente le era más familiar y que más le interesaba.

[26] A la que dedica varias páginas (las 224-30) donde destaca la conocida alabanza: «la excelencia de nuestra española *Vega*, honra de Manzanares, Tulio de Castilla y Fénix de nuestra nación» (p. 229).

[27] A este propósito, véase Nougué, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina,* cit., pp. 420-430.



CIGARRALES
DE TOLEDO
COMPUESTOS POR EL MAESTRO
TIRSO DE MOLINA
NATURAL DE MADRID

A D. Svero de Qviñones y Acuña
CAVALLERO DEL HÁBITO DE SANTIAGO
REGIDOR PERPETUO
Y ALFEREZ MAYOR DE LA CIUDAD
DE LEÓN
SEÑOR DE LOS CONCEJOS
Y VILLAS DE SENA
Y HILIAS

EDICIÓN
TRANSCRITA Y REVISADA
POR
VICTOR SAID ARMESTO

Portada de la edición de 1913 de "Cigarrales de Toledo" (Madrid, Renacimiento).

III

Dos comedias de enredo

«Las firmezas de Isabela». Ficción y espectáculo

Con sus disfraces y ficciones, *Las firmezas de Isabela* confirma bien aquella variada alternancia de aparencia y realidad que las identidades y los sentimientos simulados tan frecuentes en el teatro del Siglo de Oro ocasionan. Sin limitarse a los equívocos que inevitablemente cada engaño engendra, presenta al espectador diferentes gradaciones de ambigüedad entre el 'ser' y el 'aparecer': la mera ficción, el divertido espectáculo, y un atípico 'teatro en el teatro'. Ya hace tiempo, analizando las modalidades de este último recurso, indicamos *Lo fingido verdadero* de Lope como una de las fuentes de la comedia gongorina[1], y a nuestro parecer la más significativa porque – al contrario de más directas huellas temáticas[2] – acentúa su carácter de 'manifiesto', remitiendo, en paralelismo con el texto del Fénix, a la personal idea de teatro de su autor y a la identidad no 'popular' del espectador-receptor por él elegido.

Por supuesto, el parecido de estas dos piezas queda circunscrito a pocas escenas – que acercamos por situación y por sueltas concordancias – siendo, en cambio, el enredo, el género, e incluso la época en la que se desarrollan muy distintos. La de Góngora es una comedia típicamente de enredo y contemporánea, con acostumbradas mentiras y celos amorosos; la de Lope una comedia de san-

[1] En el cap. IV.2 del vol. I de Laura Dolfi, *Il teatro di Góngora. "Comedia de las Firmezas de Isabela"*, Pisa, Cursi, 1983, ahora en preparación su reimpresión en el volumen *L'artificio dell'impossibile. Góngora e il teatro*.

[2] Para su paralelismo con *I suppositi* de Ariosto, véase Laura Dolfi, *Luis de Góngora. Como escribir teatro*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 233-54.

Laura Dolfi, University of Parma, Italy, laura.dolfipr@gmail.com, 0000-0002-8507-6762

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente* , © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com),
ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-332-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-332-1

tos que entremezcla la conversión y el martirio de San Ginés, con referencias al poder del emperador Diocleciano, a las ofensas realizadas contra unas damas, y a los amores obstaculizados de unos comediantes. La misma profesión de los actores lleva, de vez en cuando, a sueltas consideraciones sobre aquella identificación vida-teatro típica del barroco[3] y que también en *Las firmezas de Isabela* aparecen, pero con discontinuidad y exentas de toda dimensión metafísica, reducidas como lo son a meras definiciones del engaño: «Para hacer teatro el día / de una fábula no corta», observa, por ejemplo, Lelio-Camilo refiriéndose a la trampa planeada con el vecino Fabio (vv. 1020-21).

Pero, volviendo al tema vida-ficción-representación que nos interesa ahora, queremos insistir en que, si en *Lo fingido verdadero* el desdoblamiento que la actuación impone a los actores (que conservan su propia identidad y al mismo tiempo adquieren la del personaje representado) sirve para superar en las tablas aquellos obstáculos que en la realidad sería muy difícil resolver[4], un análogo mecanismo de ficción-representación aparece en el diferente contexto de *Las firmezas de Isabela* donde sin haberlo elegido previamente, los personajes (con su fingida identidad) se transforman en actores, o mejor en protagonistas de una representación que, lejos de corresponder a una mera pausa lúdica, es el instrumento de un engaño que lleva por fin al desenlace deseado. Varios son los puntos de contacto que unen las dos comedias, aunque cada una los desarrolla de manera autónoma[5].

En *Lo fingido verdadero* todo ocurre en la 'escena', tratándose de representar algunas piezas delante del emperador, en cambio, en *Las firmezas de Isabela*, el paso del papel de simples protagonistas al de 'farsantes' se desarrolla durante uno de los muchos diálogos de los personajes, y de manera gradual: si en los antecedentes y en los primeros dos actos el prometido Lelio mudó su trabajo e identidad (se llama Camilo y trabaja como cajero, siendo en cambio un acomodado mercader y Lelio su nombre), es en el acto III – y precisamente con el v. 2766 – cuando, sobrevenido otro personaje 'fingido' (Marcelo que afirma ser

[3] Cfr. las palabras que Carino pronuncia después de su conversión: «Mi Dios, cuando por burlas fui cristiano / y me llamastes a tan altas veras, / representaba burlas verdaderas / en el teatro de mi intento vano. / Mas como el auditorio soberano / en las gradas de altísimas esferas, / y Vos por las celestes vidrïeras / vistes de mi comedia el acto humano / [...]» (*Lo fingido verdadero*, III, vv. 2966-2973, edición de Luigi Giuliani, en Lope de Vega, *Comedias, Parte XVI*, edición crítica de Prolope, Coordinación de Florence D'Artois y L. Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, vol. II, p. 881). También en las citas que siguen remito a esta edición; para una identificación más inmediata de las citas en paralelo, de esta comedia indicamos también el acto.

[4] Diferente es el caso de otras piezas en las que, aunque se confirma la ambigüedad entre realidad y espectáculo, la actuación, el engaño y el siguiente descubrimiento de la verdad no llevan a ningún cambio en el desarrollo del enredo, así que el espectáculo-ficción se confirma como una mera pausa lúdica. Esto ocurre, por ejemplo, en la *Entretenida* de Cervantes donde el entremés que los criados ponen en escena y que se aleja del texto previsto, se interpreta como verdad ocasionando sorpresa, temor y finalmente – confirmado que de ficción se trata – alabanzas por la calidad de la representación.

[5] Los iremos enumerando siguiendo en parte el comentario ofrecido en el cap. IV.2. del vol. I de nuestro *Il teatro di Góngora. "Comedia de Las firmezas de Isabela"*, cit.

el prometido Lelio), la situación empieza a hacerse más compleja. Y es la suma de estas dos ficciones, la primera ignorada por todos[6], y la segunda apoyada por los tres jóvenes[7], la que ocasiona la intensificación hiperbólica de las mentiras y, sucesivamente, su transformación en espectáculo.

La llegada imprevista de Galeazo y de Emilio[8] – que, reconociendo a sus hijos, descubren su identidad – choca contra la obstinación de los jóvenes que, a pesar de quedar desmentidos, prosiguen en su ficción, fieles a su juramento «de negar, hasta salir / con la empresa» (vv. 2419-20). Pero inevitablemente sus negaciones reiteradas, sumadas a las afirmaciones igualmente obstinadas de los viejos, originan unos contradictorios tan animados e increíbles que, mientras desconciertan a los presentes, acaban por trasformarse en un divertido juego que, además de los protagonistas, implicará también a otros personajes.

Verdad y ficción se confunden: Isabela y Violante (directamente implicadas) expresan en aparte su decepción, su enfado y sus celos, y Octavio (indirecto testigo), aunque dudándolo, llega a identificar los diálogos mentirosos que está escuchando con los de una pieza teatral:

> ¿Qué es esto? ¿Hay segunda historia? (v. 3134),
> ¿Qué máscaras de papel
> son éstas? ¿He de entendellas? (vv. 3158-59),
> ¿Son de verdad estos viejos,
> o representantes son? (vv. 3182-83).

Si, pues, en *Las firmezas de Isabela*, es el alejamiento de la realidad prevista (la esperada llegada del prometido y sus consiguientes bodas) lo que ocasiona asombro y regocijadas sospechas, un análogo desconcierto acompaña las improvisaciones con las que, en *Lo fingido verdadero,* una parte de los actores modifica el texto de la comedia que se recita delante del emperador; así que, ante un espectáculo que descubre su ambigüedad, Léntulo expresa su estupor de espectador («No hay diferencia / de esto al verdadero caso», III, vv. 2760-61) y los mismos actores su perplejidad:

Soldado Aquello no está

[6] Solo el criado Tadeo conoce la verdadera identidad de su amo y, aunque le apoya, desaprueba su ficción.

[7] Por el mismo Marcelo, que no pudiendo confesar su amor por Violante, no tiene más remedio que ayudar al amigo Fabio personificando al prometido de Isabela; por Fabio que con esta estratagema piensa conseguir casarse con su bella vecina; y por Lelio-Camilo que espera poner a prueba la firmeza de la mujer amada. En efecto, si Marcelo (al no ser conocido) se sustituye con el prometido (cuyo aspecto tampoco se conoce) y como tal se lleva a Isabela, Fabio podrá alcanzarlos y, ya lejos de Toledo, casarse con la joven; pero al mismo tiempo, al llegar su rico prometido, Isabela tendrá que decidir si aceptar a un marido rico o si rechazarlo confirmando su amor por el pobre cajero Camilo: solo en este segundo caso Lelio-Camilo descubrirá su verdadera identidad y se casará con ella.

[8] Que aparecen en las tablas sucesivamente en la parte final de la comedia: vv. 2942 y 3098 (pp. 230 y 238).

en la comedia (III, vv. 2705-6),
Capitán El fin de este paso dudo;
que no se ensayaba ansí (III, vv. 2723-24),
Capitán Apunta, que va perdido.
Cuanto dice es de repente (III, vv. 2826-27).

Además, en ambas comedias, la finalidad que la conmutación ficción-espectáculo persigue es igual (llegar a las bodas deseadas); en efecto, como Ginés intenta casarse con Marcela, Violante e Isabela quieren casarse respectivamente con Marcelo y con Lelio-Camilo. El paralelismo, desde este punto de vista, es evidente; y lo es incluso el del recurso al que las dos comedias acuden, y que sin embargo presenta modalidades opuestas: en Lope es el espectáculo el que se transforma en engaño, en Góngora es el engaño el que se transforma en espectáculo. Además, aunque la estratagema utilizada es la misma, la situación es ligeramente diferente: mientras en *Las firmezas de Isabela* la ficción respeta los concordes sentimientos amorosos de los jóvenes y su deseo de concretar unas bodas que, a pesar suyo, están obstaculizadas (por disparidad social, por miedo a la infidelidad, por presencia de un/una rival, etc.), en la comedia de Lope las aspiraciones matrimoniales no coinciden: Ginés ama a Marcela, pero Marcela es amada, y a su vez ama a Octavio levantando así los celos de Ginés. Entonces, solo el teatro parece ofrecer al autor de comedias un instrumento de venganza contra su rival, permitiéndole por un lado obligar a Marcela a que acepte su amor y, por el otro (y por lo menos), tener la oportunidad de disfrutar de su cariño:

Una comedia me pide
el César toda amorosa;
yo pienso hacerla celosa,
que el gusto de entrambos mide.
[…].
Compúsela con cautela
por darle tantos abrazos,
cuantas prisiones y lazos
pone al alma que desvela;
aquel paso de furioso
le hice por tratar mal
a Octavio (II, vv. 1404-16).

Espectáculo y realidad, pues, se confunden hasta llegar a la misma implicación de los nombres. En efecto, mientras al comienzo de la actuación de la comedia, Ginés se dirige a la mujer amada (Marcela) con el nombre que le corresponde como personaje (o sea Fabia):

Si sientes, Fabia, tormento
tan grande en aborrecerme (II, vv. 1624-25),

poco después – alejándose del texto previsto (como ella destaca confusa «Esto no está en la comedia», «Advierte que me has turbado; / volvamos al paso»,

II, vv. 1662 y 1666-67) – sustituye hábilmente este nombre con el real, y del par real será también el nombre de su aborrecido rival:

> Bien sé, Marcela, que nace
> el hacerme aqueste agravio
> de que quieres bien a Otavio (II, vv. 1646-48).

De este modo el diálogo recitado se transforma en un coloquio de veras que obliga incluso a la mujer, que está disconforme, a aceptar en la vida el papel personificado en el espectáculo:

> *Marcela* ¿Cómo me llamas Marcela,
> si soy Fabia?
> *Ginés* Por hablarte
> de veras, por obligarte
> a que tu desdén se duela
> de aqueste mi loco amor (II, vv. 1654-58).

De alguna manera paralelo (e inverso) es el cambio de nombres que se realiza en *Las firmezas de Isabela*, puesto que Isabela y Violante dejan sus nombres propios para adoptar los de los personajes imaginarios (o reales) con los que sus enamorados les identificaron (o asociaron): la primera se llamará Belisa, utilizando el anagrama que Lelio-Camilo creó para concretar un modelo de mujer fiel en oposición a una prometida posiblemente ligera; y la segunda se llamará Livia, o sea como el personaje real que corresponde a su posible antagonista en las bodas con Marcelo (siendo su antigua amante y, jurídicamente, todavía su prometida). Estos nombres ahora personificados en la escena (como si se tratara de los personajes de un guion) se presentan delante de los demás como una realidad alternativa e imprevista que sorprende, pero que desorienta a los jóvenes solo momentáneamente.

En efecto, después de un rápido interrogante dirigido a Isabela-Belisa («¿Qué me quieres?», v. 3243), Lelio-Camilo y luego Marcelo[9] se sumarán al juego de las mujeres, y – consabidos de que la aparencia esconde la verdad deseada – todos juntos se identificarán con sus respectivos papeles de personajes fingidos. Por eso, y sin dificultad alguna, Camilo contesta afirmativamente a la pregunta «¿Eres su esposo?» que le liga imprevistamente a la campesina Belisa (v. 3262) y, de la misma manera, Marcelo confiesa que su «mujer» es aquella Livia granadina cuya cédula por fin fue rescatada por su padre después de una difícil contratación económica (v. 3455). Delante de los demás personajes, extrañados y suspensos, los cuatro jóvenes prosiguen así su juego construyendo, con preguntas y contestaciones, un interlocutorio articulado que – por sus coherentes intervenciones y estados psicológicos – parece ser el de una verdadera pieza.

[9] Cuando más tarde, entrará en la escena Violante-Livia; y el joven la reconoce inmediatamente. Su «Violante es esta» (v. 3433) corresponde perfectamente al «esta es Isabela» de Lelio (v. 3255).

Es, pues, en esta atmósfera ligera donde se asiste a propuestas de bodas socialmente inaceptables y que sin embargo se aceptan, pero solo porque los protagonistas saben (o han descubierto) que no son tales[10]. La desesperación, el rechazo y el estupor quedan, entonces, limitados a los ancianos padres, que se oponen con decisión, mientras Fabio – el joven pretendiente de Isabela – que no entiende el juego de las ficciones, se limita a llevar adelante su engaño denegando la identidad de Emilio. Así, mudo testigo de la imprevista actuación de los demás, volverá a intervenir solo más tarde cuando los tonos del interlocutorio se hacen amenazadores: «Teneos señor» y «Quedo […], quedo» afirmará, en efecto, al ver que Emilio, antes, y Galeazo, luego, piensan coger su daga para matar, ora a Marcelo, ora a Belisa (vv. 3460 y 3475).

Si, pues, Lelio-Camilo y Marcelo se añaden a la ficción-actuación realizada por Isabela y Violante, de manera análoga, en *Lo fingido verdadero,* Marcela prosigue la actuación propuesta por Ginés. Pero, mientras en Góngora los jóvenes apoyan concordemente la invención improvisada, Marcela se disocia del contenido y de las finalidades de su cortejador, introduciendo en la comedia representada (que Ginés propuso a propósito) una importante variación temática que opone al propósito declarado por el autor otro paralelo y opuesto propósito, igualmente declarado:

[Ginés] hoy he de quedar casado
contigo, y representar
al César mi casamiento.
Marcela Yo yo mi aborrecimiento
con que te pienso dejar (II, vv. 1669-73).

Será, en efecto, este segundo el que Marcela conseguirá realizar, huyendo con su amado Octavio y dejando burlado a Ginés. Si, pues, en *Lo fingido verdadero,* la mujer consigue resultar ganadora en las intrigas organizadas en contra de ella, de manera análoga, en *Las firmezas de Isabela*, la determinación de Isabela-Belisa permite vencer las trampas concertadas por su pretendiente (y que su amado prometido celoso apoyó)[11] dejando al primero deludido. En ambas piezas, en suma, es la mujer quien consigue modificar el *statu quo* de su historia, y en ambas lo que la guía es, curiosamente, el perseguimiento de un desquite. En efecto, como Marcela, después de que Ginés la informó de que situación amo-

[10] Como vimos, los caballeros no caen en la trampa de las mujeres. Así Lelio – hijo de un rico mercader, y a su vez mercader –, puede prometer amor a la 'mocejona', puesto que no es una campesina, como parece, sino la hija de otro rico mercader; y Marcelo puede comprometerse en casarse con 'Livia', puesto que no se trata de la mujer ligera que por dinero aceptó liberarle de su incauto empeño de bodas, sino de la querida hermana de su amigo Fabio.

[11] Si Marcela engaña a Ginés y esquiva sus proyectos matrimoniales interpretando el enredo que él trazó para conquistarla, de manera análoga Lelio-Camilo neutraliza la trampa que Fabio organizó para casarse con Isabela y – aprovechando el caos que el engaño ocasiona – propone en la 'comedia' unas bodas (las suyas con Isabela) que más tarde se confirman en la realidad.

rosa y pieza teatral representada coinciden, le hace «este tiro» (transforma la comedia en verdad, II, vv. 1846-47) siguiendo su misma enseñanza («la comedia que me diste / a Fabia, que a Otavio amó / el camino me enseñó», III, vv. 2355-57), análogamente Isabela, al darse cuenta de los planes de Lelio-Camilo, decide dar «satisfación / a [sus] dudas» haciendo «por el mismo estilo, / a una experiencia un picón» (vv. 3126-29). Sin embargo, aunque coinciden en la estratagema utilizada, las dos comedias difieren por su opuesto epílogo amoroso. En *Lo fingido verdadero* la continuación del enredo lleva a Marcela a alejarse de las aspiraciones de Ginés y a oponerle una solución matrimonial diferente (Marcela-Octavio)[12], mientras en *Las firmezas de Isabela* la ficción que la mujer prosigue siguendo la 'enseñanza' de Lelio-Camilo se identifica con la voluntad del cajero (son bodas que los dos jóvenes desean).

Además, ambas piezas presentan la hiperbolización del recurso utilizado, bien cualitativamente (en *Lo fingido verdadero*), bien cuantitativamente (en *Las firmezas de Isabela)*. En efecto, en la pieza de Lope la ecuación *comedia-vida-comedia* se duplica: por dos veces el papel fingido que empezó en las tablas, y que se transformó en realidad, acaba nuevamente en las tablas, pero la primera vez ofreciendo una solución amorosa (enfoque 'de enredo'), y la segunda representando el martirio de Ginés[13] (enfoque 'de santos'). En cambio, en la pieza de Góngora, la opuesta ecuación *vida-comedia-vida* se duplica solo a lo lúdico, puesto que al papel de 'actriz' de Isabela-campesina se suma el de Violante-Livia, que lo repite y acentúa: por dos veces los personajes se exhiben en un diálogo divertido y provocador. La ambigüedad entre realidad y representación reiterada en la acción por Lope queda, pues, por Góngora más intensamente afirmada en el diálogo; confirmándose de todos modos, en la acción y en el diálogo, el papel determinante de la actuación: los protagonistas pasan de un *status* real 'bloqueado' y negativo a otro *status* real modificado y positivo.

Sin embargo, y más allá de lo que hemos ido comentando hasta aquí, el punto de coincidencia fundamental entre las dos piezas no reside tanto en este cambio

[12] El *opposant* a las bodas de Isabela con Camilo es Lelio, y el de Ginés con Marcela es Octavio, pero, mientras el Lelio tan celosamente temido por Camilo es un sosia (puesto que Lelio y Camilo son las dos caras, real y fingida, de la misma persona), en *Lo fingido verdadero* Octavio es un obstáculo físicamente presente.

[13] Este martirio decretado en las tablas es la consecuencia última de una conversión religiosa ocurrida en la realidad. En efecto, a la actuación que la huida amorosa de Marcela transformó en verdad, sigue la actuación de otro texto teatral (también escrito por Ginés) que también sufre una imprevista transformación. Pero en este segundo caso, no es la iniciativa de uno de los personajes la que transforma la ficción en realidad, sino la voluntad de Dios, que lleva a la conversión de Ginés, tanto en la escena, como en la vida. Entonces, es el mismo protagonista quien identifica su existencia con los tres actos de una comedia, cuyo epílogo inevitable es la muerte: «Césares, yo soy cristiano, / […]; / en la segunda jornada / está vuestro enojo escrito; / que en llegando a la tercera / representaré el martirio» (III, vv. 2866-2873, p. 876). En efecto, es precisamente esta la sentencia final con la que, acertada la identificación actor- personaje, el emperador ratifica este nuevo paso de la realidad al teatro: «y morirás en comedia / pues en comedia has vivido» (III, vv. 2882-2883, *ibidem*).

de la ficción a la realidad (y viceversa) o de la ficción al espectáculo (y viceversa), sino más bien en el hecho de que esta oscilación se realiza delante de un público ignaro. En efecto, tanto *Lo fingido verdadero*, como *Las firmezas de Isabela* llevan a cabo su enredo fundándose en una ambigüedad que, presente con sus múltiples facetas, solo algunos consiguen dominar: el personaje pone en escena un texto teatral que coincide con la vida delante de otros personajes que no lo entienden como tal, aunque se encuentran como ellos en las tablas. Y si en Lope la presencia de un personaje espectador está bien justificada por tratarse de actores y de una representación programada con antelación (debe realizarse delante del emperador, y por consiguiente un público ya está previsto), en Góngora es un personaje cualquiera, extraño al engaño quien, delante de tantas trampas, se auto-transforma de mero testigo en espectador de una ficción teatral.

En particular, este cambio de papel se realiza con Octavio, y precisamente en el momento en el que Isabela y Violante, desenmascaradas las falsas identidades de sus enamorados, vuelven a entrar en escena disfrazadas para sumarse a la ficción y 'actuar' ellas también. Y si – como reza la acotación que precede los vv. 3234 y 3426 – ambas aparecen «*con rebozo*», Isabela se presenta también «*en hábito de labradora*», casi como imitando a una verdadera actriz que muda su traje para conformarse mejor a la identidad interpretada. En efecto, bien pronto el repentino espectáculo que los cuatro personajes presentan coherentemente, como si de una verdadera pieza se tratara, llega a confundirse con una representación premeditada. Quedando constante – por parte de los personajes-actores en Góngora (como por parte de los actores-personajes en Lope) – la conciencia de actuar en una doble dimensión, real e imaginaria: más sobrentendida en Isabela y Violante, y en Camilo y Marcelo, que improvisan su actuación; e inevitablemente más evidente en Ginés y Marcela, que expresan su pensamiento y su voluntad de acción quedándose fieles a un guion previamente escrito (aunque si dirigido hacia finalidades ajenas al teatro[14]).

Ante la recitación de Marcela y Ginés en *Lo fingido verdadero*, como ante el animado contradictorio de los cuatro protagonistas de *Las firmezas de Isabela*, surgen entonces las dudas de los personajes-espectadores, que se demuestran cada vez más perplejos e inciertos en elegir entre realidad y ficción:

Pinabelo	¿Representas, Ginés, conmigo, o me cuentas fábulas? […] (II, vv.1365-67),	[*Octavio*]	¿Son de verdad estos viejos, o representante son? (vv. 3182-83),
Marcela *Ginés*	Ginés, ¿representas? Sí […] (II, v. 1652),	[*Octavio*]	Loco estoy. Ya creo al uno, ya al otro crédito doy (vv. 3186-87),

[14] Recuérdense los versos con los que Ginés, comentando su diálogo con Marcela, expresa su intención de utilizar la analogía existente, no entre el texto representado y la realidad, sino entre el coloquio real que tuvo con la mujer amada y las intervenciones imaginarias de una comedia: «A tus razones advierto: / de ellas quiero aprovecharme / para escribir en un paso / esto que contigo paso, / pues parece que los dos / representamos […]» (III, vv. 2377-82, p. 858).

Diocleciano Más pienso que es artificio
de este gran representante,
porque turbarse un amante
fue siempre el mayor indicio
(II, vv.1678-81)

Octavio Otra figura del auto
debe de ser. Entre luego
y veamos a este juego
qué fin le da nuestro Plauto
(vv. 3422-25).

Y si en *Lo fingido verdadero* es el emperador romano quien intuye progresivamente la verdad que se esconde debajo de la comedia («Sospecho que representan / estos su misma verdad», II, vv.1850-51), en *Las firmezas de Isabela* es el viejo Octavio quien se demuestra cada vez más convencido de que está asistiendo a una representación:

¿Qué es esto? ¿Hay segunda historia? (v. 3134),
¿Es, por dicha, este entremés
de las bodas de mi hija? (vv. 3180-81).
¿Qué máscaras de papel
son estas? ¿He de entendellas? (vv. 3158-59).

Unánime es, de cualquier modo el asentimiento que los dos personajes expresan ante el espectáculo que se les ofreció, y que alaban tanto por la calidad del texto recitado, como por la habilidad de los comediantes:

Patricio Este Ginés es gran representante,
(II, v. 1465)

Diocleciano Notable representante;
no he visto acción semejante […]
¡Gran comparación! […]
[…]
¡Qué bien dijo lo que quiso!
(II, vv. 1577-83)

Octavio No va la comedia mala.
Buenos son estos errores
[…]
A fe que Lope de Rueda
tan buen viejo no hacía
y fue un gran representante
(vv. 3224-31),

Octavio Extremada es la maraña,
y el asunto es extremado.
No se ha visto cosa igual
(vv. 3332-34),
[…] ¡Buen paso!
(v. 3459), etc.

Pero no basta, puesto que en ambas comedias, durante la actuación supuesta o efectiva, el testigo de la representación (*Lo fingido verdadero*) o del engaño (*Las firmezas de Isabela*) queda directamente implicado y, estimulado por un 'actor' en las tablas, después de pocos momentos de incertidumbre, acepta de buen grado transformarse, también él, en personaje de una pieza en la que hasta aquel momento se había limitado a tomar parte pasivamente. Desde la ficción se pasa, pues, a un espectáculo compartido. Así, al escuchar a Ginés que, denunciando el engaño sufrido, se apela a su autoridad, Diocleciano elige proseguir en la actuación eludiendo cualquier hipótesis de una posible y coincidente realidad:

que con burlas semejantes
nos hacéis representantes? (II, vv. 2045-46),

¡Por Júpiter, que sospecho,
y no sé si lo rehúse,
que quieres que represente! (II, vv. 2054-56).

Y, análogamente, el viejo mercader toledano no se limita a expresar satisfecho su aprecio ante la calidad del espectáculo al que está asistiendo (que – como vimos – ha ido parangonando a un «entremés» y a un «auto», vv. 3180 y 3422), sino cuando Violante-Livia le entrega la cédula, después de haber contestado con un perplejo:

¿Qué de la farsa, oh mujer,
me habéis querido hacer?
¿No halláis otro relator? (vv. 3447-49),

acepta su propria implicación con un significativo «Basta, que ya soy farsante» (v. 3451).

La convicción de encontrarse delante de un espectáculo es tal que cada aparente incongruencia y la misma implicación y actuación se interpretan, en las dos comedias, como una ingeniosa invención, como un imprevisto juego escénico, como una suprema prueba de habilidad dramática:

Fabricio Mira, gran señor, si ha sido
Ginés, buen representante.
(vv. 2060-61),
Diocleciano ¡Qué sutileza! […] (II, v. 2082)

Octavio En el mesón de la Fruta
no le ha visto tal Toledo.
¡Qué paso este! […]
(vv. 3476-78).

Entonces, aún mayor será la sorpresa y la decepción ante una representación que, llegada a su culminación, queda negada como tal para resultar, en cambio, realidad. Inevitablemente, pues, en *Lo fingido verdadero*, el viejo Fabricio y el enamorado Ginés se quejarán delante del emperador por el engaño sufrido:

Fabricio ¡Castigo, invicto, señor,
que el mismo paso que hacía
[…]
han hecho tan verdadero (II, vv. 2024-28),
[*Ginés*] manda seguir al traidor
que se lleva esta mujer (II, vv. 2038-39),

y en *Las firmezas de Isabela* Fabio no tendrá más remedio que resignarse ante la burla sufrida («Nunca [la traza] estuviera así. / No es comedia ya esta, no, / sino verdad», vv. 3497-99), mientras el personaje que estuvo ejerciendo el papel de espectador de la improvisada ficción-espectáculo – o sea Diocleciano en Lope, como Octavio en Góngora – expresan una parecida satisfación: «De la burla estoy contento», afirma el primero (II, v. 2066); «La traza ha estado galana», concluye el segundo (v. 3496).

Es más. Mientras, satisfecho por su papel de actor y por el espectáculo al que asistió, Diocleciano reivindica su adhesión a la *troupe* y, bromeando, aplaza el pago prometido:

y pues he representado
mi figura en vuestra historia,
no es razón que el tesorero
os pague [...].
[...]
Pues no paséis adelante,
sino mañana volved
para que os haga merced,
pues hoy soy representante (II, vv. 2066-75);

Octavio, contento de haber tomado parte inesperadamente en la ficción junto con los que son, o creyó que fueran, actores, aplaza instintivamente su toma de consciencia, y cuando Camilo y Marcelo confiesan la verdadera identidad de las mujeres, hasta supone que, después de haberle hecho «relator» de la «farsa» (vv. 3447-48), se le quiera asignar otro y más concreto papel:

¿Falta a la comedia el bobo
y queréis que lo sea yo? (vv. 3500-1).

Si, pues, este cambio final de personaje-espectador a personaje-actor es otro elemento que se añade entre las coincidencias que unen *Las firmezas de Isabela* a *Lo fingido verdadero,* es solo en la pieza gongorina donde la representación – que además no es representación, sino ficción – llega a su perfecta conclusión incluyendo también el desfile de los actores que, abandonadas sus máscaras, se preparan a recibir los aplausos del público: Camilo que confiesa ser Lelio, el falso Lelio que reconoce ser Marcelo, Isabela «que ha hecho la labradora» (v. 3492), y Violante que fue Livia. En estos dos últimos casos, también las acotaciones (*«Quítale el rebozo»* y *«Descúbrela»)* subrayan la presentación de las dos 'actrices':

Camilo Ves aquí a Isabela ahora (v. 3491),
Marcelo Y en nombre de Livia aquí,
Fabio, verás a tu hermana (vv. 3494-95).

Además, igual que en *Lo fingido verdadero,* tampoco falta el juicio positivo del 'público' sobre el espectáculo; si para Diocleciano, Maximiano, y Camila el autor Ginés es un «buen representante» y la historia «¡Qué bien comienza [...]!», el paso fue «Notable», la apariencia «Buena», y el conjunto «¡Qué gracia!» tuvo[15], en *Las firmezas de Isabela* Octavio, único y selecto espectador, completará sus anteriores comentarios sobre 'actrices' y 'actores':

No hace mal su figura
la labradora embozada [Isabela] (vv. 3266-67),

[15] II, v. 2061 y III, vv. 2695 y 2758-2760, pp. 844; 869 y 872. Refiriéndose estos elogios, antes, a la representación 'cómica' y, luego, a la «del cristiano bautizado» (*Lo fingido verdadero,* III, v. 2313, p. 855).

No lo representa mal [Emilio] (v. 3387)
No ha representado mal [Isabela] (v. 3493),

expresando incluso su admiración ante unos «errores» tan «buenos» (v. 3225), una «maraña» no solo «buena» sino hasta «extremada» (v. 3265), un «asunto» igualmente «extremado» (vv. 3332-33), unos actores que fingen «tan bien / que dirán que es natural» (vv. 3336-37) y, en general, ante un «¡Buen paso!» (v. 3459), un «gran paso» (v. 3482), una «traza [...] galana» (v. 3496). Los elogios reiterados del espectáculo se completan además, y en ambas piezas, con los del dramaturgo: ora del famoso autor Ginés (o sea Lope), ora del desconocido «representante» (Góngora, casi a su estreno como escritor de teatro).

Las alabanzas son equivalentes, y se dirigen a subrayar una supremacía absoluta. Por un lado, Diocleciano observa: «Notable representante; / no he visto acción semejante», «Único entre muchos es» añade Léntulo, «es gran poeta» comenta Camila, etc. (II, vv. 1577-78, 1579, 1581); mientras, por el otro, Octavio insiste con decisión todavía mayor, puesto que – como vimos – afirma que el nuevo Plauto español llegó a dibujar caracteres mejor que el «gran» Lope de Rueda (v. 3230), a escribir una comedia superior a las de Torres Naharro (v. 3391) y, en pocas palabras, a presentar un texto tan extraordinario como nunca se vio (vv. 3334 y 3476-77).

El recurso del teatro en el teatro que en Góngora ofreció, junto con una inesperada solución del enredo, un desenlace divertido y animado, descubre sin embargo otra finalidad. En efecto, la fecha de composición de *Las firmezas de Isabela*, que se remonta a 1610 (o sea a una época muy cercana a la de *Lo fingido verdadero* y del *Arte nuevo*[16]), sugiere – como señalamos hace tiempo – la hipótesis de que, al escribir su teatro, Góngora estuviera pensando en Lope de Vega y en su *Arte nuevo de hacer comedias*, cuyos principios quedaban confirmados en *Lo fingido verdadero*. Elegir precisamente esta comedia como una de sus fuentes proponiendo un parecido mecanismo de ficción-representación le ofrecía, pues, un instrumento para contestar a su admirado adversario, y en aquel nivel del espectáculo que le era propio.

Por otra parte, era hasta demasiado evidente que frases como la de Carino («no gusto de andar / con el arte y los preceptos») o como la del emperador Diocleciano («nunca reparo tanto en los preceptos, / antes me cansa su rigor») – sumados a su elección de ver representada, antes que las famosas comedias o tragedias de Plauto, Terencio, Eraclio, Cornelio, etc., una «nueva fábula que tenga / más invención, aunque carezca de arte»[17] – acababan por transformar esta comedia casi en un adelanto (o en una confirmación) de las afirmaciones anticlásicas de Lope y de su nueva idea de teatro que ahora se afirmaba explícitamente delante de un público más amplio.

[16] Escrito, como es sabido, en 1608 para la Academia de Madrid, aunque se publicó en las *Rimas* al año siguiente (Madrid, Alonso Martín, 1609).

[17] *Lo fingido verdadero*, cit., respectivamente I, vv. 539-40; II, vv. 1214-15, y 1210-1211, pp. 786 y 812.

Entonces, no extraña que, escondiéndose – igual que el Fénix – detrás de sus personajes, también Góngora decidiera expresar a través del diálogo de una obra dramática su personal (y diversa) idea de teatro, una idea guiada, no por falta de conocimiento, sino por una consabida elección. Sus comentarios elogiosos de la pieza representada se presentaban, pues, como una paralela contestación a su rival y a su pieza (a una pieza coralmente alabada se oponía ahora otra pieza también, y aún más, coralmente alabada). Pero no basta, puesto que – nos interesa reiterarlo[18] – esta contestación no se limitó a *Las firmezas de Isabela* con los citados elogios a su propia pieza y a dos dramaturgos pre-lopistas propuestos como modelos ejemplares (Lope de Rueda y Torres Naharro[19]), sino que se extendió a *El doctor Carlino* donde, hablando una vez más a través de sus personajes y de manera todavía más clara, Góngora expresa su indiferencia hacia aquel «vulgo, en todo ignorante» que, en cambio, el Fénix había colocado en primer término.

[18] Lo señalamos en las pp. 299-312 del vol. I de nuestro estudio de 1983 sobre *Las firmezas de Isabela*, cit.

[19] Es el viejo Octavio quien los recuerda como importantes términos de comparación cfr. «[Lope de Rueda] fue un gran representante», «Torres Naharro / no compuso tal comedia» (*Las firmezas de Isabela,* vv. 3230 y 3390-91, pp. 245 y 253).

Pag. 1.

COMEDIA

DE

LAS FIRMEZAS

DE

ISABELA.

HABLAN EN ELLA.

Octauio, viejo, mercader de Toledo.
Isabela, hija de Octauio.
Laureta, criada de Isabela.
Fabio, mercader de Toledo.
Violante, hermana de Fabio.
Tadeo, criado de Fabio.
Galeazo, viejo, mercader de Seuilla.
Lelio, por otro nombre Camilo, hijo de Octauio.
Emilio, viejo, mercader de Granada.
Marcelo, hijo de Emilio.
Donato, criado de Emilio.
Vn Criado.

Portada de "Las firmezas de Isabela": ms. Chacón, t. III, p. 1 (Bibl. Nacional de Madrid).

«La fingida Arcadia» y el teatro en el teatro

En el conjunto de la obra dramática de Tirso de Molina dominada por ficciones, simulaciones y disfraces, *La fingida Arcadia* (una comedia cuya composición se remonta a 1622-23[1]) propone, en el interior de un contexto general de falsas identidades, un desenlace desacostumbrado. Una sola pareja de amantes protagoniza el enredo[2], y el motor de la acción es el amor de Lucrecia y Felipe que los pretendientes acaudalados de la joven (que su tío favorece) y los celosos intentos de la noble Alejandra que quiere conquistar al caballero obstaculizan. Por consiguiente, ambos amantes intentan evitar las alternativas matrimoniales no deseadas escondiendo sus sentimientos y acudiendo a la dilación, al engaño, y al disfraz: en particular, Felipe se transforma en jardinero, en pasante y al final en el pastor Anfriso, mientras Lucrecia, una vez abandonada la corte, escoge el mundo de la arcadia y se convierte en la pastora Belisarda.

Sin embargo, lejos de limitarse a una mera sustitución de traje o de nombre (recurso que las protagonistas de Tirso utilizan a menudo para eliminar los obs-

[1] A 1622 para Serge Maurel, posiblemente a mayo-agosto para Ruth L. Kennedy, y no más tarde de 1923 para Victoriano Roncero López. Cfr. respectivamente *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Publications de l'Université de Poitiers, 1971, p. 13; *Estudios sobre Tirso, I. El dramaturgo y sus competidores (1620-1626),* Madrid, Rev. Estudios, 1983, pp. 157-58; e "Introducción" a *La fingida Arcadia*, Madrid-Pamplona, Intituto de estudios tirsianos, 2016, p. 10.

[2] A falta de la segunda pareja el acostumbrado paralelismo (historia secundaria como contrapunto de la principal) lo sustituye aquí la presencia doble de alternativas matrimoniales no deseadas, así que tanto Lucrecia como Felipe tendrán que exibir sentimientos fingidos.

Laura Dolfi, University of Parma, Italy, laura.dolfipr@gmail.com, 0000-0002-8507-6762

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente* , © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com),
ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-332-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-332-1

táculos a la realización de sus bodas), el disfraz ofrece aquí la oportunidad de un *iter* gradual que pasa de la simulación de identidad a la identificación con el 'sosia' elegido. Así, la 'teatralización' de los protagonistas y de su acción sustituye progresivamente la fingida identidad (que a menudo remite al provecho personal o al juego, como en el caso del disfraz de Pinzón y de Felipe en médico y en pasante), y el 'teatro en el teatro' se convierte en el único artificio posible para llegar al desenlace feliz. Es más, siguiendo el impulso del engaño y de la sobreentendida ambigüedad entre realidad y ficción, la implicación en el espectáculo se amplía de los protagonistas a todos los presentes: a los pretendientes de Lucrecia, a Alejandra, y al tío Hortensio hasta que se llega a una ficción-representación concordemente construida e imaginada. Así, en el acto III, los distintos personajes se vuelven actores, llevan trajes pastoriles, se ponen nombres bucólicos e improvisan diálogos y cantos.

El mundo arcádico está reconstruido perfectamente en sus elementos folklórico-populares (el canto alternado de los nobles-pastores[3] que empieza la esc. 2ª), en los pormenores descriptivos (las alusiones al monte Liseo, al río Erimanto, etc.), y en los personajes. Las alabanzas de la vida de aldea se alternan con juegos, amores y con el mismo espectáculo. Incluso la motivación oficial del disfraz, que el fingido médico-criado Pinzón aconseja para sanar la locura pastoril de Lucrecia, parece volverse secundaria ante la satisfacción por las diferentes posibilidades que la ficción ofrece: el espectáculo se presenta así como un *divertissement* general y polifacético.

Además, la representación arcádica se interrumpe para acoger en su interior otra representación, la del *Parnaso de Apolo* que, con su figuración de un hipotético Juicio universal que implica a los poetas, se presenta como extraña al contexto y a la finalidad del enredo[4]. Lo que llama la atención es la cuidada coreografía del conjunto; las acotaciones que acompañan el diálogo improvisado la describen detalladamente, tanto por lo que se refiere al disfraz pastoril:

> *Salen por una puerta, bizarramente vestidos de pastores, Conrado, Carlos, Rogerio y Hortensio; por otra Ángela, Lucrecia y Alejandra, de pastoras con cantarillas coronadas de albahaca y claveles; todos salen cantando* (v. 2079[5]),

como por lo que atañe a la sucesiva y más compleja aparición del *Parnaso de Apolo* donde a la 'visión' se suman la música, el telón y complicadas máquinas escénicas:

[3] Que ajusta al contexto de la ficción el motivo popular del «trébole», un motivo que Tirso utiliza también en la esc. 16ª del acto I de *La villana de la sagra* y en la 18ª del I de la segunda parte de *La Santa Juana.*

[4] A la derivación del episodio del *Parnaso crítico* de *Los cigarrales de Toledo* (y de *La visita de los chistes* de Quevedo) se refiere ya Ruth Lee Kennedy en sus *Estudios sobre Tirso*, cit., pp. 243-44).

[5] En este y en otros casos parecidos, para una localización más fácil de la acotación indicamos el verso que la sigue o que la precede. Incluso en las notas que siguen, las citas de *La fingida Arcadia* remiten a la ya recordada edición de Victoriano Roncero.

Tocan trompetas, chirimías y toda la música: caése abajo todo el lienzo del teatro y quede un jardín lleno de flores y yedra. A la mano derecha esté un purgatorio y en él penando algunas almas, y a la izquierda un infierno y en él colgando uno y otro en una tramoya, y una sierpe y un león a sus lados; arriba, en medio desto, en otra parte, una gloria y en ella Apolo asentado en un trono con una corona de laurel en la mano (v. 2274).

Una vez más lo que prevalece es el *ludus* y el deleite por el artificio de la escena y por aquellas tramoyas que Tirso de Molina – que se encubre tras el espíritu burlón del lacayo Pinzón, principal organizador del juego variado – censurará como exceso poco después[6]: por su uso, así como por el de «maderajes» y «bofetones» (vv. 2372-73), los representantes merecen que se les condene al infierno. Sin embargo, la que pudiera aparecer como una contradicción por parte del autor corresponde en realidad solo a un irónico instrumento[7] para destacar como esos artificios llamativos y engañosos intentan desviar al espectador de la verdadera finalidad del texto puesto en escena. En efecto, del mismo modo que las «comedias falsas» que «han adulterado a Apolo» (vv. 2369 y 2371) ocultan al público la falta de su originalidad creativa, la ficción-representación que el criado aconsejó aprovecha el espectáculo para una ventaja personal: gracias a una llamativa sustitución de personajes sorprende al espectador y deshace inesperadamente el engaño que Alejandra urdió para casarse con Felipe.

Recurso utilizado por la astucia de los protagonistas para llegar a un desenlace feliz, el 'teatro en el teatro' representa – como observamos – solo la última fase de aquel espectáculo que se ha ido desarrollando de manera gradual delante del espectador. En efecto, si en sentido restringido solo el levantarse del telón con el *Parnaso de Apolo* (momento inerte para el desarrollo de la intriga, mas oportunidad de aserciones polémicas sobre los extremos de los poetas cultos y dramáticos) da comienzo al teatro, en realidad la 'actuación' empezó ya en la escena anterior cuando – siguiendo las instrucciones del falso médico («fínjanse todos pastores / […] / hagan bailes, canten versos / […] / inventen encantamientos», vv. 1901-6) – los nobles pretendientes de Lucrecia mudan sus trajes y declaman diálogos amorosos y elogios de la naturaleza.

Con la utilización de prendas diferentes, de papeles concordemente repartidos y de un coloquio improvisado, pero siempre conforme al guion, la maraña tejida se vuelve representación verdadera, y cada personaje es al mismo tiempo actor y espectador de la actuación ajena. Pasan así inadvertidas las declaracio-

[6] A este propósito Ruth L. Kennedy observó que esta crítica de las tramoyas estaba referida sobre todo a la comedia *Más pesa el rey que la sangre y blasón de los Guzmanes* que Luis Vélez de Guevara había dedicado a la familia del Conde-duque (*ibidem*, p. 153).

[7] Ante esta maquinaria – inesperado e ingenioso instrumento mágico que resuelve las marañas amorosas («por arte de encantamiento», y «por mi industria», vv. 2916 y 2921) – Pinzón expresa una satisfacción no exenta de desconfianza hacia componentes mecánicos que pueden fallar: «no caigas, / que saldrá mal la aparencia» (vv. 2921-23). Su «no falten tramoyas / a desenlazar marañas / y satisfacer sospechas» subraya al mismo tiempo la finalidad de la máquina (solucionar el enredo) y su adhesión a la moda del tiempo (vv. 2917-19).

nes amorosas de Felipe y de Lucrecia; e incluso los celosos temores de Carlos expresados en aparte a Conrado («Muy de veras y a lo amante, / Conrado, habla este pastor», «Mis recelos / me dicen [...] / que los celos ni aun de burlas, / [...] que al fin son celos», vv. 2134-35 y 2140-43) son acallados inmediatamente para que el fluir del 'espectáculo' pastoril no se interrumpa:

Conrado Déjate de eso y llevemos
adelante esta maraña (vv. 2144-45).

Así que, con la bienvenida que Conrado y Carlos le dirigen a Felipe-pastor Anfriso inmediatamente después:

[*Conrado*] Ya que os ve nuestra montaña,
Anfriso, volver podremos
a los festivos extremos
que sin vos, se han suspendido.
Carlos Seáis, pastor, bien venido (vv. 2146-50),

el diálogo ficticio puede reanudarse sin dilaciones ulteriores, y paralelamente, con la participación de damas y caballeros, las intervenciones se vuelven apremiantes hasta constituir una verdadera secuencia teatral. Como sobre las tablas de un teatro, las escenas se subsiguen y la acción se alterna con el entretenimiento. Estimulados por el incansable Pinzón y agotada la primera fase bucólica, los personajes se sientan y, para secundar la locura de Lucrecia, organizan un juego, una especie de certamen poético donde, siguiendo modelos arcádicos, los pastores amantes improvisan versos sobre las prendas de amor simbólicas donadas por las pastorcillas. Con la entrega de los objetos, la fantasía verbal de los 'actores' se aviva, la representación adquiere un vigor nuevo. Todos quedan implicados en el juego y en la improvisación:

Alejandra ¡Vaya! [...];
Conrado [...] Premiado estoy;
Ángela ¿Sabéis versos? [...];
Felipe ¿Quién comienza? [...] (vv. 2191, 2197, 2203 y 2213)

y, más que nadie, los amantes que apoyaron el disfraz y la ficción como astucias favorables a su amor:

Felipe (*Aparte*) Mi bien, para que podamos
hablarnos más en secreto,
¿qué te parece esta industria?
Lucrecia Que la trazan mis deseos;
ansí aseguras peligros
de pretendientes molestos
entre tanto que ocasiona
nuestro desposorio el Cielo (vv. 1919-26).

Además, poco más tarde será parecida su admiración y sorpresa ante el abrirse del telón y ante la aparición (nuevo escenario presentado ante el espectador)

de la inesperada figuración del *Parnaso de Apolo*. A la formula del 'teatro-acción' sucede, pues, la del 'teatro-contemplación' en la que todos los protagonistas quedan equiparados siendo ahora meros testigos, asombrados y curiosos, del mensaje y de la visión que el 'autor' le quiere comunicar. Numerosos y reiterados son, entonces, los interrogantes que todos expresan casi simultáneamente:

Lucrecia ¿ Qué es esto? […] (v. 2275)
Carlos ¡Espantosa vista! (v. 2307);
Alejandra Y ¿qué significa aquesto,
si es que puede interpretarse? (vv. 2309-10),
Felipe Y ¿quién son
los que están a estas dos partes? (vv. 2313-14),
Ángela ¡Qué llamas tan espantables! (v. 2318),
Lucrecia Trance
es de temer. Mas, ¿por qué
penan? (vv. 2322-24),
Rogerio ¿Y quién son? (v. 2343),
Felipe Y ¿quién son los del infierno? (v. 2359),
Lucrecia Y estos, ¿no pueden salvarse?
[…]
¿Por qué culpa? (vv. 2362-64),
Conrado ¿Quién es aquel que se quema? (v. 2389), etc.

Y es solo cuando el «pastor nigromante» Criselio (v. 2276) les invita a ir a su cueva, cuando los personajes, estimando ya terminado el *Parnaso de Apolo,* vuelven a su papel y aceptan la exhortación de Lucrecia: «Entremos todos a hablarle» (v. 2442).

Se cierra así este paréntesis-espectáculo que el acompañamiento de la música subrayó explícitamente, tanto al comienzo, como al final de esta escena 3ª: «*Tocan trompetas, chirimías y toda la música*», «*Encúbrese todo con música*» (vv. 2275 y 2444). Y si al aparecer delante de su público, Criselio (máscara detrás de la que se oculta el verdadero artífice del *Parnaso*, Pinzón) se presentó como intermediario:

[Criselio] a instancia mía,
hoy os quiere hacer alarde
de sus mágicos secretos (vv. 2303-5),

ya terminado el espectáculo y coherentemente con su papel de autor de teatro, se declara dispuesto a recibir a su público detrás de los bastidores para explicar a los interesados la génesis de su propia obra:

Los que quisieren saber
los misterios importantes
que el sabio Criselio enseña
a los pastores amantes
a su cueva los convida (vv. 2437-41).

De esa manera, la adecuación a la norma del espectáculo es completa: después de haber llevado a escena personajes, imágenes y contenidos, el 'teatro en el teatro' sobreentiende y solicita aquella búsqueda conocedora y crítica que, inevitablemente, pertenece al espectador. Los personajes-actores-espectadores se apartan de las tablas. Pero, si el recurso del 'teatro en el teatro' en sentido estricto, o sea la representación del *Parnaso de Apolo,* puede considerarse concluido, falta aún el desenlace de la representación pastoril dirigida por Pinzón. Teatro y ficción, en este caso, se identifican siendo la motivación terapéutica abastecida razón suficiente para la general transformación de los personajes en actores, así que todos aceptan de buen grado tener un papel en el espectáculo imprevisto.

Es más, la compenetración con el papel propio y el ajeno sigue incluso en las pausas de la actuación hasta provocar verdaderos *lapsus* verbales, puesto que en los momentos de mayor *pathos*, el nombre propio del hombre o de la mujer designados los sustituye el utilizado en la escena: eso pasa, por ejemplo, con Lucrecia que, confundida y airada, se cree traicionada por su amante (Felipe):

Lucrecia Basta que a Anfriso casáis
y a mí me curáis el seso (vv. 2711-12),

con los temores amorosos de Alejandra:

Alejandra Pícaro disimulado,
¿vos a Anfriso me quitáis? (vv. 2501-2),

y con la contrariedad impaciente de Felipe, preocupado para el buen éxito de su engaño:

Felipe ¿Y lo escuchó Belisarda? (v. 2784).

Felipe A buscar mi Belisarda
voy [...] (vv. 2854-55)[8].

En el animado diálogo que sigue la salida de los 'actores' (vv. 2445-66) – y la consiguiente, momentánea interrupción de la representación – los nombres pastoriles adoptados se alternan con los verdaderos de Felipe, Lucrecia, Alejandra, Carlos en un extravagante sobreponerse de ficción escénica y realidad. En efecto, si la verdad se confunde con el engaño, la acción con la representación, y los protagonistas con sus papeles, también el mundo onomástico llega a mezclarse. Momentáneamente víctima de sus ficciones y perdido en un laberinto de cosas y nombres, el personaje – dudando de su propia identidad (de individuo o de actor) y de la ajena – como última solución posible puede solo intentar actuar la síntesis de todos los nombres. Así Felipe, para oponerse a los celos de la mujer amada y a su decisión de casarse con el primo Carlos, utilizará una serie de diferentes referentes nominales:

[8] Con perfecta adhesión al código utilizado en la ficción, Pinzón comparece ante Lucrecia, aún ignorante del engaño ideado, como mensajero de Anfriso y no de Felipe (vv. 1836-37).

¡Mi bien! ¡Condesa! ¡Señora!
¡Ah Lucrecia, ah Belisarda! (vv. 2749-50).

En efecto, si el nombre convencional y cotidiano ahora es insuficiente, solo la multiplicación sinonímica de las denominaciones parece idónea para definir al personaje en sus múltiples facetas[9]. A las designaciones acostumbradas y más o menos formales («bien», «condesa», «señora») se suma así la yuxtaposición de nombre real y papel personificado (Lucrecia/Belisarda), puesto que en la mente de los protagonistas ficción y acción se ligan ya al mecanismo de la representación teatral. Por consiguiente, no asombra que el criado Pinzón, ante las sospechas que Alejandra manifiesta, se preocupe sobre todo de que su 'obra' no se interrumpa:

[*Alto*] ¿No ves que echas a perder
toda la Arcadia con eso? (vv. 2497-98),

y que, recordando una vez más los papeles asignados («Pues, ¿vos no sois aquí Anarda?», v. 2604), se limite a introducir pocas variantes en el contenido de su pieza. Sin embargo, cuando para las bodas con Felipe-Anfriso[10] parece haber escogido a Alejandra-Anarda (antes que a Lucrecia-Belisarda), su propuesta es denegada: el actor, que de principal piensa transformarse en secundario, se rebela contra el autor. Creyendo verdaderas las palabras del lacayo-autor, Lucrecia se considera traicionada y decreta el final del espectáculo, el abandono de su propio papel y la vuelta a su verdadera identidad:

Lucrecia [...] Cesó ya
la Arcadia, ya no fingirme
ni loca, ni Belisarda.
[...]
que yo, pues la Arcadia cesa,
que tan en mi daño fue,

[9] Naturalmente este juego de la multiplicación de los nombres Tirso lo utiliza otras veces en su teatro. Basta pensar en la harto conocida afirmación de doña Juana en *Don Gil de las calzas verdes:* «[Ya soy] don Gil, ya doña Elvira» (II, v. 1440, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2009, p. 151); pero es evidente que mientras en esta comedia estamos delante de los resultados de una serie de ficciones y mentiras, en *La fingida Arcadia* se pasa de la invención a la representación.

[10] El paralelismo establecido entre los dos personajes femeninos lleva a la constitución de una pareja alternativa (Alejandra-Felipe) con respecto a la oficial (Lucrecia-Felipe). Compárense, por ejemplo, la última escena del acto II (vv. 1769 y sigs.) y las 4ª y 5ª del III (v. 2445 y sigs.) en las que Pinzón utiliza sus supuestas artes médicas para encubrir delante de los testigos los acuerdos que tomó antes con Lucrecia y luego con Alejandra. En ambos casos la joven finge estar enferma, Pinzón pide tomarle el pulso, comenta su ritmo irregular o su condición febril, propone una cura absurda y, finalmente, intercala en su diagnóstico 'doctas' citas latinas. La diferente finalidad de la ficción (amor correspondido en el caso de Lucrecia, rivalidad celosa en el de Alejandra) no impide el paralelismo puesto lo que es fundamental es la fruición por parte del espectador de las diversas posibilidades reiterativas y conmutativas que la burla ofrece.

con Carlos me casaré,
no pastora, mas Condesa (vv. 2735-48).

Pero, a pesar de que la mujer piense salir del guion que cree imprevistamente cambiado, los personajes implicados son demasiados y así, no pudiendo proponer una solución favorable para sí y queriendo vengarse, se adelanta a Pinzón y comunica a los 'compañeros de tablas' un tercer y distinto desenlace de la representación arcádica: no se celebrarán las bodas de Anfriso y Belisarda, y tampoco las de Anfriso y Anarda, sino las suyas (es decir de Belisarda) con Olimpo.

Sin embargo, la traición de Felipe y la alternativa matrimonial que el lacayo sugirió son solo una astucia ideada para sosegar las dudas y las posibles maquinaciones de Alejandra: interfiriendo con el 'teatro en el teatro', la burla confundió a los actores (Anarda se cree victoriosa, Belisarda se siente vencida), y el 'autor' momentáneamente excluido no tiene más remedio que eliminar toda desviación del texto para tomar de nuevo la dirección del espectáculo y llevarlo hasta el final programado. En efecto, si llevando adelante la ficción y siguiendo las indicaciones impartidas por Lucrecia, se celebran las bodas entre Belisarda y Olimpo, es Pinzón quien se reafirma como el *deus ex maquina* de la representación pastoril[11] sustituyendo inesperadamente al novio Olimpo por Anfriso-Felipe. La coincidencia entre ficción amorosa y espectáculo se confirma, pues, también con este ingenioso cambio de personajes que concluye aquel segundo marco de 'teatro en el teatro' que empezó con la salida a escena de los pastores en la esc. 2ª del acto II. Y no es una casualidad que el final de la actuación arcádica corresponda al final de la comedia de Tirso (coincidiendo también el título[12]), porque el 'teatro en el teatro' funciona al mismo tiempo como *ludus* y como artificio ligado directamente al enredo.

Desaparecida ya la causa de la ficción y del espectáculo, es entonces Felipe quien declara concluidas (en paralelismo con el anterior «Cesó ya / la Arcadia» de Lucrecia, vv. 2935-36 cit.) las «invenciones excusadas» y recobra, junto con su dama, su identidad real y oficial:

Cesen ya, celosa mía,
invenciones excusadas.
Lucrecia sois y mi esposa;
yo Don Felipe de España.
Ya es tiempo de hablar verdades (vv. 2925-29).

[11] El criado viene a ser el único organizador de la ficción y del espectáculo representado; pues si Felipe propone el disfraz para sí («Jardinero fui fingido; / médicos buscan ahora. / Con su disfraz me aseguro», vv. 1634-36, p. 154), en realidad es Pinzón quien lo aprueba y quien lo actúa cuatro escenas después («Presencia tengo dotora; / vamos, y verás que Grecia / me transforma en Esculapio», vv. 1638-40, p. 155) relegando a su amo al simple papel de pasante.

[12] *La fingida Arcadia*, que repite con una inversión irrelevante el sintagma que los personajes utilizan para designar la burla actuada en las tablas: «que estime tanto la vida / de nuestra Arcadia fingida», «Famosa va la maraña / de nuestra Arcadia fingida» (vv. 1068-69 y vv. 1979-80, pp. 132 y 171).

Abandonado el engaño y el espectáculo y eliminada toda ambigüedad, lo que se consideró artificio ingenioso y terapéutico se descubre como realidad y – ante las intervenciones asombradas de los presentes («¿Cómo es esto?», «¿Luego cásanse de veras?», vv. 2935 y 2937) – será Pinzón quien, como un autor que se despide de su público en cláusula a la representación – subraye la contraposición entre vida y obra, entre realidad y teatro:

> Y tan de veras se casan
> como *La Arcadia* es de burlas (vv. 2938-39).

Se interrumpe de este modo incluso aquella coexistencia de burlas y veras que, a lo largo de la comedia, acompañó a los protagonistas, o como esperanza, o como temor, o como certidumbre personal:

> [*Pinzón*] que lo que tienen por burlas
> lloren los demás de veras (vv. 2057-58),

> *Carlos* [...] Dala seso
> [...]
> y representa de veras
> lo que hoy de burlas ensayas (vv. 2883-86);

> *Hortensio* Todo es de burlas.
> *Rogerio* Las llamas,
> aunque de burlas las toquen,
> de veras queman y abrasan (vv. 2896-98);

> *Ángela* Donosa burla [...] (v. 2924),

> *Carlos* ¡Alto! Aquesto va de veras (v. 1388), etc.

La voluntad de dramatización y la metamorfosis categorial de los personajes (protagonistas de la comedia de Tirso, o actores y espectadores de la invención pastoril) son, pues, los elementos estructurales fundamentales de la *Fingida Arcadia*; y no es una casualidad, entonces, que en el diálogo sean tan frecuentes las referencias al engaño y a la simulación. En efecto, vocablos como *apariencia, disfraz, disfrazarse, disparate, embeleco, enganar, engaño, enmarañado, estorbos, fingir, fingidamente, fingido, industria, maraña*, y *traza* se repiten hasta constituir campos semánticos casi obsesivos. Pero – como vimos – y conforme con los tópicos del teatro de Tirso de Molina[13], la ficción se reitera y articula pasando

[13] Me limito a recordar, como ejemplos de recursos equivalentes: la enfermedad que la mujer simula para favorecer su amor (la locura de Lucrecia, como la sordera de Lucía en *No hay peor sordo*); el noble que se finge 'humilde' para estar cerca de su enamorada (Felipe-jardinero, como Álvaro-pastor en *Mari-Hernández la gallega*; además, otros jardineros falsos son Alejandro en *Celos con celos se curan* y don Hernando en *La huerta de Juan Fernández*); el disfrazarse de médico (Pinzón y Felipe, como – a lo femenino – Jerónima en *El amor médi-*

de una 'ficción-amparo' inicial e inerte (Felipe que oculta sus orígenes nobles bajo el traje de un jardinero; Lucrecia que esconde sus intentos amorosos y justifica su determinación de retirarse a la aldea con un declarado menosprecio de corte) a una siguiente 'ficción-engaño' activa y convencional (la locura que Lucrecia finge para que el amante vuelva; el disfraz de Pinzón y Felipe de médico y pasante para vencer los obstáculos a las bodas) y, finalmente, a una 'ficción-ludus' en la que los personajes se alejan de toda ventaja personal para compenetrarse progresivamente en el papel actuado (*Parnaso de Apolo* y representación de la *Arcadia*).

Y aunque el 'teatro en el teatro' está reducido formalmente al acto III (y a las órdenes que Pinzón pronuncia al final del II), de alguna manera está anunciado mucho antes, o sea desde cuando al comienzo de la comedia los personajes crean en la ficción de su imaginación aquellos mismos papeles que luego encarnarán en la escena. En pocas palabras, esta pieza presenta una *gradatio* progresiva hacia la inevitable teatralización. Además, si partiendo de la realidad amorosa de Felipe y de Lucrecia, a través de la articulación de la ficción, se llega al teatro, a su vez el teatro, después de una fase meramente espectacular, se identifica con el engaño y vuelve – por medio de la reiterada oposición burlas/veras – a la misma realidad amorosa.

El hecho de que los protagonistas remitan sintética y expresivamente a su propia historia por medio de un arquetipo cultural (mitológico, bíblico, etc.) pertenece a la tópica teatral; por consiguiente, no extraña que Felipe, culpable de haber acusado a la mujer amada sin razón alguna, se compare a algunos personajes ejemplares del Antiguo Testamento y que, pensando en sus virtudes, llegue a identificarse con ellos:

> Injustas mis quejas fueron;
> perdón, humilde te pido.
> Jacob soy, mi Raquel eres,
> su amor y paciencia imito (vv. 725-28);

o que el criado Pinzón confirme su papel de artífice y guía en el 'laberinto' del engaño parangonándose con un segundo Teseo:

> Y yo que soy el Teseo
> de aquesta Creta aldeana,
> por uno y otro rodeo
> conde te pienso sacar (vv. 2046-49);

co); el concertar la simulación con el amante y el actuarla delante del padre y los pretendientes (el diagnóstico fingido y terapéutico para Lucrecia, como la fingida clase de gramática para *Marta la piadosa*); las bodas fingidas que son verdaderas (la de Felipe con Alejandra/Lucrecia, como las tres celebradas en *Desde Toledo a Madrid*); etc.

o finalmente, que en su amenazadora queja, y siguiendo un procedimiento análogo, Alejandra compare los repetidos y variados disfraces de Felipe con las transformaciones descritas en una conocidísima fuente latina:

> Mal vuestro amo logrará
> metamorfosis de Ovidio,
> ya hortelano, ya pasante,
> ya pastor de esta ribera (vv. 2475-78).

Además, en este último caso el referente escogido para la catacresis no corresponde a un personaje o a una situación elegida por su notoriedad, sino a un texto del que se puntualiza, además del tema (las metamorfosis), el autor (Ovidio); y esta es una puntualización necesaria, puesto que la palabra «metamorfosis» Felipe la había utilizado ya sin implicaciones culturales:

> Seis meses ha, prenda mía,
> que disfrazado por vos,
> trueco sedas en sayales,
> ¡metamorfosis de Amor! (vv. 455-58).

Pero esta de Ovidio no es la única cita literaria. En efecto, hay otro personaje (Ángela) que establece otra equivalencia, y aún más articulada. Ahora el texto evocado es el *Quijote* de Cervantes y el paralelismo que se establece es entre las apasionadas lecturas pastoriles de Lucrecia y las caballerescas del protagonista cervantino:

> Si en deseos semejantes
> te desvaneces, señora,
> notable falta hace agora
> en nuestra España Cervantes,
> que a su manchego hazañoso
> loco por caballerías,
> le prometió en breves días
> hacer legítimo esposo
> de otra dama, que, perdida
> por quimeras pastoriles,
> entre Dïanas y Giles
> rematase seso y vida (vv. 235-46).

La locura libresca que Lucrecia simulará en el acto II está, pues, anunciada ya en estos versos. Es más, el texto literario se presenta aquí, no tanto como un elemento evidente de comparación, sino como un hipotético modelo a seguir, como un consejo para el artificio amoroso. En efecto, la identificación entre Lucrecia, partidaria de una idealizada *Arcadia*, y la locura de don Quijote es hasta demasiado fácil: afirmada explícitamente y confirmada, con una mera variante temática (de lo caballeresco a lo pastoril), en sus efectos nefastos:

> Libros de caballerías

y quimeras pastoríles
[…]
o destruyen el jüicio
o corrompen las costumbres (vv. 1415-20).

Sin embargo, Tirso no se limita a igualar a su protagonista femenina con el famoso personaje literario, sino que lo elige como punto de partida, de modo que el modelo quedará sobrepasado. En efecto, Lucrecia no solo vuelve a crear, sino continúa la historia relatada en la novela, convirtiendo su misma ficción en obra literaria:

Miren aquí qué provecho
causan libros semejantes;
después de muerto Cervantes
la tercera parte ha hecho
de *Don Quijote* […] (vv. 1409-13).

Toda amonestación que prevenga la locura («Deja libros fabulosos, / quintas, bosques, soledades», vv. 391-92) es inútil, mientras que – igual que para los libros de caballería en el *Quijote* – a las inevitables invectivas contra los peligros de una lectura demasiado reiterada sigue la inexorable condena a la hoguera:

Quemad los libros que han sido
ocasión deste accidente (vv. 1352-53),

Ya ha castigado justamente el fuego
los libros confusión de su sosiego (vv. 1649-50),

y la explícita denuncia del texto corruptor:

Esta negra *Arcadia* ha sido
de Lope, quien la ha encantado (vv. 991-92),

desde que Lucrecia dio
en leer prosas y canciones
desta *Arcadia* oh maldición,
que el seso había de perder (vv. 1343-46),

¡Oh! Maldiga el cielo, amén
la *Arcadia* y libros también
que engañan gente perdida (vv. 1358-60).

Por fin, con la cita de la *Arcadia* de Lope de Vega hemos llegado, al arquetipo literario fundamental[14], sirviendo los otros analizados hasta ahora como

[14] No es ésta la única vez en la que Tirso declara la fuente utilizada, aunque a menudo la imitación del modelo no atañe a la comedia entera, sino que se limita a unos pormenores de la acción. En *Por el sótano y el torno,* por ejemplo, el recurso del pasaje secreto remite al *Miles*

meras propuestas complementarias y alternativas que el autor ofrece para confirmar la estratificación temática de su comedia. Además, hay que señalar que, si por lo que se refiere al arquetipo cervantino, son parientes, amigos y galanes los que prefiguran antes y comprueban luego el paralelismo entre la locura del caballero y la de Lucrecia, en el caso de la novela del Fénix[15] es la misma protagonista quien escoge y ajusta su propia acción y situación a la de los personajes pastoriles que eligió como ejemplares. Sabemos que Lucrecia se apartó de la corte para quedarse cerca de su amado Felipe – quien la sirve como jardinero – sin despertar las sospechas y la ira de sus pretendientes[16]. Mas si esta es la motivación biográfica concreta de su exilio, en seguida el espectador se entera de su extraordinaria predilección por el mundo arcádico y en particular por aquellos lugares y personajes inmortalizados por Lope que se le ofrecen como indudables elementos de comparación y de posible, deseada, identificación.

En efecto, partiendo de una base de contenido común (el paisaje pastoril, el amor obstaculizado, la presencia de otros pretendientes más privilegiados) Lucrecia efectúa una primera transfiguración que, dejando inalterada la realidad, implica únicamente la esfera de los nombres (prefiguración fantástica de la ficción y de la sucesiva solución teatral). En su imaginación y deseo, el Po se confunde con el Erimanto, la Lombardía con la Arcadia, Felipe con Anfriso, los molestos cortejadores con Olimpo y ella misma con Belisarda. La búsqueda de un modelo literario es evidente ya desde la esc. 1ª, donde en las palabras de la condesa, junto con la superposición de los nombres, aparece una variación sig-

gloriosus de Plauto (como también declara, rápidamente, el diálogo, vv. 2752-54), pero este artificio, resolvente para el desenlace, no condiciona el desarrollo general del enredo. Cfr., con respecto a esta fuente, las pags. 90-96 de la introducción a *Por el sótano y el torno*, edición de Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 2020.

15 No extraña que Tirso haya preferido elegir como texto-fuente de su pieza la novela del Fénix, antes que la homónima comedia, teniendo en cuenta de que la primera había alcanzado una fama mucho mayor y de que pertenecía a otro género (hecho que permitía mayores posibilidades de una reescritura personal). A pesar de que la datación de *La Arcadia* teatral (publicada en 1620 y compuesta aún antes según la *Cronología de las comedias de Lope de Vega* de Griswold Morley y Coutney Bruerton, Madrid, Gredos, 1968, p. 286) sobrentienda que también este texto puede haber influido en la comedia del mercedario, el cotejo de los dos textos demuestra que esa influencia queda limitada a un estímulo temático genérico. En efecto, si excluimos la evidente identidad de los amores de los protagonistas y de los nombres arcádicos, no encontramos coincidencias en la articulación del enredo y tampoco correspondencias estructurales y lexicales de relieve. El único elemento común en las dos piezas (e innovador con respecto a la novela) lo constituyen la boda final de Anarda y Olimpo y de Belisarda y Anfriso (correspondientes a las de Alejandra y Carlos, y de Lucrecia y Felipe), además de una alusión a la locura celosa y suicida de Anarda que, presente en el acto III de la comedia de Lope indirectamente pudiera haber sugerido a Tirso el, si bien diferente, delirio amoroso fingido por Lucrecia.

16 A los celos, se añade el obstáculo político: Lucrecia, condesa italiana, pondría a riesgo la vida de Felipe si manifestara su intención de casarse con él. En efecto, el joven, que llegó a Lombardía con las tropas españolas, es para los poderosos pretendientes, no solo un competidor, sino incluso un enemigo aborrecido. Sobre los episodios bélicos aludidos por Felipe y Lucrecia en el acto I (vv. 455-712), cfr. Serge Maurel, *L'univers dramatique…*, cit., pp. 186-87.

nificativa en el uso del predicado que, desde el inicial *creer,* pasa a *transformar / trocar* y finalmente a *ser,* aunque estos últimos quedan atenuados en su fuerza por la forma exclamativa:

> que yo, creyendo que piso
> márgenes de su Erimanto,
> si con Belisarda canto
> lloro celos con Anfriso.
> [...]
> ¡Ay, quién transformar pudiera
> vida y traje cortesano!
> [...]
> ¡Oh, si el Po, que nuestra quinta
> riega y fertiliza tanto,
> trocándose en Erimanto,
> la Arcadia que Lope pinta
> a Lombardía pasara...!
> ¡Oh, quién Belisarda fuera!
> ¡Quién a un Anfriso quisiera
> y a su Olimpo desdeñara! (vv. 207-34).

Pero esta es solo la primera fase de la aproximación al modelo; en efecto, ya en la esc. 2ª la comparación entre Felipe y un pastor pierde su carácter de designación yuxtapuesta para adquirir un sentido cualitativo:

> Pastor de Arcadia pareces
> según estás hoy discreto (vv. 363-64),

y Lucrecia, yendo más allá de la mera esperanza, se considera una Belisarda acompañada por su Anfriso:

> Después que pastor te veo[17]
> tan pastora el alma finjo
> que me juzgo Belisarda
> y te considero Anfriso (vv. 691-94).

Sin embargo, la metamorfosis que el joven realiza y manifiesta poco más tarde:

> Pastor soy [...]
> solo a Belisarda adoro
> que me transforma en Anfriso (vv. 737-40)

se queda como un juego reducido a los coloquios de los dos amantes. Habrá, pues, que esperar el comienzo de la falsa locura de Lucrecia para que se llegue

[17] En sentido real y no metafórico: Felipe se presenta delante de Lucrecia vestido de pastor (como señala la acotación del v. 247), aunque de momento su disfraz tiene solo un valor de entretenimiento y de homenaje a las lecturas que la mujer amada prefiere.

a una declaración de identidad pública donde el predicado *ser* no se utiliza ya en su acepción hipotética, sino en la real: «Belisarda soy, pastores» (v. 1326).

Por medio del delirio arcádico pasamos, entonces, de una dimensión individual y privada a la pública, es decir a la implicación de los presentes. Lucrecia – hasta ahora único artífice del amoldamiento a la fuente de Lope – asigna a cada personaje un nombre y un papel pastoril: Alejandra se transforma en Anarda, Hortensio en Clorinardo, Carlos en Olimpo, Conrado en Menalca, y Ángela en Leonisa. Y si al comienzo la reacción es de asombro y de incredulidad, muy pronto – y casi con satisfacción por la general complicidad («A todos nos pones nombres», «También a mí me ha cabido / mi título pastoril», vv. 1381 y 1401-2) – todos aceptan que el modelo literario se superponga a la realidad:

[*Carlos*] Basta, que Olimpo me llama (v. 1382),

[*Carlos*] Basta, que el Po y sus riberas
son ya la Arcadia fingida (vv. 1459-60).

Incluso Hortensio, viejo tío de Lucrecia, no solo apoya la ficción pastoril con el intento de favorecer la curación de su sobrina («Porque se quiete, en fin, libre la dejo; / Belisarda la llamo y que soy digo / su padre Clorinardo», vv. 1667-69), sino hasta la enriquece de pormenores nuevos e imaginarios: la llegada de cartas de Anfriso, el anuncio de su vuelta, etc.

Además, una vez trasladado de la imaginación a la realidad, el paralelismo con el texto de Lope continúa incluso en la siguiente fase de la teatralización, mientras las dos primeras fases (la elección y declaración del 'sosia' literario, y la identificación realizada por medio de la locura) se afirman como anticipación y preparación del verdadero espectáculo. Así, por ejemplo, la recolección identificativa con la que los diversos personajes terminaron la esc. 8ª del acto II será análoga a la que, sancionando sintéticamente el nuevo y definitivo *statu quo*, sigue a la asignación de los papeles teatrales en la escena final del acto II:

Rogerio Olimpo venís a ser.
Conrado Menalca a mí me llamó.
Hortensio Clorinardo a mí.
Alejandra A mí Anarda.
Ángela Leonisa soy, Belisarda
ella y Erimanto el Po (vv. 1452-56)

Carlos Olimpo soy.
Conrado Yo Menalca.
Rogerio No es mal nombre el de Enareto (vv. 1941-42).

Y la fidelidad al arquetipo será absoluta, puesto que tanto el inicial acercamiento a los personajes y al mundo pastoril, como la sucesiva locura y el expediente del 'teatro en el teatro' se demuestran, aunque de manera diferente, perfectamente coherentes con el modelo elegido, siendo respectivamente: idea-

lización, identificación, y encarnación de las figuras y de los paisajes relatados en la novela.

La elección y memoria del texto-guía, afirmada obstinadamente por Lucrecia ya desde la esc. 1ª:

> No sé divertir los ojos
> de sus versos y sus prosas,
> de sus quejas sentenciosas,
> de sus discretos enojos.
> De día ocupa mi mano,
> de noche mi cabecera (vv. 211-16),

se presenta, pues, ante el espectador como garantía de una personal competencia y afición. Punto de referencia constante para la protagonista, la *Arcadia* se afirma al mismo tiempo como instrumento de conocimiento:

> En libros aprendo a amar (v. 397),
> gasto el tiempo en aprender
> cómo amarte en estos libros (vv. 685-86),

como guía ideal para seleccionar a los pretendientes:

> que si Amor es perfección
> yo no he de amar imperfetos.
> Y vivan sobre este aviso
> mientras con uno no tope
> tan perfecto como Lope
> en su *Arcadia* pinta a Anfriso (vv. 933-36),

como útil interlocutor al que dirigirse para un consejo amoroso (la súplica más convencional al dios Cupido la sustituye aquí el acudir a la novela).

> *Arcadia*, decidme vos
> con qué paciencia y aviso
> llevará ausencias de Anfriso
> Belisarda […] (vv. 1297-1300)

y, finalmente, como fuente sobre la que modelar su propia conducta:

> Celos le volvieron loco
> a Anfriso […]
> […].
> Mas vale en que yo le [el seso] pierda
> y en fe de que sé querer,
> con Anfriso loca ser […] (vv. 1305-11).

Por eso, incluso para los demás personajes, será inevitable el conformarse a los preceptos arcádicos, puesto que la locura de Lucrecia – que Ángela interpreta como una mera glosa a la novela del Fénix («Alto, ella ha dado en glosar

/ la *Arcadia* de Lope toda», vv. 1369-70) – no puede entenderse sin acudir a la fuente utilizada:

Carlos Esta *Arcadia* he de leer
para saber qué pastores
dan motivo a sus amores (vv. 1449-51).

Hasta los reproches y los celos amorosos acaban por remitir al modelo, aunque en este caso las supuestas transgresiones de los protagonistas, que parecen desmentirlo y quitarle *autoridad, ocasionan su denegación*. En efecto, creyéndose traicionado, Felipe no se limita a reprochar a Lucrecia su haberse alejado del texto imitado, sino también rechaza el papel arcádico que personificó hasta aquel momento:

En la *Arcadia* que leístes,
aunque hay celos cortesanos,
no hallastes venganza en manos
ni mudanzas aprendistes;
y quien estilos no guarda
de amores que imitar quiso,
no es bien los logre en Anfriso,
pues no ha sido Belisarda (vv. 1269-76);

y, análogamente – como vimos – para vengarse del amante infiel, la mujer se aleja de la novela escogiendo una solución diferente para sus bodas:

Yo estoy ya desengañada
de que Anfriso no me quiere
por casarse con Anarda.
Mi esposo ha de ser Olimpo;
pues si voy contra la Arcadia,
que afirma que se casó
con Salicio Belisarda,
mi amor, que puede, dispensa,
y para cobrar venganza
de mis agravios importa (vv. 2868-77).

Entonces, es solo con la aclaración de los equívocos como se restablece la fidelidad a la trama. Es más, considerando conveniente (y necesaria) la coherencia con el guion, los varios personajes se complacen en subrayar todos los momentos en los que la acción improvisada en las tablas se corresponde con la leída y aprendida. Esto ocurre, por ejemplo, con la iniciativa poética propuesta por Hortensio:

Hortensio El mejor será que agora
le dé una prenda en favor
de juego, si no de amor,
a cada uno una pastora,

y él en fe de que la adora
la celebre de repente
en verso [...].
Angela No quede por mí,
que en *La Arcadia* se hizo ansí[18],
aunque a intento diferente (vv. 2184-93);

con la presentación del *Parnaso de Apolo:*

Pinzón El pastor Criselio,
que aunque pastor nigromante,
consoló en su cueva a Anfriso
cuando lloraba pesares,
en figura de romero,
según cuenta en sus anales
La Arcadia, tercero libro,
folio ciento y cuatro, os hace
ostentación de su ciencia[19] (vv. 2275-83);

con el engaño concertado para desviar las celosas sospechas de Alejandra:

Pinzón ¿En *La Arcadia* no fingió
Anfriso que a Anarda amó?
Alejandra Ya he leído el libro todo;
y celos de Belisarda
le hicieron disimular

[18] Cfr. «dieron licencia [...] a las pastoras que diesen algunas prendas a sus amantes, con tal condición que ellos las celebrasen de improviso con algunos versos» (Lope de Vega, *La Arcadia,* libro III, p. 469; para esta y las siguientes citas remito a la edición de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012). Entre las prendas que los pastores mencionan en sus versos, encontramos dos objetos presentes también en *La fingida Arcadia*: la cuchara y los zarcillos (véase la referencia a la 'sordera' de la amante). Además, la cinta negra que Lucrecia ofrece a Carlos, aunque no pertenece a las prendas de las pastoras, remite a Lope de manera evidente, ya que es precisamente la cinta negra que Belisarda entrega a Olimpo – *alter ego* de Carlos en Tirso – lo que ocasiona la locura de Anfriso. Por otra parte, ya Ferdinando Rosselli ("Su *La fingida Arcadia*", en *Studi tirsiani*, Milán, Feltrinelli, 1958, p. 123) identificó en los versos que Olimpo dedica a dicha cinta aquel «Sobre negro no hay color» que empieza la composición poética de Carlos, y señaló un juego análogo sobre los colores negro y verde-esperanza (cfr. *La Arcadia,* libro IV, pp. 509-12 y *La fingida Arcadia*, vv. 2248-58). Obsérvese, como curiosidad, que la cuchara de madera que Conrado menciona en la comedia, coincide en la *Arcadia* del Fénix con la prenda que Olimpo ofrece a cambio de la cinta de Belisarda (libro III, p. 425).

[19] Se refiere a lo efectivamente relatado en el III libro de *La Arcadia*, con la única alteración del nombre de Criselio: en realidad se llama Dardanio el médico y estudioso de arte mágica que alivia la melancolía de Anfriso. Ruth Lee Kennedy liga el nombre Criselio (único que no corresponde a los de Lope) a un intento de sátira contra el Conde-duque: Criselio, deformación del nombre Klesl – privado del emperador romano Matías – indicaría a Olivares con referencia a las acusaciones de magia contra él dirigidas (*Estudios sobre Tirso,* cit., pp. 154-56).

que a Anarda empezaba a amar[20] (vv. 2598-03);

con los festejos para las bodas propuestos por Carlos:

Carlos Hágase un torneo de agua
esta tarde, que ya tengo
en nuestro Erimanto barcas.
Ángela Ansí en *La Arcadia* se hizo[21]
en las bodas malogradas
que nuestra pastora imita (vv. 2904-09);

y, en fin, con el lamento de Anfriso ante la traición de la mujer amada:

Felipe ¡Oh traidora Belisarda!
Pinzón Esto mismo dijo Anfriso[22]
cuando la cinta le daba
a Olimpo, loco de celos (vv. 2912-15).

Pero esta no es la única cita literal del texto de Lope, puesto que– como es sabido – el soneto *Silvio, a una blanca corderilla suya* empieza la comedia[23], y la canción *Alma perseguida* la cantan a voces alternas[24] los fingidos pastores para alegrar a Lucrecia.

Sin embargo, la adecuación al texto literario elegido como modelo (que constituye, junto con el constante interés por la teatralización, el elemento funda-

[20] En *La Arcadia* de Lope como en la comedia de Tirso, al creerse traicionado, Anfriso finge amar a Anarda, pero en el mercedario la alternativa amorosa no implica directamente al joven que, al contrario, desaprueba los acuerdos de Pinzón y Alejandra (vv. 2749-2816). El mecanismo de los celos se invierte: mientras en la novela es Anfriso, celoso de Belisarda, quien propone la pareja alternativa Anfriso-Anarda (a la que la mujer contesta a su vez con la de Belisarda-Olimpo), en *La fingida Arcadia* es Lucrecia quien, al sospechar un acuerdo entre Felipe y Alejandra, le contrapone el suyo con Carlos. Son los celos por su rival los que llevan a la condesa de Valencia a aconsejar por venganza otra opción matrimonial (o sea, la ya mencionada Lucrecia-Carlos equivalente a la arcádica de Belisarda-Olimpo) arriesgando así, y por bien dos veces, sus felices bodas: tras haber visto a Alejandra que toma la mano de Felipe (vv. 1033-37) y tras haber asistido al coloquio entre Alejandra y el criado (vv. 2445-2524).

[21] Cfr. «todos los serranos de los confines y riberas del Ladón olivífero y peñascoso Erimanto se ofrecieron a hacer un torneo del agua» (Lope de Vega, *La Arcadia,* libro IV, p. 553).

[22] Cfr. «Oh traidora Belisarda, a quien en mi vida pensé llamar tal nombre» (*ibidem,* libro III, p. 257). A la igualdad del sintagma no corresponde la igualdad de la acción, ya que la queja de Felipe lleva a la feliz solución amorosa y el grito de Anfriso – que Belisarda no oye debido al hechizo de Dardanio – no aclara el malentendido entre los amantes.

[23] En *La Arcadia* lo canta Belisarda para divertir a sus compañeros (libro III, pp. 380-81) y en Tirso lo pronuncia Lucrecia-Belisarda (vv. 1-14). El texto se cita literalmente, siendo de poco relieve las variantes «toma» e «ingrata» en lugar de «tome» e «injusta» (v. 13).

[24] Con respecto a la canción de Anarda en *La Arcadia (*libro IV, p. 514) esta de Tirso está reducida a las primeras cinco estrofas, y con una inversión en la estrofa añadida (la cuarta). Del «*Uno* Si el amor se olvida / acabad mi pena… / *Todos* …que tan triste vida / para nada es buena» (vv. 259-62) encontramos un eco parcial en la queja de Belisarda: «Tuya fue la culpa, / yo tengo la pena. / Tardía disculpa / para nada es buena» (*ibidem,* libro IV, p. 577).

mental de la comedia) no es del todo inerte. En efecto, una vez aprendidos de memoria los núcleos temáticos de la novela más aprovechables para la ficción y la actuación, los personajes no dudan en elaborarlos y valorarlos a su gusto. La cinta negra mencionada por Pinzón – y que Belisarda entrega a Olimpo ocasionando la locura de Anfriso – se sustituye, por ejemplo, con la mano que Lucrecia otorga a Carlos, motivo ahora de la salida y no de la locura de Felipe. En cambio, la falta de locura del amante celoso la compensa la locura de la joven que justifica la conmutación realizada (paso de su personaje al de Anfriso) con su superioridad amorosa con respecto al papel personificado:

> […] y pues no perdió
> ella [Belisarda] el seso, muestra dio
> que amaba a su pastor poco.
> Mas vale en que yo le pierda
> y en fe de que sé querer
> con Anfriso loca ser
> que con Belisarda cuerda (vv. 1306-12).

La inversión de los papeles la confirman – como hemos aludido ya – las equivocaciones amorosas: es Lucrecia-Belisarda y no Felipe-Anfriso (como en Lope) quien, sospechando la infidelidad de su amante, organiza un desquite matrimonial.

Además, la mano que provocó el malentendido amoroso vuelve a ser en Tirso no solo objeto de duplicación, sino también elemento de continuidad en el paso de la petición de disculpa («Yo me cortaré la mano / ocasión de tus enojos», vv. 1285-86) a la siguiente queja-desvarío de la mujer («¿Por una mano que di, / pastor, me dejas ansí?», vv. 1354-55). Se trata de un malentendido intencionadamente paralelo dentro de la pareja[25], puesto que como Felipe es testigo del apretón de manos entre Lucrecia y Carlos, Lucrecia lo fue poco antes del suyo con Alejandra, siendo, junto con las acusaciones contra Alejandra, la única componente que está estrechamente relacionada con la realidad del enredo.

En el delirio la historia biográfica de los personajes se transfigura, fundándose aún más en la fuente. Sustituida la envidia por los celos como motivo de la salida de Felipe, hay otros personajes (Galafrón[26], Leriano, Salicio[27]) que entran en el mundo arcádico y a pesar de que no tengan su correspondiente en la ficción, sirviendo por lo tanto solo para evocar una vez más el arquetipo-base delante del espectador. A la misma finalidad (confirmar el conocimiento y la memoria

[25] Cfr. en las intervenciones de Lucrecia: «La mano le ha dado, ¡ay cielos!» y «[…] vengarme […] quiero / con daros la mano yo» (vv. 1040 y 1188-89). En ambos casos el personaje, otorgándole a ese gesto el valor de obligación amorosa, reacciona sin admitir las explicaciones del amante.

[26] En Lope, es Galafrón quien ocasiona la salida de Anfriso relatando falsamente que la vida del joven está amenazada por los celos de Leriano (*La Arcadia*, libro II, pp. 269-70).

[27] Novio de la pastora Belisarda aparece en el desvarío de Lucrecia como síntesis de sus poderosos y ricos pretendientes.

del texto de Lope) obedecen las acusaciones que denuncian las simuladas insidias de Olimpo[28] y la solidaridad pedida a Menalca, feliz amante de Isabela (vv. 1390-93)[29], puesto que Carlos-Olimpo no tejió engaño alguno contra Felipe, y Conrado-Menalca es, en realidad, uno de los muchos pretendientes de Lucrecia.

Sin embargo, se trata de inexactitudes intencionadas dirigidas a aumentar el *pathos* y a implicar en la reconstrucción arcádica un número de personajes mayor. Por otra parte las interrelaciones de los protagonistas se respetan rígidamente: a la pareja Lucrecia-Felipe corresponde la tan evocada pareja Belisarda-Anfriso, a la amistad de Lucrecia por la criada Ángela la que existe entre Belisarda y Leonisa, a los propósitos matrimoniales de Carlos los de Olimpo, al simulado amor de Felipe por Alejandra el de Anfriso por Anarda; e incluso el cambio de papel de Hortensio (no tío, sino padre: «Mi padre eres, Clorinardo», v. 1375) está justificado ampliamente por su declarado vínculo afectivo, quedando así compensada la falta de paralelismo en el parentesco con un explícito vínculo psicológico-emotivo:

> Soy tu tío, y en tu estado
> me has hecho gobernador;
> llámame padre tu amor (vv. 371-73).

Además, la afinidad entre la comedia de Tirso y la novela del Fenix se extiende del papel de los personajes[30], de la trama y de la ambientación general a algunos pormenores que podrían aparecer autónomos o mero resultado de la fantasía férvida de los protagonistas. La búsqueda de un médico que cure la locura de Lucrecia y el consiguiente disfraz del criado, por ejemplo, puede ligarse a la función terapéutica ejercida por la maga Polinesta sobre el mal de amor de Anfriso[31]; la súplica que Lucrecia abandonada dirige a los elementos de la naturaleza sigue la misma técnica de diseminación-recolección presente en las

[28] Mientras en *La Arcadia* (libro III), encubriendo su amor por Belisarda, Olimpo finge amistad con Anfriso, en el caso del Carlos-Olimpo tirsiano la falta de una maquinación (tentativa de sustituir al rival en las bodas) está compensada por la de Alejandra-Anarda. Las acusaciones de Lucrecia («[¿] y tú, cautelosa Anarda, / me usurpas Anfriso ansí?» y «Tú, cavilosa pastora, / siendo a mi amistad traidora, / en este estado me has puesto», vv. 1363-64, 1366-68) son, entonces, reales y no son, como las anteriores alusiones a Galafrón, Leriano, y Salicio, consecuencia del delirio arcádico. Incluso para el personaje, máscara y realidad se confunden.

[29] En la novela del Fénix Menalca e Isabela (para Lucrecia, modelos ejemplares de fidelidad amorosa) son personajes secundarios; un papel igualmente secundario le corresponde a Conrado en la comedia de Tirso. Obsérvese la singular coincidencia entre Tirso y Lope, que eligen como protagonistas de su *Arcadia* a una sola pareja de amantes.

[30] Un antecedente de don Felipe se encuentra, según Rosselli en Lucindo, el enamorado de una extranjera descrito en el libro III de *La Arcadia* (cfr. "Su *La fingida Arcadia*", cit., pp. 123-24).

[31] Otra cita de la novela del Fénix la apunta Fiorigio Minelli en la invocación de Lucrecia al amante «jardinero» (I, v. 623); véase la correspondencia con los versos a la «Hermosísima pastora» en el libro IV de *La Arcadia* de Lope, p. 579 ("*Introducción*" a Tirso de Molina, *La fingida Arcadia,* cit., p. 3536).

quejas de Anfriso en el libro IV de *La Arcadia*[32]; los juegos y las ficciones teatrales organizadas por Pinzón recuerdan los continuos festejos de los pastores del Erimanto; la carta que la condesa de Valencia dirige a sus enamorados se inserta, por la docta digresión sobre la esencia del amor, en el clima de las sutiles y frecuentes disquisiciones arcádicas del Fenix[33]. Y, por supuesto, a la fuente remite también el núcleo central del 'teatro en el teatro' con la representación del *Parnaso de Apolo*. En efecto, así como Dardanio introduce a Anfriso en su cueva para enseñarle los secretos de su ciencia[34], los fingidos pastores entran en la cueva del nigromante Criselio para descubrir sus artificios.

El paralelismo es manifiesto: la narración de las hazañas gloriosas de los hombres retratados y figurados en los mármoles que se presentan a la atención de Anfriso corresponden a la identidad de los pecadores, a las penas infligidas y a la motivación del castigo que el criado-médico enumera en la comedia de Tirso; en sendos casos la lista descriptiva está mediada por la explicación de un personaje guía, el mago Dardanio o el ingenioso Pinzón. Además, la analogía se hace aún más patente si ligamos la escena con otro trozo de la *Arcadia,* y concretamente con la llegada de Anfriso a la cueva de Polinesta. En efecto, en el *iter* de iniciación al que el pastor se somete encontramos la subdivisión de las artes y de las ciencias, una articulada definición de la poesía y una serie de retratos de poetas líricos, satíricos, cómicos, épicos y, entre los contemporáneos de Lope, el mismo Luis de Góngora[35]. Elementos estos que en la representación del *Parnaso de Apolo,* que guía con un *ascensus* parecido a los actores desde las penas infernales hasta la beatitud celestial, podemos comparar respectivamente con la repartición en *Parnaso crítico* y en *Parnaso cómico*, con el rechazo de una poesía desnaturalizada por vocablos ociosos e inoportunos, con la presentación de los diversos pecadores («poeta vergonzante», «poeta de encaje») y, finalmen-

[32] Cfr. el Libro IV, pp. 529-31 y el acto II, vv. 1683-1730. Ya F. López Estrada y F. Rosselli señalan estos versos como glosa de los de Lope (cfr., respectivamente, "*La Arcadia* de Lope en la escena de Tirso", en *Tirso de Molina, Ensayos sobre la biografia y la obra,* Madrid, Revista "Estudios", 1949, pp. 312-13; y "Su *La fingida Arcadia*", cit., p. 123). Además, nótese que la articulada y paralelística invocación de Lucrecia la adelantan algunos vocativos sueltos: *árboles, arroyos, flores, fuentes, zarzas, arroyos, prados* (vv. 1290-91, 1313-14, 1323-24, 1398).

[33] Cfr., por ejemplo, la definición del amor cantada por Cardenio en *La Arcadia* (libro IV, pp. 542-46), la larga disquisición sobre las lágrimas (libro II, pp. 295-301), los versos que Olimpo dedica a la belleza (libro III, pp. 374-76), etc. López Estrada relaciona la carta de Lucrecia con los paréntesis reflexivos presentes a menudo en los cuentos pastoriles (*La Arcadia* de Lope… cit., p. 310). Para un análisis de la mencionada carta, cfr. H. W. Sullivan, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation* (Amsterdam, Ed. Rodopi, 1976, pp. 48-49; un debate y un detallado examen de este volumen lo ofrece Berta Pallares en su "A propósito de: H. W. Sullivan, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation",* en *Revue Romane,* XIII, 2, Copenhague, 1978, pp. 277-302).

[34] Lope de Vega, *La Arcadia,* libro III, pp. 386-411.

[35] *Ibidem*, libro V, pp. 634-43.

te, con las acusaciones dirigidas contra los dramaturgos, los poetas cultos y su «primer dogmatizante» (v. 2336)[36].

También la finalidad censoria de Tirso, indirecta amonestación dirigida desde la escena, se liga en parte a la intención didáctica expresada por el Fénix, así como los nombres significativos asignados a los «discípulos secuaces» de don Luis (Candor, Émulo, Hipérbole, Crepúsculos, etc., vv. 2343-50) remiten a los numerosos emblemas propuestos y explicados en la *Arcadia*[37]. Hasta el *Parnaso de Apolo* – por su doble finalidad figurativa y didascálica – puede aparecer en su conjunto como un mero emblema que Pinzón presenta, animando a los presentes para que observen el variado dibujo de la escena y sus sintéticas acotaciones explicativas:

Pinzón Los de la mano derecha,
porque mejor se declare,
en letras góticas dicen
Parnaso crítico (vv. 2319-22).

Pinzón Leed esas letras grandes (v. 2360).

En definitiva, además de los personajes y de los elementos temáticos, incluso la polémica tirsiana (si bien adaptándose su contenido a una finalidad distinta) puede considerarse estimulada por la imitación del texto de Lope: como el Fenix oculta en su novela bajo papeles pastoriles a los nobles de su tiempo y su propia historia amorosa[38], el mercedario se oculta tras sus protagonistas, bien bajo la explícita homonimia con el jardinero fingido[39], bien, más concretamente, bajo el traje de Pinzón. Es este personaje (ausente en el acto I y en mucha parte del II) quien adquiere el papel de artífice del engaño, del espectáculo y de la fidelidad a la fuente; como un dramaturgo verdadero crea su representación, fija

[36] A este propósito, no podemos dejar de constatar cómo si en esta comedia Tirso utiliza a sus personajes para transmitir al público su personal oposición contra la poesía culta de Góngora y de sus secuaces, años antes y de manera análoga, Góngora había expresado su oposición contra el arte teatral de Lope, y por consiguiente indirectamente del mismo Tirso, por medio de los protagonistas de sus comedias: *Las firmezas de Isabela* y *El doctor Carlino* (cfr. Laura Dolfi, *Cómo escribir teatro*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 20-23 e *supra*, pp. 98-99).

[37] Piénsese en las hermosas mujeres que figuran las artes, en los lemas que comentan su esencia o en el evidente significado emblemático del desfile de las barcas en el río Erimanto (Lope de Vega, *La Arcadia,* libro V, pp. 617-34; libro IV, pp. 563 y sigs.).

[38] Como declaró el mismo Lope en su *Prólogo* a *La Arcadia:* «Si alguno no advirtiese que a vueltas de los ajenos [amores] he llorado los míos» (ed. cit., p. 149). También los nombres de los personajes – lo recordó ya Alonso Zamora Vicente – tienen su exacto equivalente real: Belardo es el mismo Lope de Vega; Anfriso don Antonio Álvarez de Toledo, duque de Alba; Brasildo el músico Juan Blas de Castro; etc. (véase su *Lope de Vega, su vida y su obra,* Madrid, Gredos, 1961, pp. 123-25).

[39] Cfr. el conocido «Quedaos aquí, Tirso, vos, / que de la Arcadia española / no pequeña parte os cabe» de Lucrecia (vv. 449-51).

el guion, elige su *incipit* y su cláusula, dispone la sucesión de las escenas y hasta se preocupa de quién pagará la puesta en escena del espectáculo y de la burla:

Bueno
a su costa [de Lucrecia] se ha de hacer
este pastoril enredo (vv. 1928-30),

A costa suya podremos
entretenernos así (vv. 1987-88).

Es precisamente esta constatación la que ratifica la inserción del espectáculo en el *continuum* de la acción: a Felipe (personaje real) y a Anfriso (modelo cultural) se añade ahora Felipe-Anfriso (personaje de la ficción y personificación del modelo). Se trata de una variación necesaria: en efecto, la presencia de los ricos pretendientes impide que el joven Felipe vuelva a casa de Lucrecia bajo el traje acostumbrado de fingido jardinero, y tampoco basta su máscara de pasante para restablecer el paralelismo, ya que falta un equivalente pastoril a la figura de Belisarda. Es así que el 'teatro en el teatro' aparece para restablecer el papel forzadamente suprimido y otorgar a Felipe (que toma parte en la representación) la posibilidad de personificar la ficción de su propia vuelta y la ficción de su ser amante-pastor de una Lucrecia-Belisarda:

Pinzón Finge ser Anfriso agora
que acabaste de llegar
celoso de tu pastora (vv. 2050-2052).

El paralelismo con el texto imitado (utilizado como guion para un diálogo vivaz y dinámico) se reanuda de este modo[40] hasta la conclusión de la comedia. Además, se puede concluir que todo el conjunto del texto dramático de *La fingida Arcadia* acaba recorriendo, elaborando, ofreciendo de nuevo al espectador una síntesis de la historia completa que la novela de Lope relata: desde los encuentros iniciales entre los dos jóvenes obstaculizados en su amor (por la presencia de los pretendientes italianos de Lucrecia; por las bodas con Salicio que los padres de Belisarda apoyan), hasta los celos, la explosión de la locura, los reiterados malentendidos y el casamiento final. Y son precisamente las bodas, tópico desenlace de las comedias, las que constituyen el punto de transgresión con respecto al texto literario elegido como modelo puesto que, con un cambio imprevisto, se evita el casamiento que Lucrecia-Belisarda efectuaría por venganza[41] y se imponen sus felices bodas con Felipe. La tramoya, instrumento mecánico del 'teatro

[40] Como ya recordado, en *La Arcadia* de Lope, Anfriso, loco de celos, se aleja por la supuesta traición de su amada, así como Felipe huye ante la aparente inconstancia de Lucrecia que dio su mano a Carlos.

[41] Se declara explícitamente en *La Arcadia* de Lope, libro IV, pp. 551-52; cfr. en particular «Belisarda se casa por celos, sin otra consideración que su venganza» (p. 552).

en el teatro'[42], es, pues, lo que permite el trueque: «*Baja Don Felipe en una nube [...] y al mismo tiempo arrebata otra a Carlos*» así que el primero «*quédase abajo*» mientras el segundo «*vuela arriba*» (12ª, v. 2912)[43].

Por medio de la iniciativa y de la autoridad de Pinzón (que ya varias veces hemos definido contrafigura del dramaturgo) el teatro reivindica así su propia autonomía y confirma, e independientemente de la «materia» tratada, su fuerza transfiguradora y su fundamental exigencia lúdica y espectacular. Sin embargo, esto no impide al autor, o sea a Tirso (Felipe)[44], cerrar el enredo, y la comedia, recordando una vez más a Lope y a aquella *Arcadia* que le sirvió de modelo y guía:

> [...] agradece
> Tirso a la Vega de España,
> la materia que en su libro
> dio a nuestra fingida Arcadia[45] (vv. 2973-76).

Pero si este final agradecimiento corresponde a un homenaje público rendido al comediógrafo estimado y apoyado, hay otro nombre que, concluyendo nuestro análisis, no podemos dejar de volver a mencionar, o sea el de Luis de Góngora. En efecto – como es sabido – Tirso no estaba pensando en este poeta solo en el momento de tomar partido en la polémica anticultista, sino también poco más tarde, en una fase más adelantada del enredo, y precisamente cuando Lucrecia, al hablar con el falso médico-Pinzón, define su actitud engañosa citando los versos-estribillo que abren la letrilla gongorina «Cura que en la vecindad» (vv. 2705-08). Al contrario de lo que ocurre con Lope, en ambos casos – tanto por la condena al infierno del «primer dogmatizante» (v. 2336), como

[42] El recurso del 'teatro en el teatro' se realiza, pues, en esta comedia en diferentes niveles: compleja escenografía, identificación con el personaje simulado, y consciencia por parte de los protagonistas de la teatralización actuada. Sobra recordar que, en su teatro, Tirso utiliza varias veces este recurso como variante de la ficción o como mero juego. Piénsese en *Desde Toledo a Madrid* donde la burla de las bodas fingidas constituye, para los protagonistas, una inesperada oportunidad de solucionar la oposición a su libre elección amorosa y, para otros personajes, un motivo de recreo durante la interrupción forzada de su viaje a Madrid (III, 8ª); en la improvisación teatral de Serafina quien exhibe ante la hermana su habilidad en personificar papeles dramáticos diferentes: el celoso, el tierno galán, el loco enamorado y decepcionado (*El vergonzoso en palacio,* II, 14ª), etc.

[43] Para Fiorigio Minelli el recurso de la tramoya constituiría una aplicación dramática del «principio conciliador artístico» frente a la oposición Naturaleza y Arte. En particular, Lucrecia, dividida entre su yo y el papel escogido, encarnaría en lo concreto la aludida oposición ("Introducción" a Tirso de Molina, *La fingida arcadia*, Madrid, Revista "Estudios", 1980, pp. 54 y 39-57). A la colaboración/competición Naturaleza-Arte – como vimos – Tirso se refirió explícitamente en los *Cigarrales de Toledo* (cfr. *supra*, II, p. 80).

[44] Si Tirso alude al mismo tiempo al nombre del mercedario y al que Felipe jardinero adopta en la comedia, este mismo doble sentido puede extenderse al sucesivo «nuestra Fingida Arcadia», que se puede ligar, tanto a la comedia de Gabriel Téllez que está terminando, como a la ficción arcádica recitada por burla.

[45] La cita del nombre del Fénix y del título de su pieza, puesta aquí en cláusula, parece constituir un contrapunto intencionado al soneto con el que Lucrecia abre el acto I.

por la cita de los versos – el nombre de Góngora no se menciona explícitamente dando por sentado que la notoriedad del personaje y de su obra permitirá su identificación. Por otra parte la misma transcripción de los versos parece haber sido hecha de memoria puesto que Tirso introduce una pequeña variante en el v. 2 («cura con desenvoltura», v. 2706, antes que «vive con desenvoltura»); además, es curioso que, al mencionar estos versos, Lucrecia se apoye en la autoridad de aquel «vulgo» tan defendido por Lope y tan obstaculizado por Góngora. Su afirmación «el vulgo dirá / desde hoy, y tendrá razón» (vv. 2703-04), y precisamente porque la pronuncia antes de transcribir los versos de don Luis, podría leerse en suma también como una ulterior afirmación de adhesión a la propuesta de arte nuevo de Lope que en cambio Góngora había rechazado, y como una manera de 'neutralizar' el inevitable reconocimiento de estima e importancia que la cita de sus versos le otorgaba al rival del Fénix.

Por otra parte, esta sátira gongorina contra los médicos se ajustaba muy bien a la figura del falso médico tirsiano que, para ayudar a su amo, ejerce una ingeniosa función paraninfa inventando embustes, fingiendo hablar latín, citando a Avicena, Esculapio, y Galeno, mencionando enfermedades y remedios. Y si los versos citados remiten a la letrilla, es inevitable no recordar que el personaje de Pinzón (por lo que se refiere a su ficción como médico) es del todo análogo al falso doctor Carlino que Góngora había descrito para las tablas unos diez años antes. Naturalmente, con esto, no queremos afirmar que el médico embustero y paraninfo creado por Góngora haya sugerido la transformación de Pinzón en médico[46]; sin embargo, y aunque teniendo en cuenta el mecanismo de reiteración y variación incesante de temas y recursos que caracteriza el teatro del Siglo de Oro, no podemos dejar de constatar que se trata de una interesante coincidencia, a la que además se añaden otras quizá no del todo casuales.

Ampliando nuestra mirada desde *El doctor Carlino* a *Las firmezas de Isabela,* por ejemplo, no podemos dejar de constatar cómo, con sus indirectas referencias a Góngora, a su estilo y a su obra, incluso *La fingida Arcadia* se afirme de alguna manera, y *mutatis mutandis*, como una pieza-manifiesto. Y, a este propósito, hasta podríamos atrevernos a dibujar una sucesión trimembre que, respetando la sucesión cronológica, ligue no solo *Lo fingido verdadero* de Lope (afirmación práctica del arte nuevo) a *Las firmezas de Isabela* de Góngora (oposición al arte nuevo y defensa del modelo clásico), sino también esta última a *La fingida Arcadia* de Tirso (elección de Lope como modelo y confirmación del anticultismo y del teatro popular). Estando – como vimos – estas tres obras caracterizadas por el mismo recurso, o sea por la presencia de personajes que pasan de la ficción de identidad a la identificación con el sosia elegido y a la aceptación de su papel en una pre-ordenada (o supuesta) representación-teatralización[47].

[46] El mismo Tirso había descrito una ficción parecida en *El amor médico,* pero en una fecha poco anterior a la de *La fingida Arcadia*.

[47] Piénsese, por ejemplo, en la analogía entre el resignado «sospecho / […] / que quieres que represente» de Diocleciano en *Lo fingido verdadero* (vv. 2054-56) y los más parecidos

A este básico elemento común, y centrándonos ahora solo en las dos comedias de enredo, podemos añadir otros pequeños pormenores. Por ejemplo, tanto en *La fingida Arcadia* como en *Las firmezas de Isabela*, para ver a su futura novia, el caballero elige la misma estratagema, o sea el entrar a 'servir' en su casa. Y si es verdad que Lelio se transforma en un cajero y Felipe en un jardinero, es curioso que durante su 'primer' encuentro amoroso Lelio pida que Isabela le deje «servir / de su jardinero» (vv. 2351-52); y que este encuentro se desarrolle «una noche entre la flor» (*La fingida Arcadia*, v. 528) y «una tarde en el jardín» (*Las firmezas de Isabela*, v. 2333). Asimismo, ambos jóvenes viajan a la ciudad donde la mujer vive – Valencia del Po y Toledo – para conocerla, y habiéndose enterado antes de la fama que la acompaña (Lucrecia reúne «hermosura y discreción», v. 514 y de la «hermosa» Isabela se dice lo que dijera «de Vesta un gentil», vv. 2272 y 2273); la súbita correspondencia amorosa de la dama les ocasiona un declarado estado de gloria y desdicha al mismo tiempo; y finalmente ambos recapitulan de manera detallada su historia (en particular su 'primer' encuentro), delante de un interlocutor que ya la conoce: la misma Lucrecia en el caso de Felipe, y el criado Tadeo en el de Lelio.

Naturalmente – como decíamos –, los pormenores que hemos estado enumerando pueden resultar simples coincidencias dentro del maremágnum temático del teatro del Siglo de Oro, pero considerado que en su comedia Tirso se refiere bien dos veces a Luis de Góngora tampoco podemos excluir que, mientras afirmaba su oposición a este poeta, quisiera dejar entender que conocía bien su obra y que, aunque no compartiera la diferente elección clásica y culta de su autor, se acordaba de su teatro y de sus protagonistas.

«Basta, que ya soy farsante» y «Basta, que Olimpo me llama» con los que Octavio y Carlos aceptan su inesperado papel de actor (respectivamente en *Las firmezas de Isabela*, v. 3451 y en *La fingida Arcadia*, v. 1382: ya citados en este capítulo y en el anterior). Como observamos, tanto los protagonistas de *Las firmezas de Isabela* como los de *La fingida Arcadia* no se limitan a identificarse con el sosia, sino que realizan esta identificación (que en ambos casos ocurre en el momento en el que desde la ficción se pasa a la teatralización) como remate de una previa simulación de identidad. En cambio, esta dualidad no acompaña la utilización 'amorosa' del recurso del 'teatro en el teatro' presente en *Lo fingido verdadero* de Lope (no pudiendo considerarse tal la de un actor en las tablas). Como señalamos, esta última pieza, que Tirso conocía, es una de las fuentes de la comedia gongorina (cfr. el capítulo anterior).

COMEDIA FAMOSA,

DE LA FINGIDA ARCADIA.

PERSONAS DELLA.

Lucrecia Condessa.	*Don Felipe cauallero.*
Alexandra dama.	*Feliciano cauallero.*
Hortensio viejo,	*Conrado cauallero.*
Carlos cauallero.	*Don Pedro cauallero.*
Pincon lacayo.	*Don Rogerio cauallero.*
Angela criada.	*Vn criado.*

IORNADA PRIMERA.

Salen Lucrecia, y Angela criada.

Lu. SIluio a vna blanca corderilla suya
de zelos de vn pastor tirò el cayado
con ser la mas hermosa del ganado,
o amor que no podrà la fuerça tuya.
Huyò quexosa, que es razon que huya
auiendola sin culpa castigado,
llorò el pastor, buscando el monte, y prado,
que es justo que quien deue restituya.
Hallola vna pastora en esta afrenta,
y al fin la traxo al dueño, aunque tirano
de verle arrepentido enternecida.
Diola sal el pastor, y ella contenta,

la

La fingida Arcadia, en *Parte tercera de las comedias del Maestro Tirso de Molina,* recogidas por don Francisco Lucas de Ávila, Tortosa, A costa de Pedro Escuer, 1634, c. 254v (Bibl. Nacional de Madrid).

IV

Algo más sobre el teatro de Góngora

Un dramaturgo des-estimado

Las tres comedias (o fragmentos de comedias) que componen el teatro de Góngora corresponden a un sector muy importante de su obra. En efecto, se trata de un conjunto de 5923 versos, o sea de un número netamente superior al de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de las *Soledades* y del *Panegírico al Duque de Lerma*, que tienen respectivamente 504, 2107, y 632 versos (por un total de solo 3243). Es evidente que este escueto cálculo matemático representa solo una intencionada llamada de atención para todos los lectores aficionados a la obra gongorina, y que no tiene nada que ver con los varios puntos de interés que estas piezas ofrecen, tanto desde el punto de vista poético como del dramático: variedad y originalidad temática, riqueza y polisemia lexical, habilidad en la construcción del enredo y, para la única pieza acabada, dinamismo en el desenlace.

Se trata, en pocas palabras, de una faceta diferente del autor, pero igualmente significativa. Naturalmente varias son las analogías que se pueden detectar entre estas composiciones dramáticas y las propiamente líricas[1]: presentan una parecida saturación de metáforas e hipérboles, un frecuente uso de metonimias-sinécdoques, de bisemias, de referencias mitológicas, una variedad de atmósferas y tonos; admiten huellas de fuentes italianas; alternan textos acabados e inacabados, etc.

[1] Que a su vez pueden admitir una estructura dialogada. Pienso en los romances "Aquel rayo de la guerra", *"Triste pisa y afligido", "Servía en Orán al Rey", "Tendiendo sus blancos paños",* etc. (cfr. la edición de las *Obras completas* al cuidado de Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, vol. I, pp. 57-59, 82-84, 85-86, 138-41).

Laura Dolfi, University of Parma, Italy, laura.dolfipr@gmail.com, 0000-0002-8507-6762

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente* , © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com),
ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-332-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-332-1

En efecto, como en la triada de los poemas, las *Soledades* y el *Panegírico* quedaron sin concluir[2], también en el teatro, al lado de *Las firmezas de Isabela* (perfectamente rematada con sus 3553 versos), encontramos los fragmentos de la *Comedia venatoria* y de *El doctor Carlino* (con solo 355 versos el primero y 2015 el segundo). Cada pieza remite a un 'sub-genero' distinto, casi como si quisiera responder a una voluntad de experimentación exhaustiva: *Las firmezas de Isabela* – con sus ficciones, mentiras y celos – entra en el marco animado 'de enredo', el diálogo de la *Venatoria* corresponde a un contexto lírico-bucólico[3], y el del *Carlino* a un dominante enfoque burlesco[4].

De la misma manera, prosiguiendo en ese paralelismo entre poesía y teatro, podemos destacar que el recuerdo de las obras de Ludovico Ariosto y Torquato Tasso – tan presente en los sonetos junto con el de otros autores italianos – aparece también en las comedias, junto con el de los cuentos de Giovanni Boccaccio. Se trata ora de una cita evidente, ora del eco de un episodio aislado, ora de una escondida influencia temático-estructural. Los vv. 1-12 y 308-55 de la *Comedia venatoria* siguen al pie de la letra los 1-9 y 441-58 de la *Aminta* de Tasso (con solo escasas, aunque significativas, variantes estilísticas[5]); las esc. 2ª-4ª del acto II de *El doctor Carlino* vuelven a proponer en la escena aquella engañosa traición que Gulfardo lleva a cabo contra Ambruogia en el cuento I de la jornada VIII del *Decameron* (el joven se acuesta con la mujer pagándole con el dinero de su marido); y el enredo de *Las firmezas de Isabela*, en sus elementos fundamentales, sigue el mismo arranque y desarrollo de los *Suppositi* de Ariosto: Lelio, como Erostrato, se disfraza y entra a servir en casa de su futuro suegro donde se queda hasta que, sorprendido por la llegada imprevista de su padre, pone en marcha – con la complicidad de su criado – un juego de reiteradas negaciones de identidad que lleva al final desenlace y a las felices bodas de los protagonistas[6].

Por supuesto, estas analogías no quitan nada a la originalidad de las tres piezas gongorinas, cuyo diálogo es completamente distinto (excluidas las partes arriba mencionadas de la *Comedia venatoria*) y cuyos personajes destacan por su total autonomía con respecto a los antecedentes italianos. En efecto, es fácil comprobar que los comentarios de Camila y Cintia sobre su malograda caza (el

[2] Como están inacabados los romances *"Con su querida Amarilis", "De Tisbe y Píramo quiero"*, y *"Érase una vieja"*, las letrillas o los tercetos *"Doña Menga de qué te ríes?", "Escribís, oh Cabrera, del Segundo"*, la *Canción al Conde de Lemus*, etc.

[3] Que Jammes acerca al de las églogas; cfr.: «me parece muy verosímil que Góngora haya intentado […] encontrar su vía transponiendo al dominio venatorio el mundo poético de las églogas de Garcilaso» (*La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, p. 368: trad. esp. de sus *Études sus l'oeuvre poétique de…*, cit. infra, nota 18.).

[4] Hasta el punto que podría definirse – como propone Jammes – comedia picaresca, con personajes y escenas de *entremés* (*ibidem*, pp. 443 y 447).

[5] Que descubren de manera evidente el paso del lenguaje renacentista del autor italiano al barroco e hiperbólico de Góngora (a este propósito, cfr. el cap. V. 2. de Laura Dolfi, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, Sevilla, Renacimiento, 2011).

[6] Para un análisis detallado de estas fuentes remito *ibidem*, cap. V. 3-4.

corzo huyó y el arco se rompió), o las lisonjas que Floriscio y Silvio les dirigen no encuentran ninguna correspondencia en la *Aminta*; que el episodio engañoso que implica a Gerardo se aleja totalmente – por los chistes y las bisemias que lo acompañan – de la prosa sintética del cuento bocaciano (que, además, corresponde solo a una de las múltiples facetas de la traición planeada en la comedia); y que el miedo de la deshonra que lleva a Lelio a transformarse en Camilo no tiene nada que ver con la actitud de Erostrato que organiza su disfraz de acuerdo con su enamorada.

La influencia de estas comedias, e incluso la de otras (españolas), que puede detectarse en *Las firmezas de Isabela* queda limitada, pues – y es importante subrayarlo una vez por todas – al ámbito de un sustrato cultural que Góngora asimila de manera constructiva, y que luego reelabora y recrea para llegar a algo completamente distinto, tanto en su contenido/estructura (diversamente articulada), como en su forma (mucho más compleja). Y esto se puede afirmar también para otras fuentes de su teatro, o sea para *El mercader amante* de Gaspar de Aguilar – cuyo texto posiblemente sugirió a Góngora la idea de elegir como protagonista a un mercader y de relacionar esta profesión con el tema de la averiguación de la sinceridad amorosa[7] – o para *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega[8] con la que se relaciona por una significativa variante del recurso del teatro en el teatro y por sueltas concordancias[9].

Además, si analizamos ese teatro es evidente que la frecuente utilización de figuras retóricas (metáforas, hipérboles, metonimias-sinédoques, bisemias, etc.) se hace cada vez más intensa: del estilo llano de la juvenil *Comedia venatoria* (que seguramente se remonta a los años 1582-86[10]) pasamos al prevalentemente culto de *Las firmezas de Isabela*, y al completamente saturado de *El doctor Carlino* (cuya composición – sobra recordarlo – coincide con la de las *Soledades*)[11]. Y es tam-

[7] Lo señala Robert Jammes precisando que, aunque esta pieza se publicó en 1616, era ya famosa en 1605 (*La obra poética…*, cit., p. 420). Además, hay que añadir que en *Las firmezas de Isabela* el deseo de poner a prueba la sinceridad femenina se acentúa, y que también la identidad insólita de los protagonistas llega a su hipérbole, puesto que no solo es mercader Lelio (el prometido), sino lo son Galeazo (su padre), Marcelo (su fraternal amigo), Emilio (padre de Marcelo), Octavio (padre de la prometida), y Fabio (pretendiente de la prometida). Hasta las imágenes metafóricas utilizadas en los diálogos se ligan a un atípico campo semántico mercantil (a este propósito véase Laura Dolfi, *Il teatro di Góngora. "Comedia de las firmezas de Isabela"*, Pisa, Cursi, 1983, vol. I, pp. 258-65).

[8] Esta comedia (presente en la segunda lista de *El Peregrino* con el título *El mejor representante*) se compuso – como señalan Morley y Bruerton – alrededor de 1608 (*Cronología de las comedias de Lope de Vega…*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 326-27).

[9] Véase *supra* el cap. III. 1. Se trata de una fuente que señalé por vez primera en mi citado estudio-edición de 1983, *Il teatro di Góngora. "Comedia de las firmezas de Isabela"*, vol. I., pp. 297-312.

[10] Lo señala Robert Jammes en su *La obra poética…*, cit., p. 371.

[11] Hasta podemos suponer que *El doctor Carlino* se escribió durante aquellos meses de 1613 (mayo-otoño) que transcurrieron entre la composición de la *Soledad primera* y el comienzo

bién verdad que, a pesar de ese *crescendo* de juegos sémicos, Góngora no renuncia a ofrecer diálogos bien articulados, enfoques psicológicos logrados, momentos de verdadera diversión, y también esbozos de indudable originalidad. Variados son, por ejemplo, los ambientes y las atmósferas descritas (bucólico-convencional, mercantil-obsesiva, tramposo-hiperbólica), totalmente extremado el doble enfoque (defensa/ultraje) que ofrece del tema del honor, poco frecuente la identidad de sus protagonistas (cazadores, mercaderes, y anónimos andaluces), etc.

Asimismo, aunque hay que reconocer que el componente poético adquiere un papel más destacado que en otras comedias del Siglo de Oro, Góngora consigue valorar desde un punto de vista dramático incluso aquellos paréntesis descriptivos que todas sus piezas presentan, e independientemente de su mayor o menor amplitud. Estos momentos de pausa descriptiva no corresponden, como acostumbrado, a monólogos, o a relatos (donde los personajes recapitulan, delante del espectador sus vicisitudes, reflexiones, o estados de ánimo), sino a momentos de verdadera contemplación visiva. Se trata de versos, coherentes con el tema tratado, pero que se presentan inevitablemente como *a latere* de la estructura del enredo y del contenido del diálogo. En pocas palabras, parecen estar dirigidas solo a enriquecer el texto, ofreciendo un ejemplo de perfecta fusión entre contenido y forma (el tema tratado es 'sublime' y del par sublime es la forma métrica utilizada: octavas reales o estancias). Sin embargo, demostrando una indudable habilidad (reforzada posiblemente incluso por su, harto conocida, afición por el teatro y por su trato con comediantes) Góngora consigue recuperarlos otorgándole un significado dentro del equilibro dramático de la pieza.

En efecto, si no queda material suficiente para valorar la importancia que la solemnidad de la caza organizada para la llegada del príncipe de Tebas adquiriría en la *Comedia venatoria* (vv. 60-91), es interesante comprobar que el empuje piramidal de la colina y de la ciudad de Toledo y las muchas metáforas e hipérboles utilizadas para subrayar la belleza de la ciudad (*Las firmezas de Isabela*, vv. 2148-2225) vuelven sintéticamente en el desenlace de la comedia para intensificar el pahos que acompaña la desesperación del viejo Galeazo ante las denegaciones de su hijo (vv. 3410-11), y que el contexto saturado de hipérboles mitológicas y de equiparaciones sublimes que subrayan la extraordinaria hermosura de la mujer 'amada' (*El doctor Carlino*, vv. 1225-68) ofreciendo un desfase evidente entre imagen y realidad (puesto que en realidad se refieren a un personaje inmoral y deshonesto), consiguen llamar la atención del espectador sobre el juego irónico que Góngora lleva adelante a través de sus personajes[12].

Por supuesto, con respecto al de Lope, el *arte* que don Luis defiende es completamente distinto: su teatro sigue aquellos preceptos aristotélicos que el Fénix

de la *Segunda* (a este período de 'descanso' se refiere Robert Jammes en su edición del poema: Madrid, Clásicos Castalia,1994, pp. 14-21).

[12] Es significativo, por ejemplo – como ya destaqué – que precisamente en esta comedia tan descarada se multipliquen las antonomasias y las referencias bíblicas (cfr. *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro,* cit.).

había abandonado encerrándolos «con seis llaves» y no se preocupa de utilizar un «lenguaje / […] puro, claro, fácil» hablando «en necio» para conseguir el «aplauso» popular[13]; no le interesa, y lo afirma de manera explícita, que el vulgo «ignorante» «se satisfaga» (*El doctor Carlino,* vv. 1300 y 1309). Su objetivo ambicioso – renovar el género dramático otorgándole una dimensión 'sublime'[14] – pide otro destinatario; y es a él a quien Góngora dirige sus comedias, y en particular *Las firmezas de Isabela*, una comedia compleja por estilo y estructura, pero también sorprendente por sus componentes lúdicos. Para aumentar la suspence así fragmenta en un subseguirse de crípticas alusiones, de cuentos no acabados y de entrecruzados apartes una historia relativamente simple (Lelio que viaja a Toledo para conocer a su novia y que teme su ligereza viendo la rapidez con la que se rindió a su amor de pobre cajero). O complica la historia paralela de Marcelo con parecidas fragmentaciones e hipérboles, siendo el acongojado sentido de culpa de este joven tan excesivo como la obsesión-defensa del honor en Lelio (aunque ha seducido a la hermana de su amigo Fabio, está dispuesto a ofrecerle una reparación casándose con ella).

Es verdad que su lenguaje a menudo es culto y que, por eso, puede resultar menos accesible, pero si pensamos en otras comedias del Siglo de Oro es inevitable concluir que la presencia de metáforas, de alusiones mitológicas (y hasta de paralelismos y fórmulas correlativas) nunca les impidió llegar a las tablas e incluso conseguir un destacado éxito. Me limito a mencionar, como único ejemplo, *La vida es sueño* de Calderón, que se abre con el conocidísimo monólogo de Rosaura. Metáforas, citas mitológicas, hipérboles comparativas y reiteraciones sinonímicas no faltan: su caballo, o mejor su «hipogrifo violento», por su velocidad – que lo lleva a desbocarse, arrastrarse y despeñarse – se transforma en «rayo», «pájaro», «pez», «bruto» y luego en «Faetonte» (vv. 1, 3-5, 8, 10); «*lo alto*» del monte (como reza la acotación) es una «cabeza enmarañada / […] / que abrasa al sol el ceño de la frente» (vv. 14-16) y el conjunto de las «peñas» equivale a un «confuso laberinto» (vv. 6-7)[15].

Es evidente que este monólogo (con los veintidós versos que le corresponden, y en particular con los 1-16 ahora recordados) obliga a un rápido trabajo de decodificación que, sin embargo, nunca preocupó a actores y a espectadores, a pesar de que su dificultad no difiera mucho de la del monólogo que abre *Las*

[13] Como rezan los vv. 41, 46, 48 y 259 del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (cito de la edición crítica de Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid-Toledo-Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2009, p. 167).

[14] Como observó Orozco Díaz, *Las firmezas de Isabela* da comienzo a una «etapa de creación y renovación literaria» (sucesivamente confirmada en el *Doctor Carlino*) que extiende a la comedia aquel intento de renovación que Góngora realiza en géneros diferentes: en la oda heroica (con A *la toma de Larache*), en la fábula mitológica (con el *Polifemo*), en el poema descriptivo (con las *Soledades*), etc. Cfr. su *Lope y Góngora frente a frente,* Madrid, Gredos, 1973, p. 395.

[15] Cito de la edición de *La vida es sueño* de Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008, pp. 111-12.

firmezas de Isabela[16]. Marcelo, acusándose de ingratitud, propone una serie de equiparaciones explícitas o sobrentendidas (su «pensamiento» es un ave infernal de cuyas alas «huye el viento», su amor un Cupido dos veces «vendado» y «ciego», y él un «amante»-navío que busca su descanso-«puerto», vv. 5, 6, 12), una perífrasis metafórica que alude a sus penas como a «los hierros [...] de sus cadenas» (v. 15) y algunas metáforas: la mujer amada es un «fénix raro» (v. 22), sus ojos son «luces bellas» y las paredes de su casa una bóveda celeste más luminosa que el universo llevado por Atlante (vv. 16-18). Además, desde el v. 25 – descubierto, con el exclamativo «¡Oh bella hermana de mi amigo caro!», el objeto de su infame traición – las quejas cultas de Marcelo dejan paso a un lenguaje llano, interrumpido (en los treinta y seis versos que siguen) solo por la perífrasis «griego mancebo, / que en vez de clava el huso torció injusto» con la que el joven se equipara a Hércules (que en trajes mujeriles vivió en el palacio de la reina Onfale, vv. 48-49), y por la cita de los crueles Busiris y Diomedes que le sirven (la primera) para alabar la generosa hospitalidad de Fabio y (la segunda) para encarecer la culpa «vil» (v. 58) con la que él le corresponde.

Es cierto que el monólogo de Marcelo es más largo que el de Rosaura (sesenta y un versos y no veintidós), y que ahora se trata de una comedia de enredo y no de un drama filosófico, pero – sin querer negar, en *Las firmezas de Isabela*, la presencia de versos difíciles – creemos que la difidencia que acompañó (y que sigue acompañando) esta pieza gongorina, ya desde su escena 1ª, se debe en gran parte al hecho de que su texto, no obstante aparezca en la edición de las obras completas de Góngora, se leyó poco y poco se estudió, así que muchos de los adolescentes y de los espectadores que acuden a nuestros teatros olvidan a menudo su existencia. A este propósito, no deja de ser significativo el hecho de que, durante varias decenas de años, hasta los gongoristas hayan preferido elegir otros temas de investigación (los poemas, los sonetos, las letrillas, etc.)[17], dejando *a latere* no solo los dos actos de *El doctor Carlino* y el breve fragmento de la *Comedia venatoria*, sino incluso la acabada y – a nuestro parecer – muy acertada *Las firmezas de Isabela.*

[16] Las citas de las piezas de Góngora remiten al *Teatro completo. Las firmezas de Isabela, El doctor Carlino, Comedia venatoria*, edición de Laura Dolfi, Segunda edición actualizada, Madrid, Cátedra, 2015.

[17] Me limito a recordar, entre los primeros análisis significativos, el de Jean Canavaggio y de Orozco Díaz sobre Góngora, Lope y la *comedia nueva* (publicados respectivamente en los *Mélanges de la Casa de Velázquez* en 1965, y en *Lope y Góngora frente a frente* en 1973) y el capítulo que Robert Jammes le dedica al teatro en su valioso libro sobre la obra poética gongorina (1967). Además, hay que llegar a 1983 para que se imprima la primera edición crítica de *Las firmezas de Isabela* al cuidado de Laura Dolfi (Pisa, Italia; al año siguiente seguirá la de Robert Jammes en Clásicos Castalia) y a 1993 para el *Teatro completo*, siempre al cuidado de Laura Dolfi (en Cátedra). También Dámaso Alonso, que a la obra de Góngora dedicó libros y ediciones, del teatro comenta solo una escena: la 1ª del acto III de *Las firmezas de Isabela* (en el cap. "Garcilaso y los límites de la estilística" de su *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid, Gredos, 1971, pp. 92-99; luego en sus *Obras completas*, IX: *Poesía española y otros estudios*, Madrid, Gredos, 1990).

Solo en 1967 Robert Jammes, en sus imprescindibles *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, decidió dedicarle setenta páginas[18], otorgándole a *Las firmezas de Isabela* y a *El doctor Carlino* (igual que al *romancero*, al *Polifemo*, y a las *Soledades*) la 'dignidad' de un capítulo (el III. "El teatro"[19]). En su estudio (pp. 471-472), Jammes subrayaba justamente la importancia de considerar la obra de Góngora en su conjunto, citaba los elogios de *Las firmezas de Isabela* presentes en el *Escrutinio* («las nunca tan bien escritas»), el juicio positivo expresado por Gracián (que la estimaba una comedia «limada» y «que valió por mil»), el más prudente de Francisco del Villar (para quien su autor era «tan eficazmente aficionado a los antiguos») y el negativo de Pellicer que no la juzgaba un «acierto». Analizaba el contenido de las dos comedias, la atípica identidad de sus protagonistas (mercaderes e indeterminados burgueses), las fuentes utilizadas, las posibles huellas autobiográficas, y la «subtilité des analyses psychologiques» (p. 481); destacaba su carácter novedoso con respecto al *arte nuevo* y la «intention exemplaire et polémique» sobrentendida en su respeto de las reglas aristotélicas, siendo su «refus de suivre la mode imposée par Lope» confirmada por los elogios rendidos en el desenlace a Torres Naharro, a Lope de Rueda, y al latino Plauto (pp. 487 y 489). Asimismo, aunque rápidamente, señalaba las dificultades relacionadas con su eventual puesta en escena (que – añadimos – las modernas técnicas permitirían solucionar fácilmente):

> l'acte I [de *Las firmezas de Isabela*] …: il commence à l'entrée de la maison de Fabio et finit à l'entrée de la maison d'Octavio, sans qu'il y ait jamais eu d'interruption dans le dialogue […]. Il y a donc lieu de supposer un changement à vue, très sommaire, pendant le monologue de Tadeo qui se rend sans hâte de la maison de Fabio à celle d'Octavio, à moins que Góngora n'ait pensé à un décor simultané, ou à la suppression totale du décor (p. 484[20]);

y precisaba que cambios de ambientación asociados a la constante presencia del protagonista caracterizaban también los actos I y II del inacabado *El doctor Carlino*[21].

[18] O sea las pp. 434-42 y 531-67 de sus ahora recordados *Études sus l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'université de Bordeaux, 1967, correspondientes a las 364-372 y 393-447 de su traducción española (*La obra poética de Don Luis de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987). Aunque en este capítulo por razones cronológicas cito de la primera edición francesa, para seguir unos criterios de uniformidad con otros capítulos del presente libro y para comodidad del lector, en esta y en las siguientes notas añado también el número de la página de la, más accesible, traducción española.

[19] En cambio, el análisis de la breve *Comedia venatoria* está incluido en el párrafo "Romances venatorios" (*ibidem*, cap. II. 2 "La evolución de la pastoral de la Tercera parte"). El mismo Jammes desmintió la paternidad gongorina de *La destrucción de Troya* (en su "*La destrucción de Troya*, «Entremés» attribué à Góngora", en *Criticón*, 5, 1978, pp. 31-52).

[20] Correspondiente a la p. 407 de la edición española.

[21] «Le premier acte se compose d'un seul tableau, Carlino occupant la scène sans interruption du début à la fin; et pourtant le décor, si décor il y a, change considérablement d'une scène à

En pocas palabras con este libro, por fin, el teatro salía a luz para afirmarse como una parte significativa y complementaria de la obra poética de Góngora y como una ulterior confirmación de su voluntad de renovar y sublimar géneros diferentes. Sin detenernos en los estudios que han ido sucediéndose desde aquella fecha[22], ahora nos interesa recordar otras importantes observaciones que Robert Jammes incluye en un breve, y más reciente, artículo[23] que tomamos como punto de arranque para nuestras reflexiones, puesto que va directamente al tema que queremos tratar: o sea, si la comedia de *Las firmezas de Isabela*, con razón, puede considerarse idónea para las tablas[24].

Después de haber observado que el ms. Chacón es el único testimonio que divide la comedia en *actos* y no en *jornadas*; que Góngora, para indicar que uno o más personajes aparecen delante del espectador, no utiliza *salir* (verbo acostumbrado en las piezas lopescas) sino *entrar*, que las acotaciones – escasas pero «casi siempre concordantes» – parecen proceder «en su mayoría, con muy leves modificaciones, del mismo texto primitivo, y seguramente del autor», Jammes insiste en el hecho de que el número de las intervenciones que se pronuncian *aparte* o *en secreto* es sorprendentemente numeroso (p. 144)[25].

Esta observación, desde el punto de vista dramático, es fundamental porque remite a la variedad de la recitación y, por consiguiente, al dinamismo de la pieza. En efecto, si ya hace tiempo analizamos el doble y diferente ritmo (escénico

l'autre […] de la maison de Gerardo à la rue, et de la rue à l'intérieur de la maison de Casilda […]. Nous allons retrouver la même continuité et la même fluidité tout au long du second: le début se passe chez Tancredo dans la chambre de Lucrecia, et les scènes suivantes […] dans une pièce voisine. Mais à partir du vers 1602 nous sommes dans la rue […] tout en bavardant, ils ont dû se rapprocher de la maison de don Tristán […]» (Jammes, *Études sus l'œuvre poétique*, cit., pp. 509-11; trad. esp., pp. 428-30).

22 Para los que remito a la bibliografía presente en *Teatro completo*, cit. La primera edición crítica de *Las firmezas de Isabela* sale en Italia al cuidado de Laura Dolfi en 1983 (completada por notas, traducción italiana y un largo estudio: *Il teatro di Góngora, "Comedia de las Firmezas de Isabela"*. I. *Studio e nota filologica*. II. *Testo critico, traduzione e commento*, Pisa, Cursi, 1983, 2 vols). Sigue, al año siguiente, la de Robert Jammes (*Las firmezas de Isabela*, Madrid, Castalia, 1984) y, nueve años más tarde, otra de L. Dolfi incluida en la edición del *Teatro completo* (Madrid, Cátedra 1993; Segunda edición actualizada, cit., 2015). A la de Donald McGrady (Newark-Delaware, Juan de la Cuesta, 2011), por sus interpretaciones equivocadas, Jammes dedicó un artículo-reseña que consideramos ejemplar por su rigor metodológico, seriedad en la investigación, y atención a la letra del texto (Robert Jammes, "Nuevas tribulaciones de la sin par Isabela", en *Criticón*, 120-121, 2014, pp. 329-42).

23 "Las didascalias en el teatro de Góngora", en *Le livre et l'édition dans le monde hispanique, XVIe-XXe siécles. Pratiques et discours paratextuels*, eds. M. Moner y M. Lafon, Grenoble, Université Stendhal Grenoble III, 1992, pp. 143-59.

24 En efecto, el hilo conductor que guía las páginas de Jammes es – como el mismo declara – «la posibilidad de representar *Las firmezas*» adoptando, con el estudio de las acotaciones, «el punto de vista del director de escena» (Jammes, "Las didascalias en el teatro de Góngora", cit., p. 144. Desde ahora en adelante me refiero a este artículo con la sola indicación de la página).

25 Sobre el interesante aspecto del 'perspectivismo' del diálogo, véase L. Dolfi, *Il teatro di Góngora, "Comedia de las Firmezas de Isabela"*, cit., vol. I, pp. 171-73.

y métrico) que escande *Las firmezas de Isabela*[26], es un hecho que el uso frecuente de los apartes introduce otra diferenciación, puesto que lleva a un constante juego entre niveles altos (lo pronunciado en el diálogo) y bajos (lo pronunciado aparte). Se trata, además, de un juego de alternancias que en esta comedia se presenta con todas sus posibles modalidades, siendo los apartes muy variados por amplitud (un breve exclamativo o algunos versos), por posición (corresponden a toda la intervención o se limitan a abrirla y/o a cerrarla), por tipología (las pronuncia un personaje que acaba de llegar o que ya se encuentra en las tablas), y por su función: descubren sentimientos, introducen una situación, comentan lo que se está esperando, lo que se acaba de decir, lo que se escucha a escondidas, etc.

Prácticamente, con la excepción de Fabio, no hay personaje que no recurra a este expediente, aunque el criado Tadeo – único que, con su amo, conoce los pormenores de la acción y sus antecedentes – es quien más lo utiliza. A menudo se trata de comentarios aislados, otras veces de comentarios paralelos. Es el caso del «Basta que le dio un billete» de Laureta (que Marcelo duplica con su «Basta, que le tomó ella», vv. 1821-22), o de las reiteradas quejas de Violante y Marcelo celosos:

Violante (*Aparte*) ¡Que le solicita a ello!
Marcelo (*Aparte*) ¡Que ayude yo al daño mío!
Violante (*Aparte*) A Camilo va a hablar.
Marcelo (*Aparte*) Ay, que va hablar a Camilo!
Tadeo (*Aparte*) No suele al Egipto el Nilo
más sabandijas dejar
que yo les dejo cuidados,
y pesadumbres les dejo.
Marcelo (*Aparte*) ¡Que dé yo en mi mal consejo!
Violante (*Aparte*) ¡Que engañen hombres honrados! (vv. 366-75).

La alternancia puede ser binaria como aquí (solo la intervención de Tadeo la interrumpe) o como en el «Mirad si la quiere mal» de Laureta y el «Mirad si no digo bien» de Marcelo (vv. 1741-42, 1765-66, 1801-2, 1833-34), o múltiple como en las concisas exclamaciones de la criada Laureta, de Isabela y de Camilo que se suceden reanudándose circularmente, y que se repiten poco después casi con función de estribillo:

Laureta (*Aparte*) ¡Oh desvío!
Isabela (*Aparte*) ¡Oh amor!
Camilo (*Aparte*) ¡Oh honra!
Laureta (*Aparte*) ¡Oh estrella! (vv. 1122-23, 1138-39 y 1162-63)[27].

[26] La métrica puede no variar a pesar de que la escena cambie o, al contrario, cambiar dentro de la misma escena o dentro de la misma intervención. Véase Dolfi, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2011, pp. 23-25.

[27] En v. 1163 el exclamativo final lo pronuncia Tadeo y no Laureta.

Y es significativo que la escansión dual pueda caracterizar incluso el diálogo en voz alta, como en el caso de las intervenciones-hemistiquio de Tadeo y Camilo:

[*Tadeo*] ¿Mírate Isabela?
Camilo Bien.
Tadeo ¿Mírala tú?
Camilo Con respeto.
Tadeo ¿Qué te pide ella?
Camilo Secreto.
Tadeo ¿Y tú qué le das?
Camilo Desdén.
Tadeo ¿Qué temes?
Camilo Facilidades.
Tadeo ¿Amas?
Camilo Ternísimamente (vv. 982-87).

Parece en suma que Góngora, al escribir su pieza, no ha pensado exclusivamente en el movimiento escénico, sino también en su ritmo, un ritmo que – yendo más allá de aquella escansión métrica a la que aludimos arriba – implica un elemento típicamente teatral, o sea, el de la actuación. Al director de esta pieza (y ahora vuelvo a referirme a los apartes) le tocará entonces, más que en otras, guiar casi musicalmente la variada orquestación del diálogo permitiendo que destaque de manera clara la sabia alternancia de las voces que llevan adelante el enredo y de las que en cambio lo integran y comentan[28]. Sin olvidar naturalmente las frases *en secreto* que, igual que los *apartes*, todos los personajes utilizan: Fabio y Marcelo, Camilo y Tadeo, Tadeo e Isabela, Tadeo y Camilo, Isabela y Laureta, Violante e Isabela, Marcelo y Donato. Se trata de frases que se pueden pronunciar en voz alta, o que, como ocurre de vez en cuando, pueden quedar sobrentendidas; pienso, por ejemplo, en el «Camilo, aquí te desvía» o en el análogo «Laureta, aquí te desvía» de Fabio (vv. 2606 y 2858), o en el «Escúchame, hermana mía» con el que el joven se dirige a Violante (v. 2659) y que, precediendo la acotación «*Hablan en secreto*», estimulan inevitablemente la curiosidad del espectador.

Desde las primeras escenas, este segundo recurso contribuye a acentuar la variedad del diálogo, y no solo porque fragmenta su fluir sino porque (como, y más que los apartes) influye en el movimiento escénico: incluso pensando en un espacio reducido, es evidente que cuando los personajes hablen en voz alta se pondrán más en el centro, mientras que se apartarán cuando quieran hablar sin que se les oiga.

[28] Esta atención para la alternancia de voces y tonalidades diferentes (de la que queda una conocida huella en el «Coros tejiendo, voces alternando» de la «dulce escuadra montañesa» de la *Soledad primera*, vv. 540 y 541, en *Soledades*, edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 305) puede relacionarse con aquella sensibilidad musical que Góngora había adquirido también con su, aunque inconstante, presencia en el coro de la catedral.

Significativa, desde este punto de vista, es la esc. 3ª del acto I (vv. 145-285): empieza con Tadeo que entra, pronuncia su breve aparte y queda escuchando a un lado del escenario, porque Marcelo y Fabio están hablando delante del público; pero poco después los dos mercaderes se apartan para confabular en secreto y entonces le toca al criado llenar el vacío dialógico que se crea y entretener al público confesando su incapacidad de guardar un secreto. Sin embargo, cuando él termina su aparte-monólogo, son otra vez los dos jóvenes los que vuelven en primer término reanudando su diálogo en voz alta, mientras Tadeo se aparta para escucharlos hasta que Fabio lo llama para interrogarle; y entonces es Marcelo quien se aparta, escucha y comenta aparte lo que está oyendo (sumándose sus palabras con los apartes con los que Tadeo completa sus propias respuestas a Fabio). Y así podríamos seguir, puesto que este juego de alternancias se prolonga en la escena siguiente (si esta 3ª se cierra con un aparte de Marcelo, la 4ª, vv. 284-387, se abre con otro de Violante que se queja por su amor infeliz) y prosigue con los sucesivos apartes del criado, de la misma Violante, o de Marcelo y con el reanudarse de las conversaciones en secreto de Marcelo y Fabio. Pero hay algo más.

Hay otro tipo de diálogo, menos acostumbrado, que Góngora valora en esta comedia empleándolo dos veces, y de manera bastante original: es el hablar desde detrás de los bastidores. Estamos en el acto II; Marcelo está luchando contra los celos de Violante cuando, de repente, «*Dice adentro un criado*»: «Albricias, Marcelo, albricias», y luego: «Con cartas un mensajero / llega de tu libertad» (vv. 1522 y 1526-27). Sin embargo, a pesar de que anunció su llegada, este mensajero no llega a aparecer, y tampoco aparecerá más tarde, porque es Marcelo quien – comentados esos alegres anuncios con desanimadas palabras – sale para encontrarle y para recuperar detrás de los bastidores aquel compromiso de bodas con Livia (la «cédula») que hasta aquel momento le impidió casarse con la mujer que ama y que deshonró.

Asimismo, un poco más tarde (siempre en el acto II), es la voz de Fabio la que «*Llama [...] de adentro*», interrumpiendo las ficciones amorosas de Violante, de Marcelo y de Camilo. Su llamada («Hola, Tadeo, ¿dó estás?», v. 1835) y el inmediato comentario del criado («Parece que oigo a mi amo», v. 1836) sobrentienden una vez más que el joven va a aparecer en seguida; pero, a no haber recibido contestación alguna, Fabio insiste en llamar desde lejos («Hola, Tadeo, ¿a quién llamo?», v. 1837) y es solo después de la impertinente respuesta «Sube arriba y lo sabrás» (v. 1838) cuando por fin entra para rematar sus bromas ingeniosas delante del espectador. Esto, por lo menos, es lo que proponen algunos testimonios, y entre ellos, la edición de 1613 (o sea el testimonio más antiguo); sin embargo, hay otros, pienso en particular en el ms. Chacón – que seguimos en nuestras ediciones de 1983 y 1993 – que aplazan la entrada de Fabio de otros cuatro versos (los 1839-42)[29] otorgando a esta singular conversación a distancia (con sus juegos homófonos *Hola, ola,* y *olear*) una autonomía propia.

[29] Para un panorama completo de las variantes de esta comedia, véase mi edición del *Teatro completo*, cit., pp. 401-10 y Dolfi, *Il teatro di Góngora, "Comedia de las Firmezas de Isabela",*

Esta proyección fuera del espacio escénico (que se suma a otras, más indirectas, presentes en los actos I y III) constituye, a nuestro parecer, otro significativo ejemplo de aquella valoración de las diferentes potencialidades del diálogo que comentamos arriba. Por otra parte, en esta comedia, no faltan los ejemplos de conexión entre el personaje que está en la escena y otros que se encuentran detrás de los bastidores; pienso en Tadeo que, estando en la calle, ve a Camilo que habla con Octavio en el zaguán de su casa (vv. 820-23); en Camilo que ve a Isabela quien lo escucha desde lejos mientras comenta una carta con Octavio (vv. 925-928); o en Octavio que llama y ve a Camilo que, sin contestarle, intenta esconderse (lo sobrentiende su «¿Dónde estás, Camilo? ¡Hola! / […] / ¿dónde huyes, dónde estás?», vv. 3014-16).

Naturalmente al dinamismo que incluso este recurso ocasiona hay que sumar el papel fundamental que la actuación reviste en cada representación teatral y más aún – como destaca Robert Jammes comentando otro episodio – en una comedia como *Las firmezas de Isabela*, donde «el refinamiento psicológico llega a un punto extremo» y donde por consiguiente las diferentes «entonaciones», «mímicas» y «actitudes» de actores y actrices adquieren mayor importancia (p. 156). Insistiendo en esto observaremos que una actuación, bien matizada en sus tonalidades, será determinante también cuando se trate de pronunciar los tres romances-relatos (dos en el acto I y uno en el III) que corresponden a aquellos indispensables momentos de pausa e información sobre los antecedentes de los protagonistas y sobre los engaños planeados.

El más largo es el último, con 227 versos (los 2258-485); se trata de Lelio-Camilo que recuerda delante de Tadeo su decisión de disfrazarse, sus intentos de averiguar la firmeza amorosa de Isabela y su determinación de someterla a una prueba definitiva. Sin embargo, en este caso, es el mismo Góngora quien otorga dinamismo al relato alternándolo, después de los primeros 95 versos, con la transcripción entrecomillada del diálogo de los dos jóvenes, y subrayando su carácter de cita con los predicados «me dijo», «le dije» y «respondió»:

«No os vais, Camilo, de aquí
—me dijo— sin arrancar
aquel verde toronjil,
[…]».
[…].
Medio turbado le dije […]:
«¡Cuánto mejor fuera ahí,
hermosísima señora,
corona vuestro chapín!
[…]
[…]». Ella, un brasil
la cara y brasas el pecho,

cit., vol. II, pp. 315-427 (reimpresas en Laura Dolfi, *L'artificio dell'impossibile. Góngora e il teatro*, en preparación).

respondió: «Fía de mí,
que debajo de mi mano
ya, Camilo, has de vivir.
[…]» (vv. 2353-86, cerrándose este cuento-romance con el v. 2485).

Ningún elemento interno mueve en cambio los otros dos romances-relatos, el de Fabio a Tadeo, con sus 183 versos (los 456-639), y el de Tadeo al espectador, con 99 versos (los 722-817). Y si por el primero se puede contar con la curiosidad del espectador que descubre así la profunda amistad que liga a Fabio y a Marcelo, el segundo – igualmente importante por su contenido (aclara las razones y las modalidades del disfraz de Lelio-Camilo) – pudiera cansar puesto que sigue muy de cerca al anterior y corresponde solo a una parte del monólogo de Tadeo (vv. 665-826). Quizá sea por eso por lo que Góngora lo asocia a aquel cambio de ambientación, que – como observa Robert Jammes – le otorga «una tonalidad diferente», haciéndolo «más soportable, más ameno, por la variedad de posturas, de ademanes y de actitudes que permite el itinerario entre las dos casas [la de Fabio y la de Octavio]» (p. 151).

En efecto, en esta comedia abundan ademanes y movimientos, en su mayor parte sobrentendidos en los versos. Es el caso de la solemne descripción de la ciudad de Toledo que abre el acto III; no hay acotaciones que la acompañen, pero es evidente que exclamaciones, hiperbólicas equivalencias y perífrasis metafóricas irán complementadas por una serie de gestos diferentes. Vayamos enumerándolos: cuando los dos viejos se paran para dar «paz a la vista y treguas al trabajo» (v. 2147), Emilio enseña con el dedo el paisaje declamando «Esa montaña […]» (v. 2148), Galeazo completa sus palabras de admiración con un gesto de saludo («Salve ciudad», «Salve, oh gran Capitolio […]», vv. 2174 y 2178); Emilio sigue con la mano y con la mirada el conjunto de los monumentos: se detiene en la catedral con su torre campanaria («Aquella milagrosa aguja», v. 2186) y llama la atención de su compañero sobre el exterior de la iglesia rodeada de vidrieras siendo su pregunta («¿Ves junto a ella aquel Argos sagrado [?]», v. 2194) solo la primera de las varias que siguen acompañando la alabanza de la ciudad.

El espectador asiste así a un detallado diálogo descriptivo. Y es Emilio (a pesar de que tampoco él es toledano, sino granadino, y no estuvo antes en Toledo[30]), quien – casi *alter ego* de Góngora – atiende a la curiosidad del sevillano Galeazo demostrando un exacto conocimiento de la ciudad:

Galeazo ¿Qué edifico es aquél que admira al cielo?
Emilio Alcázar es real el que señalas.
Galeazo ¿Y aquél quién es, que con osado vuelo
a la casa del rey le pone escalas?

[30] A no ser que su relación con el mercader toledano Fabricio – a quien más tarde pensará dirigirse para que abone su identidad (vv. 3167-68) – no haya sido solo epistolar; como, en cambio, lo fue la de Galeazo con Octavio: una correspondencia «asentada» desde hace treinta años (v. 2983).

Emilio El Tajo […]
[…]
Galeazo ¿Entre estas cumbres ásperas, qué es esto,
que por antiguo con razón alabo?
Emilio Es San Cervantes que su capa ha puesto
al tiempo fiero, como a toro bravo (vv. 2210-21).

Además, aunque, al cerrarse la escena, la acotación rece simplemente «*Vanse*», es evidente que los dos viejos fingirán bajar con cuidado desde la «cumbre» donde sabemos que se encuentran (v. 2146), como los versos sugieren: «Bajemos» (v. 2228), «Bajemos» (v. 2229), «Mirad, que si no bajáis despacio […]» (v. 2232) afirman los dos viejos.

Se confirma así aquella «insuficiencia de las acotaciones» que Jammes señala y que – como también él indica – «no es [un problema] especialmente gongorino, sino inherente a todo el teatro áureo» (p. 150). Si analizamos las que acompañan el texto de *Las firmezas de Isabela* vemos que las indicaciones básicas *Entra* y *Vase*[31] nunca faltan, y que son bastante frecuentes las que se refieren al hablar *Aparte*, *En secreto*, etc. y al movimiento de los personajes en las tablas («*Llégase a […]*»)[32]. En cambio, las que describen el vestuario son muy escasas («*Entra Isabela en hábito de labradora*», v. 3224, y «*Entra Violante con rebozo*», v. 3426); y de las que se refieren a los estados de ánimo encontramos un único ejemplo (Marcelo que esconde el papel *turbado*, v. 1462), a no ser que – pensando en la siguiente queja del joven: «Yo solo, mudo amante», v. 14 – se quiera otorgar un valor 'patético' a aquel «solo», innecesario, que completa la acotación que abre la esc. 1ª del acto I: «*Entra Marcelo, solo*». También las que remiten a los ademanes son prácticamente ausentes, e incluso estando presentes, no son exhaustivas. Así, con vistas a una representación, habrá que añadir a las explícitamente señaladas («*Estáse mirando el soneto*», v. 1402; «*Bosteza*», v. 3346; «*Descúbrela*», v. 3495; etc.), todas las otras que los versos sugieren[33].

En el acto II, por ejemplo, habrá que añadir una indicación explícita para Camilo que besa la mano de Violante (lo afirman los vv. 1697-98: «Vuelvo, oh Violante, mil veces / a besar tus manos bellas») o que le da un billete que ella coge, lee y esconde (lo subrayan los apartes de Laureta y Marcelo: «Basta, que le dio un billete», «Basta, que le tomó ella», «Después de haberle leído / en la manga se le echa», vv. 1821, 1822, 1829-1830); para Violante que le entrega al joven las pastillas perfumadas que le pidió («Olor tienen celestial», v. 1831); para Isabela que enseña a su criada un papel que ella reconoce («Ése es el mis-

[31] O «*Vuelve*», cuando los personajes se ausentaron durante pocos minutos (como pasa, por ejemplo, con Camilo y Marcelo, vv. 1288 y 1539).

[32] Es el caso de Tadeo que se acerca a Camilo (v. 907), de Violante que se aproxima a Marcelo (v. 1458), etc.

[33] Estos indicios significativos para la puesta en escena quedarán inevitablemente en segundo término y hasta pasarán, algunas veces, desapercibidos cuando la comedia sea solo leída, puesto que la atención del lector se centrará sobre todo en el texto y en su significado.

mo papel / que a Violante darle vi», vv. 1949-50); y para Donato que abraza a Octavio como este le pidió (al «Dame un abrazo apretado» del viejo sigue, en efecto, su «Abrázame más, amigo», vv. 2074 y 2079). Análogamente, en el acto III, es evidente que Marcelo se arrodilla delante de Isabela («Dad, bellísima señora, / vuestros pies a un peregrino», vv. 2766-67) y que diferentes personajes se abrazan o arrodillan en la pacificación general del desenlace («Abrazadme tan estrecho», «Dadme los pies, padre mío», «Señor, dadme vuestros pies», «Yo te abrazo y te perdono», «Yo te perdono y te abrazo», vv. 3514, 3519, 3520, 3526, 3527).

Asimismo hay que tener en cuenta aquellas sugerencias que aparecen solo en algunos testimonios y que llaman la atención sobre otros pormenores que el texto, o la situación, indirectamente sugieren. Es el caso del ms. 84-2-9 de la Biblioteca Colombina de Sevilla (*B)* que precisa que Marcelo, cuando finge ser el prometido y recién llegado a Toledo, está «vestido de camino» (v. 2763); o del B 2360 de la Hispanic Society de Nueva York (HS_1) que indica que Violante, disfrazada de Livia, «*Da la cédula a Octavio*» (como el v. 3446 declara: «Yo [la cédula] la entrego a este señor»); de cinco que especifican que Emilio *Saca* o *Mete mano* a su daga amenazando a su hijo («Materéme, matarélo / con esta daga», vv. 3458-59)[34] o de los tres (el ms. Estrada y los dos de la Hispanic Society) que poco después reiteran el mismo ademán en contra de Violante-Livia (vv. 3473 o 3474). Sin olvidar, naturalmente, una doble acotación que ya Jammes evidencia y que merece un comentario más detenido.

Observa justamente Jammes que – cuando Octavio, después de varias negaciones de identidad, concluye «que hay ojos con telarañas» (vv. 3020-21) e interroga al viejo Galeazo desconfiando de su contestación («*Octavio* ¿Veis mejor? *Galeazo* Siempre fui un lince», v. 3029) – las indicaciones «*Pónese los antojos*» y «*Santíguase*» (presente en siete manuscritos)[35] facilitan la comprensión del texto (pp. 153-54)[36]. Pero, y siempre con vistas a una representación, si

[34] Se trata de los mss. 4269 de la Biblioteca Nacional de Madrid (N_2) y del citado B 2360 de la Hispanic Society de Nueva York (HS_1); del ms. Estrada, 404 del Museo Lázaro Galdiano (*E*), del 22.585 de la Biblioteca Nacional de Madrid (N_3), y del B 3262 de la Hispanic Society de Mueva York (HS_2). Aquí y en la nota que sigue remitimos a las siglas utilizadas en las ediciones de 1983 (*Il teatro di Góngora*, cit., vol. I) y de 1993 (*Teatro completo*, cit., 2015[2]).

[35] No perfectamente coincidentes: la primera acotación aparece en *B*, *E*, HS_1, HS_2, N_3, N_1 (4130 de la Biblioteca Nacional) e *I* (ms. Iriarte, 330 del Museo Lázaro Galdiano de Madrid); y la segunda en *B*, *E*, HS_1, HS_2, N_1, N_2, N_3.

[36] Queda *a latere* la elección del tono de la recitación que cada director decidirá de manera autónoma. Jammes sugiere, por ejemplo, que Octavio complete sus palabras con «un ademán cómico»; y precisa: «durante un aparte de tres versos de Camilo, Galeazo ha sacado del bolsillo sus antojos, se los pone, y lo mira de los pies a la cabeza, extrañadísimo; Octavio le pregunta, irónico, "¿Veis mejor?", y Galeazo, malhumorado, contesta "Siempre fui un lince". Pero Octavio no lo cree, hace un ademán muy visible para cerciorarse de que Galeazo no es ciego (es lo que indica la segunda acotación: "*Santíguase Octavio"*) y le pregunta "¿Qué hago yo?" –"Santiguaros", le contesta su interlocutor» ("Las didascalias en el teatro de Góngora", cit., pp. 153-54). En efecto, muchas son las posibilidades: lo demuestra el acertado abanico que el pequeño teatro de la Huchette de París propone representando sin interrupción desde

analizamos el más amplio contexto en el que estas dos acotaciones y sus correspondientes ademanes se sitúan, podemos comprobar que, mientras la segunda acotación es perfecta (el texto lo confirma: al ver que Galeazo insiste en afirmar que tiene buena vista, Octavio le pregunta «¿Qué hago yo?» y el otro contesta «Santiguaros» v. 3030), la primera acotación no es del todo exacta porque debería ser más amplia y articulada.

En efecto, para valorar la gradación de esta escena, hay que remontarse a unos treinta versos atrás, o sea, a los 2995-96 donde Octavio, convencido de que Galeazo no ve bien, lo exhorta con un: «Limpiad bien, señor, los ojos / y tomad estos antojos». Es entonces inmediatamente después de este consejo donde habrá que empezar a poner una acotación (por ejemplo, *Octavio le ofrece sus antojos*). Pero no basta; porque siguiendo la enfadada imprecación de Galeazo («Por san Juan Bautista, / que si he perdido la vista, / que no he perdido el jüicio», vv. 2999-3001) y la indicación «*Límpiase los ojos*» – que encontramos en todos los manuscritos y en la edición de 1613 – nos damos cuenta de que el viejo acogió solo la primera de las dos sugerencia del mercader toledano y de que la acotación que acabamos de sugerir, *Octavio le ofrece sus antojos*, deberá completarse con un *pero Galeazo no los coge*. Una acotación más, *Límpiase una vez más los ojos*, habrá que añadirse entre los dos hemistiquios del v. 3002, donde – al haberse frotado ya los ojos el viejo – aparece la reiterada intimación de Octavio: «Limpiad más. Miradle ahora». Solo después de otra animada serie de intervenciones (y de la negación de Camilo, que acredita a Marcelo como Lelio), llegamos por fin al ademán conclusivo: Octavio vuelve a ofrecerle a Galeazo sus gafas y este, por fin, se las pone. Por eso – como decíamos – la útil acotación propuesta por los siete manuscritos deberá ser más detallada, rezando por ejemplo: *Octavio vuelve a ofrecerle sus antojos y Galeazo se los pone*. Y este último gesto – suponemos – será muy rápido porque es evidente que esas gafas (que además no son suyas) no le servirán mucho al mercader sevillano, y que por eso se las quitará en seguida contestando con un irritado: «Siempre fui un lince» (v. 3029) a la ya mencionada, y provocante, pregunta «¿Veis mejor?».

Naturalmente no es posible afirmar si la sintética acotación sugerida por los manuscritos arriba citados (así como otras que hemos ido mencionando y que en su día señalamos entre los resultados de la *collatio codicum*[37]) se debe a la mano de Luis de Góngora – como lo son las que aparecen en todos los testimonios – o si, como es probable, se debe a la mano de algún transcriptor de vez en cuando más atento a evidenciar lo que los versos sugieren. Lo que es un hecho, en cambio, es que *Las firmezas de Isabela* se transcribió y conoció mucho[38] y que

1957 las mismas piezas de Ionesco (*La leçon* y *La cantatrice chauve*), y limitándose a variar su interpretación: dramática, guiñolesca, irónica, cómica, etc.

[37] Véase Dolfi, *Il teatro di Góngora, "Comedia de las Firmezas de Isabela"*, cit., vol. I.

[38] Es significativo, por ejemplo, que unos versos de la comedia se hayan transmitido también de forma autónoma (ver el apéndice a Dolfi, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro,* cit.). Además el «famosa» que antecede el título en la edición de 1613 (que publica *Las firmezas de Isabela* al lado de dos piezas de Lope de Vega) no corresponde solo a una fórmula tópi-

en su tradición contaminada destacan por interés, al lado del conocidísimo ms. Chacón, los tres testimonios que corresponden a la rama 'dramática' del *stemma codicum*[39], y entre ellos – por su fecha temprana y por su lugar de impresión – la ya recordada edición de Córdoba de 1613. Por consiguiente, esta edición cordobesa habrá que mirarla con particular atención incluso por lo que se refiere a las indicaciones escénicas. Entre ellas hay dos en particular que nos parece interesante comentar.

Estamos en el acto II y los personajes implicados son Marcelo y la criada Laureta, que va a casa de Fabio para pedir a Violante unos «cabellos» para el peinado de Isabela (v. 1716). Pero no es en este pedido, que finaliza detrás de los bastidores varios versos más tarde (cuando Violante se dirige a la criada con un «Laureta, vente conmigo / y llevarás los cabellos», vv. 1863-64), donde queremos detenernos, sino en las preguntas y afirmaciones que – intentando dar celos a su enamorada Violante – Marcelo dirige a la criada inmediatamente después. Antes le ofrece, para Isabela, «unas cintas de hojuela» (v. 1753) que – deducimos – no lleva consigo y, luego, le enseña una sortija con un diamante, destacando su valor simbólico. Sin embargo, la prudente e ingeniosa Laureta rechaza esta oferta, que considera no oportuna porque su ama (enamorada de Camilo) no la aceptaría. Entonces el joven, resignado, pronuncia su última lisonja: seguirá llevando su sortija en el dedo, aunque esté dedicada a Isabela. Las intervenciones que cierran este breve diálogo, cuyo contenido hemos ido resumiendo, aparentemente no necesitan otra apostilla que la referida al gesto con el que Marcelo enseña el dedo de su mano, porque sus palabras – como se puede comprobar por los versos que transcribimos a continuación – bien corresponden a tópicas lisonjas amorosas:

Marcelo Y allá cualquier granadino
blanco tiene el grano, amiga;
esta sortija lo diga
con este diamante fino,
que de firmeza también
dará bastante señal.
[…]
Laureta En tu sortija hermosa

ca, puesto que – como recordaremos *infra*, pp. 158-59 – el mismo Calderón de la Barca se acordó de algunos de sus versos al escribir la escena final del acto II de *El purgatorio de San Patricio*.

39 Esta rama, numéricamente reducida con respecto a la 'poética', comprende la más veces citada edición de 1613 (*Cuatro comedias de diversos autores,* recopiladas por Antonio Sánchez, por Francisco de Cea en Córdoba), su reimpresión de 1617 (*Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio,* publicada por el mismo Antonio Sánchez en Madrid) y el manuscrito transcrito en 1639 por Martín de Angulo y Pulgar. Sobre la importancia y las variantes de estos tres testimonios – que a nuestro parecer incluyen incluso posibles variantes de autor – remito *infra*, al cap. "Problemas de una edición" y a Dolfi *Il teatro di Góngora, "Comedia de las Firmezas de Isabela"*, cit., vol. I.

se queden, y en su diamante,
las señas que das de amante
y yo di de cudiciosa:
porque no la he de llevar,
ni la querrá mi señora.
Marcelo En su nombre desde ahora
mi dedo la ha de guardar (vv. 1759-1774).

Sin embargo los tres testimonios de la rama 'dramática' sugieren una interpretación más literal y, escénicamente, más animada[40]. Marcelo, no solo ofrece su sortija de diamante, sino se la saca del dedo y la entrega a la criada[41], puesto que ella la coge («*Toma la sortija Laureta*») y se la pone, aunque inmediatamente después, arrepentida, se la quita («porque no la he de llevar, / ni la querrá mi señora»)[42] y se la entrega otra vez al joven que la acepta y se la pone (como reza la segunda acotación: «*Vuélvele la sortija a Marcelo y pónesela en el dedo*»)[43] – concluyendo el diálogo con un definitivo «desde ahora / mi dedo la ha de guardar».

Además, siempre en estos tres testimonios (y solo en ellos), encontramos otra acotación muy interesante. Estamos en la última fase de la comedia, cuando – delante del desesperado Galeazo y del perplejo Octavio – Marcelo finge ser Lelio, y Camilo (que sí es Lelio) finge no serlo, acreditando a Marcelo. El significado de las exclamaciones y de los interrogantes que acompañan la aparición de Camilo-Lelio es muy claro:

Camilo ¿Señor?[44]
Galeazo ¡Oh hijo!
[…]
¡Oh Lelio de mis entrañas!
Camilo ¿Yo Lelio? ¿Yo hijo suyo,
teniéndole allí? (vv. 3017-20),

y no sobrentiende algún ademán específico, si quitamos el probable gesto de enseñarse antes a sí mismo y luego a Marcelo con el que Camilo podría acompañar su negación de identidad (vv. 3019-20). Pero no es esta la acotación que aparece en la rama 'dramática' de la comedia sino otra muy pertinente, aunque teóricamente no indispensable. Después de la primera exclamación del viejo, o

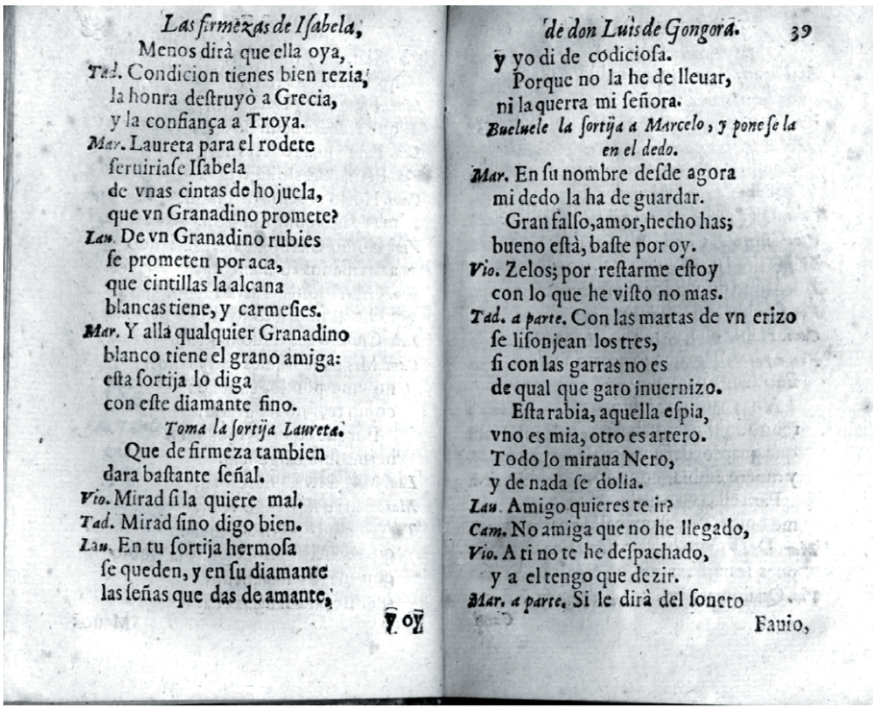
[40] A una sucesión de ademanes el espectador asistirá también, en esta misma escena, cuando – lo recordamos arriba – Violante ofrece a Camilo unas pastillas para Isabela que él, luego, pide y coge (vv. 1807 y 1831).

[41] La acotación que corresponde al «esta sortija lo diga / con este diamante fino / […]» (vv. 1761-64) falta y habría que añadirla.

[42] Incluso en este caso habría que añadir otra acotación referida a los dos sucesivos ademanes – el ponerse y el quitarse la sortija – siguiendo, para el segundo (que sobrentiende el primero), el contenido de los versos.

[43] Cfr. la fig. 1. No son significativas las variantes presentes en el ms. Angulo que, en ambos casos, se limita a invertir el orden de alguna palabra o a acortar la acotación.

[44] Aquí habría que evidenciar que Camilo se dirige solo al viejo Octavio que acaba de llamarle.



Las firmezas de Isabela,
Menos dirà que ella oya,
Tad. Condicion tienes bien rezia,
la honra destruyò a Grecia,
y la confiança a Troya.
Mar. Laureta para el rodete
seruiriase Isabela
de vnas cintas de hojuela,
que vn Granadino promete?
Lau. De vn Granadino rubies
se prometen por aca,
que cintillas la alcana
blancas tiene, y carmesies.
Mar. Y alla qualquier Granadino
blanco tiene el grano amiga:
esta sortija lo diga
con este diamante fino.
Toma la sortija Laureta.
Que de firmeza tambien
dara bastante señal.
Vio. Mirad si la quiere mal.
Tad. Mirad sino digo bien.
Lau. En tu sortija hermosa
se queden, y en su diamante
las señas que das de amante,
y oy

de don Luis de Gongora. 39
y yo di de codiciosa.
Porque no la he de lleuar,
ni la querra mi señora.
Bueluele la sortija a Marcelo, y ponesela en el dedo.
Mar. En su nombre desde agora
mi dedo la ha de guardar.
Gran falso, amor, hecho has;
bueno està, baste por oy.
Vio. Zelos; por restarme estoy
con lo que he visto no mas.
Tad. a parte. Con las martas de vn erizo
se lisonjean los tres,
si con las garras no es
de qual que gato inuernizo.
Esta rabia, aquella espia,
vno es mia, otro es artero.
Todo lo miraua Nero,
y de nada se dolia.
Lau. Amigo quieres te ir?
Cam. No amiga que no he llegado,
Vio. A ti no te he despachado,
y a el tengo que dezir.
Mar. a parte. Si le dirà del soneto
Fauio,

Fig. 1 – *Las firmezas de Isabela*, acotaciones y vv. 1747-91: *Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio*, por A. Sánchez, Madrid 1617, fols. 38v-39r ("Bibl. Umanistica", Universidad de Florencia).

sea después de su «¡Oh hijo!», encontramos en efecto: *Valo a abrazar, y apártase Camilo*[45]. Es evidente, en efecto, que esta puntualización refuerza la carga patética de la escena, ofreciendo al espectador un primer ejemplo de aquel *crescendo* de negaciones y de sentimientos contrastantes que, durante el desenlace, caracterizarán el diálogo de los diversos personajes: el desánimo y el enfado de Galeazo y Emilio, la obstinación y el arrepentimiento de los jóvenes, el desconcierto y el divertido entusiasmo de Octavio, etc.

Sobra indicar que todas estas acotaciones variadas, que hemos ido comentando, están relacionadas estrictamente con la letra del texto, que contribuyen a valorar. Y si – ya lo observamos – su significado resulta casi siempre bien inteligible (o porque corresponde a un lenguaje llano, o porque las metáforas utilizadas son fácilmente decodificables)[46], hay sin embargo unos pocos casos en los que la dificultad no radica tanto en las palabras utilizadas, como en su contexto

[45] Cfr. la fig. 2. Esta acotación sustituye la más neutra «Entra Camilo».

[46] Diferente es el caso de los dos actos de *El doctor Carlino* donde en cambio metáforas y bisemias se suceden casi sin interrupción.

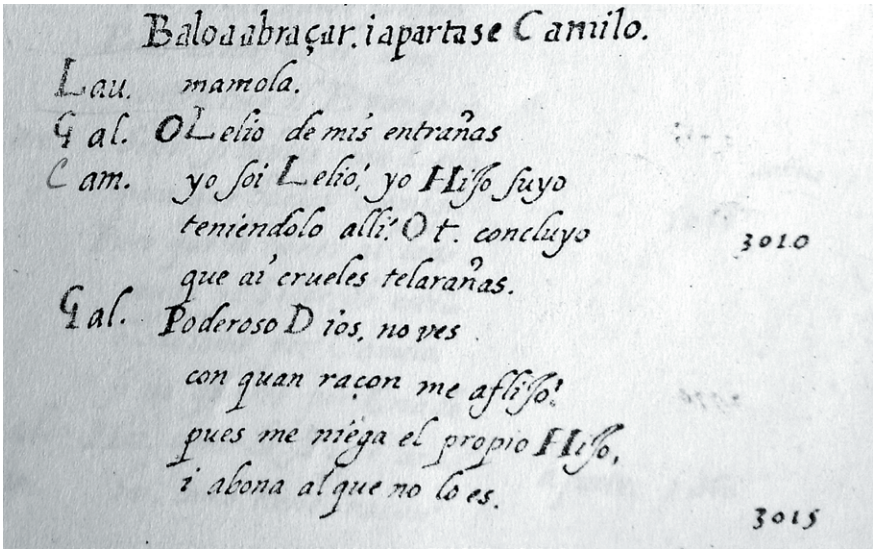

Baloa abraçar. i apartase Camilo.
Lau. mamola.
Gal. O Lelio de mis entrañas
Cam. yo soi Lelio, yo Hijo suyo
teniendolo alli. O t. concluyo
que ai crueles telarañas. 3010
Gal. Poderoso Dios, no ves
con quan raçon me aflijo!
pues me niega el propio Hijo,
i abona al que no lo es. 3015

Fig. 2 – *Las firmezas de Isabela*, acotación y vv. 3017-3025: ms. Angulo, fol. 147v (Bibl. Bartolomé March, Palma de Mallorca).

verbal y extra-verbal. Es entonces cuando el papel de la acotación se demuestra todavía más importante y cuando se transforma, de mero instrumento para la puesta en escena, en instrumento útil o hasta indispensable para la comprensión de los versos.

Si, por ejemplo, pensamos en una escena del acto II (y en particular en los vv. 1444-93) que el ms. Chacón ilustra detalladamente con varias acotaciones, nos damos cuenta en seguida de que algunas remiten al movimiento escénico («*Estáse mirando el soneto y entra Violante*», «*Llégase a Marcelo*», vv. 1451-58) y de que otras hacen más evidente lo que el diálogo sugiere de manera más o menos explícita. «*Lee entre sí y dice*» se liga, por ejemplo, a «Diviérteme algo, soneto, / [...]» (vv. 1448-51); «*Marcelo, turbado entra en la faltriquera el papel*» a «De un delito no hay testigo / tal como una turbación. / De papeles delincuentes / sagrado es la faltriquera» (vv. 1464-67); «*Busca Violante el papel en la faltriquera*» a «Yo le buscaré despacio, / y aun le sacaré» (vv. 1470-71); «*Saca el papel*» a «¡Oh, qué arrugado que sale / el soneto!» (vv. 1474-75); «*Lee Violante el soneto*» a «de plano confesó / [...]» (vv. 1484-89; fig. 3).

Sin embargo, si hasta aquí hemos seguido todos los ademanes de los personajes sin dificultad, hasta el punto que las acotaciones que los describen pueden aparecer de sobra, las modalidades de la fase siguiente son menos patentes, puesto que el texto no las afirma explícitamente, sino las sugiere utilizando un lenguaje metafórico:

> Soneto, por no haber fuego,
> no eres cenizas ligeras.

Fallo que hecho cuartos mueras,
y que se ejecute luego (vv. 1490-94).

Entonces, es la acotación «*Hácele pedazos*», con el ademán que inevitablemente la acompañará (Violante que, enfadada, rompe el papel), la que hace más inmediata la decodificación de las equivalencias propuestas.

Si, pues, ya en este caso es evidente que la actuación facilita la comprensión de la pieza, hay otro ejemplo mucho más significativo que es interesante mencionar; y es Robert Jammes quien lo señala y explica en las notas a su edición de 1984, y luego en su citado artículo de 1992[47]. Estamos siempre en el acto II, y los protagonistas son una vez más Violante y Marcelo, el tema los celos y el

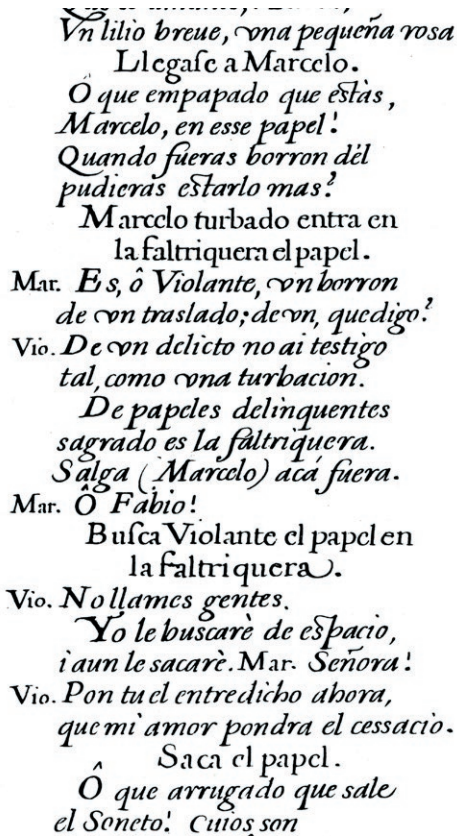

Vn lilio breue, vna pequeña rosa.
Llegase a Marcelo.
Ô que empapado que estàs,
Marcelo, en esse papel!
Quando fueras borron dèl
pudieras estarlo mas?
Marcelo turbado entra en
la faltriquera el papel.
Mar. Es, ô Violante, vn borron
de vn traslado; de vn, quedigo?
Vio. De vn delicto no ai testigo
tal, como vna turbacion.
De papeles delinquentes
sagrado es la faltriquera.
Salga (Marcelo) acá fuera.
Mar. Ô Fabio!
Busca Violante el papel en
la faltriquera.
Vio. No llames gentes.
Yo le buscarè de espacio,
i aun le sacarè. Mar. Señora!
Vio. Pon tu el entredicho ahora,
que mi amor pondra el cessacio.
Saca el papel.
Ô que arrugado que sale
el Soneto! Cuios son

Fig. 3 – *Las firmezas de Isabela*, acotaciones y vv. 1457-1475: ms. Chacón, p. 50 (Bibl. Nacional, Madrid).

[47] Cfr. los ya citados Luis de Góngora, *Las firmezas de Isabela*, Castalia, 1984, p. 144 y "Las didascalias en el teatro de Góngora", pp. 143-59.

objeto de la contienda, no ya el soneto, sino otro papel: la cédula que Livia devolvió a su antiguo amante. Incluso en este caso las acotaciones son numerosas, y siguen los movimientos alternados que se suceden en las tablas y que los personajes anuncian o comentan.

Como prueba de su recuperada libertad, Marcelo pone a los pies de Violante la cédula que lo comprometía a casarse con Livia:

> El papel, dulce señora,
> que a tus pies ofrezco ahora,
> porque le pisen tus pies (vv. 1564-66);

la mujer le pide que la levante del suelo:

> Alza el papel indiscreto (v. 1569),
> Álzale de este lugar (v. 1574),

pero el joven la deja allí pidiéndole que la pise:

> Dale a tus pies tus enojos
> para pisar los despojos
> que de Livia redimí (vv. 1594-96);

ella insiste para que la coja («Álzalos [los despojos]», v. 1601), Marcelo le obedece («Yo los levanto», v. 1601), pero Violante, arrepentida, lo para («Espera / que no lo digo por tanto», vv. 1602-3), coge y pisa la cédula («*Va a levantar el papel y pisale Violante*», v. 1603), y luego decide romperla («Romperéle», v. 1609). Entonces es Marcelo quien se lo impide, pisa la cédula («*Va a levantarle Violante y písale Marcelo*», lo confirma el v. 1611: «Pisalle quiero antes yo»), la levanta («Álzale Marcelo») y se la entrega para que la rompa («Despedaza este papel», v. 1629); Violante la coge («*Tómale Violante*») y por fin decide guardarla:

> Ya con acuerdo mejor
> le perdona mi rigor (vv. 1634-35).

Es evidente que el espectador no tendrá problemas en entender esta animada escena porque – como vimos – está descrita de manera muy detallada. Sin embargo, hay unas metáforas sueltas que, a pesar de ser tópicas, resultarían oscuras cuando no relacionadas con su puesta en escena. Se trata de los siguiente. Marcelo, para lisonjear a su enamorada celosa, se equipara a un «caminante» e identifica el blancor de la piel femenina con el de la nieve:

> […] El descomedido
> pie de caminante ha sido
> que tu mano juzgar debe
> por copo de blanca nieve
> en Guadarrama caído (vv. 1614-18),

pero lo que ahora importa no es el contenido de esa equiparación sino el porqué el joven la propone. Y aquí llegamos a la acertada interpretación de Jammes[48] a la que acabamos de aludir: «Marcelo, al poner el pie encima del papel, ha pisado la mano de Violante y, confuso, se excusa en términos enrevesados, diciéndole que su mano es tan blanca que su pie (el pie de Marcelo) la ha tomado por un copo de nieve, como los que pisan los caminantes en el puerto de Guadarrama, y por eso la pisó» (p. 155).

Pero las metafóricas alusiones del joven no terminan aquí; hay otra estrofa cuyos últimos dos versos pueden resultar bastante enigmáticos:

> Tu fuego abrase, divino,
> pues excusallo no puedo,
> pie que estuvo tan vecino
> del cristal, que cada dedo
> corona de un rubí fino (vv. 1619-23).

En efecto, aquel indefinido «rubí» que corona los dedos-cristales de la mujer se justificará solo pensando en el movimiento que los acompaña, o sea – como sigue explicando Jammes – con el hecho de que «Violante, en un ademán de dolor, se ha llevado los dedos a la boca»; por eso «Marcelo añade que su pie ha coronado ahora cada dedo de un rubí fino (el rubí de los labios de Violante)» (p. 155).

Además de este significativo ejemplo comentado por el crítico francés, hay sin embargo otro, en esta misma escena, que puede ser interesante comentar. Se trata de una estrofa donde Marcelo anima a la enfadada Violante para que se vengue de él y de la 'culpable' cédula que puso a sus pies (que corresponde a los «despojos» de su antiguo, y acabado, amor para Livia):

> Dale a tus pies tus enojos
> para pisar los despojos
> que de Livia redimí:
> mi firma en ellos, y en mí
> pisa, Violante, los ojos (vv. 1594-98).

En las notas de mi edición, refiriéndome a la palabra «ojos» que cierra esta estrofa observé que aludía al sentimiento amoroso del joven[49] y que el mismo joven inmediatamente después, contestando a la mujer, la recuperaba indirectamente (por medio de la partícula pronominal «los») en su acepción literal: «Yo los levanto, / porque no entre alguno» (vv. 1601-2). Si el juego disémico me resultaba claro, sus motivaciones no habían despertado mi curiosidad. Sin embargo ahora, pensando en la recitación de estos versos, me doy cuenta de que si los relacionamos con los ademanes de los personajes, todo se vuelve más lógico

[48] Ya adelantada en su citada edición de *Las firmezas*, p. 144.

[49] Véanse mis ediciones de 1993 y 2015. Siendo los ojos, como indica Covarrubias, «las ventanas adonde el alma suele asomarse, dándonos indicio de sus afectos […]. Son los mensageros del coraçón» (*Tesoro de la lengua castellana o española*, s. v.).

y evidente. En efecto, si nos fijamos en la acotación que sigue (Marcelo «*Va a levantar el papel […]*») deducimos que, pronunciando los versos arriba citados – o sea pidiendo a la mujer que le castigue –, el joven se inclina humildemente delante de ella, y cuando ella rechaza su propuesta de pisar los despojos-cédula y lo invita a levantarlos («¿Pisallos yo? El cielo santo / tronque el pie cuando tal quiera. / Álzalos», vv. 1599-1601), él se baja todavía más para recoger el papel, acercando su cabeza (y por consiguiente sus ojos) al suelo y a los pies de la mujer. Por eso afirma que, al levantar los despojos-cédula, levantaría también sus ojos.

A pesar de que Góngora haya añadido en sus textos dramáticos pocas acotaciones, es patente, pues, que *Las firmezas de Isabela* no está escrita para ser leída, sino para llegar a las tablas. Como persona muy experimentada, don Luis daba seguramente por sentado que – estuviera o no estuviera él presente – los actores (acostumbrados al lenguaje metafórico de su época) entenderían en seguida los ademanes que tenían que acompañar sus versos. Además, es un hecho que a Góngora le gustaba establecer una directa conexión entre diálogo y actuación. Basta pensar en el divertido debate amoroso entre el Doctor y Casilda que abre la esc. 3ª del acto I de *El doctor Carlino*, donde[50] la despreocupada Casilda, fingiendo celos, «*Cúbrese el rostro*» con la mano y afirma decidida «quien […] / […] / no viene a buscarme a mí; / […] es bien que no me halle» (vv. 529-32; fig. 4), poniendo en marcha un juego entre lo que está y lo que se esconde, que proseguirá en los diez versos que siguen:

Doctor Desvía la mano aleve,
no des a la nieve enojos;
que siendo soles tus ojos,
no es bien que le fíes la nieve.
Baste, lisonjera ya,
según mal me correspondes,
que no esté aquí lo que escondes,
sin que escondas lo que está.
Casilda ¡Graciosa incredulidad!
¿Qué escondo yo, ni qué ausento?
Doctor La memoria, el pensamiento,
el alma, la voluntad.
Porque aquí, Amor es testigo,
solo asiste por mi mal
una funda de cristal
de esto invisible que digo (vv. 533-48).

Pero *El doctor Carlino* es una pieza estilísticamente compleja[51] e inacabada, y por consiguiente irrepresentable, mientras que *Las firmezas de Isabela* tiene

[50] Lo comento ya en mi citadas ediciones del *Teatro completo:* 1993, p. 262, y 2015, p. 296.

[51] Influyendo en esto su fecha de composición (1613) que coincide con la de la primera *Soledad* y con el comienzo de la segunda (acabada en 1614: véase el estudio preliminar de R. Jammes

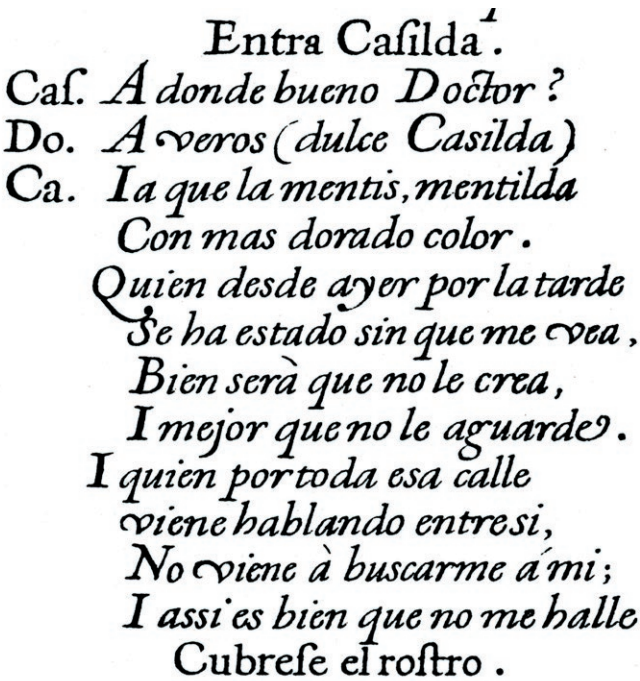

Entra Casilda.
Cas. A donde bueno Doctor?
Do. A veros (dulce Casilda)
Ca. Ia que la mentis, mentilda
Con mas dorado color.
Quien desde ayer por la tarde
Se ha estado sin que me vea,
Bien serà que no le crea,
I mejor que no le aguarde.
I quien por toda esa calle
viene hablando entresi,
No viene à buscarme à mi;
I assi es bien que no me halle.
Cubrese el rostro.

Fig. 4 – *El doctor Carlino*, acotaciones y vv. 521-532: ms. Chacón, p. 139 (Bibl. Nacional de Madrid).

todas las características que se piden para llegar (o para suponer que haya llegado en su día) delante de un público de espectadores, no importa si amplio o más reducido.

Como es harto sabido, Góngora era muy aficionado al teatro, y sería absurdo suponer que no conociera sus acostumbrados recursos y que no estuviera consciente de los peligros que acompañan las representaciones demasiado estáticas: y en efecto, *Las firmezas de Isabela* no lo es. A pesar de sus 3.553 versos, de sus tres largos relatos (de Fabio y de Tadeo en el acto I; y de Camilo en el II) y de la culta descripción de Toledo que abre el acto III[52], es una comedia que, sin renunciar a la acción, pone en primer término los estados psicológicos de sus cuatro protagonistas: las dudas de Lelio que se enamora de su prometida y que paga el precio de su importuna curiosidad; la obstinación de Isabela que, ante la desconfianza de su enamorado, intenta confirmar su firmeza amorosa; el remordimiento de Marcelo que seduce a la hermana de su mejor amigo y que, por

sus *Soledades*, cit., pp. 17-18). Coherentemente con lo afirmado en general, Góngora escribiría incluso su teatro para un público selecto y bien entendido.

52 A la que Góngora consigue otorgar un sentido 'dramático'; a este propósito, cfr. Dolfi, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, cit., pp. 122-24.

su misma imprudencia, no consigue casarse con ella; las sospechas y los celos de la seducida Violante que teme que su enamorado la traicione.

Con una hábil orquestación, Góngora presenta en los primeros dos actos todos los conflictos que estas situaciones engendran y sobre los que los diferentes personajes van poniendo al tanto al espectador a través de sus quejas, relatos, y alusiones-recordatorio, animando las tablas con un alternado juego de apartes y con una sucesión de equivocos (como los ocasionados por la cédula de Livia o el soneto escrito para Isabela), y todo esto mientras se prepara el *redde rationem* que estallará en el animado contradictorio del acto tercero con las reiteradas denegaciones y ficciones de identidades.

Aunque confirmando su indiferencia ante la opinión del «vulgo, en todo ignorante» (lo afirma, escondiéndose detrás de sus personajes, en el acto II de *El doctor Carlino*[53]) Góngora ofrece en su pieza toda aquella variedad temática típica de las comedias de enredo del Siglo de Oro (amores, celos, conflictos, ficciones, malentendidos, etc.), anima los diálogos con diferentes ademanes y movimientos, introduce momentos de *ludus*, deja el debido espacio a los criados, intensifica progresivamente el dinamismo escénico[54], y presenta un desenlace previsible y sorprendente al mismo tiempo, porque todo se multiplica e intensifica por las reiteradas denegaciones y ficciones de identidades. Su alejamiento del teatro de Lope – antiaristotélico, popular, y centrado en la acción – no se reduce, pues, a la valoración de un lenguaje más culto y polisémico[55] y a la reintegración de la medida aristotélica del espacio y del tiempo, sino que se amplía al contenido y a la estructura del diálogo (cuyas características – o sea su atención a los estados de ánimo y sus artificios estilísticos – seguramente no pasaron desapercibidas a autores como Tirso de Molina y Calderón de la Barca que, como veremos, lo habían leído con atención).

Sin embargo, y a pesar de que su reducido teatro fuera inevitablemente contra-corriente, Góngora no tenía duda alguna sobre la validez de su propuesta; basta pensar en aquel mecanismo del teatro en el teatro que, en el desenlace de *Las firmezas de Isabela*, transforma la ficción de los personajes en una representación, para darse cuenta de que Góngora no tenía la menor duda sobre el futuro

[53] En el v. 1300, y más explícitamente en los cit. vv. 1309-10 de *El doctor Carlino* («Que el vulgo se satisfaga / no lo solicito»). Como ya insistí en mi *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro* (pp. 22-23) interpreto estos versos como una contestación directa a Lope de Vega y a su reiterada condescendencia hacia el vulgo; pienso en el famoso inicio de su *Arte nuevo* («un arte […] / que al estilo del vulgo se reciba») y en los versos: «como las paga el vulgo es justo / hablarle en necio para darle gusto» y «[…] es forzoso / que el vulgo con sus leyes establezca» (*Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid-Toledo-Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, vv. 9-10, 47-48, 148-49, pp. 166, 167, 173).

[54] Para un análisis de la estructura de la comedia remito al cap. III. 2. de Dolfi, *Il teatro di Góngora, "Comedia de las Firmezas de Isabela"*, cit., vol. I, pp. 187-220.

[55] Del que ofrece un amplio abanico de variaciones, con diferentes niveles de fruición semántica. A este propósito véanse las notas a *Las firmezas de Isabela* (Cátedra, 2015, cit.) y el cap. II. 2 de Laura Dolfi, *Il teatro di Góngora, "Comedia de Las firmezas de Isabela"*, 1983, cit., vol. I, pp. 78-92.

éxito de su comedia, y del nuevo 'arte de hacer comedias' que con ella proponía. «En el Mesón de la Fruta / no le ha visto tal Toledo» (vv. 3476-77) afirma Octavio alabando, como espectador, la extraordinaria habilidad del nuevo Plauto (v. 3425) y la excelencia de su pieza; una pieza que no solo no tiene igual[56] sino que merece que también quien no estuvo presente, acuda a verla cuanto antes: «¡Qué paso éste!», «Llama / a Isabela. […] / […] que con Violante discreta / verá un gran paso» (vv. 3478, 3479-82).

Nada sabemos sobre la historia escénica del teatro gongorino, pero *Las firmezas de Isabela* bien pudo representarse en palacio delante de aquel público selecto al que don Luis quería dirigirse. De cualquier modo, es cierto que no solo este texto acabado, sino también los otros dos consiguieron mucho éxito, puesto que los encontramos transcritos en numerosos manuscritos y ediciones, bien junto con variadas composiciones poéticas gongorinas, bien con otras piezas teatrales[57]. Y no deja de tener significado el hecho de que Antonio Sánchez al publicar, en 1613 y en Córdoba, *Quatro comedias de diversos autores* haya decidido abrir ese libro precisamente con la «famosa» comedia de *Las firmezas de Isabela*; y que, además, haya puesto a continuación unas piezas de Lope de Vega como para proponer una fácil y directa comparación entre esos autores (que destacaría en la reimpresión madrileña de 1617 en cuya portada lucían, uno al lado del otro, los nombres de los dos dramaturgos[58]).

Sin detenernos en otros, interesantes, elementos que caracterizan las tres comedias gongorinas[59], nos limitaremos ahora a subrayar, una vez más, que sus protagonistas (unas mujeres desdeñosas, un joven obsesionado por su posible deshonra, y un hábil embustero que actúa de mediador en amores) con sus diferentes facetas, y con sus contrastantes aspectos, así como sus diálogos complejos, dinámicos y divertidos, ofrecen al espectador/lector una alternativa concreta al exitoso teatro del Fénix.

Por otra parte, ya en el siglo XVII se reconoció la importancia del Góngora dramaturgo, y aunque no faltaron detractores, otros – como Gracián – lo defendieron de manera decidida, e independientemente de posibles valoraciones cuantitativas: «su única Isabela, que valió por mil»[60]. No extraña, pues, que – aunque numéricamente limitado – este teatro haya podido dejar su huella en otras piezas sucesivas, y en diferentes niveles. Un eco evidente de una de las escenas del acto III de *Las firmezas de Isabela* (el criado que desmiente la identidad de

[56] En estos elogios insistimos también *supra*, pp. 95-96.

[57] Sobre este punto volveré *infra*, en el cap. "Problemas de una edición"; pero para un panorama más detallado ver Laura Dolfi, "Góngora - Teatro", en *Diccionario filológico de literatura española de los siglos XVI y XVII. Textos y transmisión,* directo y coordenado por Pablo Jauralde, Delia Gavela, Pedro Rojo, Elena Varela, Madrid, Castalia, 2010, pp. 523-27.

[58] Cfr. *Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio,* En Madrid, A costa de Juan Berrillo, Año 1617.

[59] Para el que remitimos a L. Dolfi, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, cit.

[60] Véanse el discurso XLII de su *Agudeza y arte de ingenio* (cito de la edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, vol. II, p. 117).

su amo) se encuentra, por ejemplo, en *Por el sótano y el torno* de Tirso de Molina y en esta comedia hay también una clara alusión a la metáfora «tronco de cristal» del v. 1183[61]. Además – lo señalamos hace tiempo[62] – un verso de la comedia gongorina aparece, junto con citas evidentes de los poemas[63], en *El purgatorio de San Patricio* de Calderón, y precisamente en la larga peroración con la que la princesa Polonia cierra el acto II. Además, lo que en este caso nos llama la atención es que la cita de este verso[64], el 2149 («ha tantos siglos que se viene abajo») se sitúa en una escena de alguna manera parecida a la de *Las firmezas de Isabela*.

En efecto, pese a que el contexto del enredo es diferente, la actitud de los personajes que pronuncian estas palabras es idéntica: Galeazo invita al viejo Emilio a que interrumpa su marcha para contemplar el cerro toledano, y de manera parecida la princesa anima al «pueblo bárbaro» a que se detenga para mirar una roca alta y boscosa (II, v. 1999). La contemplación del entorno lleva a la descripción de un paisaje del par abrupto («esa montaña» para Emilio, «ese peñasco» para Polonia), y es un paisaje que no solo incumbe, sino que también es inestable: la montaña gongorina es «precipitante», la roca de *El purgatorio de San Patricio* «se está sustentando con trabajo». Es precisamente para completar esta afirmación cuando Calderón injerta el citado v. 2149, reforzando la cita de este endecasílabo con una idéntica rima (*trabajo/abajo*), y en la misma posición (el primero y el tercero de una octava real):

[61] Como comento de manera detallada en las pp. 91-92 de la "Introducción" a Tirso de Molina, *Por el sótano y el torno*, edición de Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 2020. Se añaden *a latere* algunas coincidencias quizá casuales como la cita del refrán de la comadreja (vv. 166-69, que vuelve en el *Burlador de Sevilla*), el juego bisémico «bien nacido» por parte del criado (v. 216, presente también en *Escarmientos para el cuerdo*), para citar solo dos de los ejemplos señalados en las notas a esta edición.

[62] En las páginas "Come premessa (ancora su Luis de Góngora e il teatro)" que abren las actas *"Culteranesimo" e teatro nella Spagna del Seicento*, al cuidado de Laura Dolfi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 11-12.

[63] Véase el «mordaza es que sella […] / el aliento a una boca […] / […] / el monte melancólico bosteza» de Calderón, y paralelamente, en la dedicatoria al Conde de Niebla que abre la *Fábula de Polifemo y Galatea,* «una alta roca / mordaza es a una gruta, de su boca» y «de la tierra / bostezo el melancólico vacío» de Góngora (respectivamente Calderón de la Barca, *El purgatorio de San Patricio,* edición de J. M. Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1988, vv. 2023-26, p. 130 y Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 31-32 y 41-42, en *Obras completas*, cit., I, p. 338). Asimismo, en la misma escena, recuérdense el sintagma «paso errante» pronunciado por la princesa (v. 2000, p. 129), eco hasta demasiado evidente de los «pasos […], errante» que abre las *Soledades*; y, en la intervención del Rey que precede la citada peroración, el sintagma «nocturnas aves», en rima con «graves» (vv. 1983 y 1986) igual que en los vv. 39-40 del *Polifemo.*

[64] Señalamos, en cambio, solo como ejemplos de curiosas coincidencias la dualidad del v. 27 de *Las firmezas de Isabela* («¿Negóme el sol? ¿Turbóse el aire claro?» p. 71) que se repite en el v. 2471 de *La vida es sueño* («El sol se turba y se embaraza el viento», ed. cit., p. 214) y la afinidad entre el «porque registró mi mesa / cuanto vuela y cuanto corre» (vv. 578-79) y «registre mi mesa cuanto / o corre o vuela veloz» (*El gran teatro del mundo*, vv. 745-46) o «que es del libro de la muerte /la más bien escrita hoja» (vv. 764-65) y «del libro de la muerte /desate la mejor hoja» (*El príncipe costante*, vv. 647-48).

Galeazo Demos en esta cumbre un solo instante
paz a la vista y treguas al trabajo.
Emilio Esa montaña, que precipitante
ha tantos siglos que se viene abajo (*Las firmezas de Isabela*, vv. 2146-49),

Polonia [...]
¿No ves ese peñasco, que parece
que se está sustentando con trabajo
y con el ansia misma que padece,
ha tantos siglos que se viene abajo?
(*El purgatorio de San Patricio*, vv. 2019-22).

Asimismo, el«Esta, pues» con el que, inmediatamente después, Polonia recapitula el aspecto impracticable de las rocas (v. 2027) repite el «Esa, pues [...]» con el que Góngora abre el v. 2170; y esto ocurre siempre al comienzo de la octava que marca la conclusión de la descripción, ora de la cueva, ora de la «montaña» toledana. Sin embargo, Calderón no había memorizado solo esta larga intervención de Emilio, sino toda la escena. En efecto, la forma interrogativa que – como vimos – acompaña la exhortación de la princesa recuerda el interrogante que, prosiguiendo su elogio de la colina y de la ciudad de Toledo, Emilio pronuncia unos cincuenta versos más tarde. En ambos casos, se trata de un interrogante que ocupa cuatro versos y que utiliza el mismo predicado (*ver*) con idéntica conjugación (tiempo y persona coinciden); solo varía la oposición de la forma gramatical, afirmativa (en Góngora) y negativa (en Calderón): «¿Ves junto a ella [...]?» (v. 2196), «¿No ves ese peñasco [...]?» (v. 2019 cit.).

En definitiva, dejando en su comedia claras huellas, no solo del *Polifemo* (y de las *Soledades*), sino también de *Las firmezas de Isabela,* parece que Calderón hubiera querido – fallecido Góngora desde hacía poco[65] – rendirle un indirecto homenaje demostrando públicamente que también su teatro, merecía ser leído, aprendido, y asimilado.

[65] Puesto que esta comedia se remonta probablemente a 1628, o sea el año sucesivo a la muerte de Góngora (cfr. las pp. 20-22 de la introducción de Ruano de la Haza a su citada edición).

ACTO TERCERO

Entran Galeaço i Emilio.

Gal. DEmos en esta cumbre vn solo instante
Paz ala vista, i treguas al trauajo.
Emi. Essa montaña, que precipitante
Ha tantos siglos que se vienc abaxo,
E se monte murado, ese turbante
De labor Aphricana, a quien el Tajo
Su blanca toca es listada de oro,
Ciñò las sienes de vno, i otro Moro.
Esa con magestad, i señorio
Corona Imperiàl, que al cielo grata
En las perlas comiença de este rio,
I en la cruz de aquel templo se remata,
E se cerro gentil, al voto mio,
Segundo Potosi fuera de plata,
Si la plata no fuera fugitiua,
O alguna vena de satára arriba.
E se obelisco de edificios claro,
Que con tanto esplendor, con gloria tanta,
Menospreciando marmoles de Paro
Sobre aquellos crystales seleuanta,
Vrna es sagrada de artificio raro

De vna

Las firmezas de Isabela, vv. 2146-66: ms. Chacón, t. III, p. 74 (Bibl. Nacional de Madrid).

Ritmo y contenido. La décima

Es evidente que el teatro de Góngora, como en general el teatro del Siglo de Oro, estando escrito en versos, disfruta de una doble escansión: la escénica, que sigue el movimiento de los protagonistas y su entrar y salir de las tablas, y la métrica, que en cambio subraya sus palabras (diálogos o monólogos) con una consabida alternancia rítmica. Si, pues, la primera es imprescindible, siendo típicamente teatral, la segunda – aunque convencionalmente ligada al género lírico – no tiene importancia menor. Por otra parte, el mismo Lope de Vega, al escribir su *Arte nuevo de hacer comedias*, no olvida aconsejar a los dramaturgos que elijan los versos «con prudencia» acomodándolos cada vez «a los sujetos» tratados[1]: el concepto de 'decoro' que tenía que caracterizar el nivel lingüístico de los personajes y sus acciones[2] se amplía, pues, del contenido del diálogo a su

[1] Cfr. los vv. 305-6 del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Estudio y edición crítica de Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid-Toledo-Cuenca, UCLM, 2009, p. 180.

[2] Como también Lope encarece en los conocidos vv. 269-95: «Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare, / procure una modestia sentenciosa; / describa los amantes con afectos / que muevan con extremo a quien escucha; / los soliloquios pinte de manera / que se transforme todo el recitante, / […]. / Pregúntese y respóndase a sí mismo / y si formare quejas, siempre guarde / el debido decoro a las mujeres. / Las damas no desdigan de su nombre; y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse […] / […]. / Guárdese de imposibles, porque es máxima / que solo ha de imitar lo verisímil. / El lacayo no trate cosas altas, / no diga los conceptos […] / […]. / Y de ninguna suerte la figura / se contradiga en lo que tiene dicho; / […] / Remátense las scenas con sentencia / con donaire, con versos elegantes / […]» (*ibidem*, pp. 179-80).

Laura Dolfi, University of Parma, Italy, laura.dolfipr@gmail.com, 0000-0002-8507-6762

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente* , © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com),
ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-332-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-332-1

forma, valorando toda su potencialidad. Además, como es harto sabido, en la parte final de su tratadillo el Fénix no se limita a introducir esa advertencia, sino que se detiene en mencionar algunas de las formas métricas más frecuentes y en señalar en qué contexto es más idóneo utilizarlas:

> Las décimas son buenas para quejas;
> el soneto está bien en los que aguardan;
> las relaciones piden los romances,
> aunque en otavas lucen por extremo.
> Son los tercetos para cosas graves,
> y para las de amor las redondillas (vv. 307-12).

De cualquier modo estas observaciones no corresponden, y no pueden corresponder, a criterios rígidos. En efecto, si en el amplio panorama de la producción dramática del siglo XVII se destacan unas asociaciones casi automáticas (como la del cuento con el romance, o la del fluir del diálogo con las redondillas), cuando se trata de describir estados de ánimo o de aludir a situaciones *en fieri* el uso de la métrica se demuestra inevitablemente mucho más flexible. El mismo Lope, en los versos arriba mencionados, descubre esta diferencia al matizar semánticamente el uso de los predicados: con el decidido «piden» se refiere a la correspondencia «relaciones»-«romance», con el más neutro «son [...] para» a los nexos «cosas graves»-«tercetos», «[cosas] de amor»-«redondillas», y con los más blandos «está bien», «son buenos» y «lucen» a las dualidades «soneto»-monólogo, «décima»-«quejas», y «octavas»-relato. Más allá de todo precepto teórico, será pues en ese nivel de discreción donde se juegue la libre elección de cada autor y donde, por consiguiente, se haga más interesante un análisis *a posteriori* que aísle las modalidades y valore el peso que a los diferentes ritmos se les confiere.

Al leer desde este punto de vista el teatro de Góngora, podemos comprobar en seguida, por ejemplo, que la décima no cabe dentro de aquellas estrofas que acompañan el comienzo de las comedias. En efecto, estos momentos estructural y rítmicamente significativos dentro del equilibrio mélico que caracteriza toda 'unidad' dramática se ligan a otros metros, y precisamente a los tercetos encadenados y a las coplas reales. Los primeros abren tanto la *Comedia venatoria* como *Las firmezas de Isabela* escandiendo ora el monólogo de Cupido (que confiesa su disfraz), ora los remordimientos de Marcelo (que se reprocha por haber engañado a su fiel amigo); y las segundas empiezan el diálogo de *El doctor Carlino*, subrayando una situación de deshonra parecida. Ambos metros, pues – y no solo los «tercetos» –, se afirman en Góngora como idóneos para situaciones «graves»: y sin duda lo son la presencia del niño-Dios y la traición sufrida por Fabio (en *Las firmezas de Isabela*) y por Gerardo (en *El doctor Carlino*).

Además, nos parece interesante destacar que estas estrofas no vuelven a aparecer en las respectivas comedias, confirmándose de esta manera solo como intencionada 'tonalidad de arranque'; aunque, por supuesto, esto no impide que Góngora las utilice en otra pieza. Las coplas reales que abren *El doctor Carlino*, por ejemplo (si bien ausentes en la juvenil *Comedia venatoria*) se encuentran ya

en *Las firmezas de Isabela* y precisamente dos veces en el acto I (vv. 396-455 y 640-69) y una en el II (vv. 1539-1658), mientras los tercetos encadenados que empiezan la *Comedia venatoria* y *Las firmezas de Isabela* faltan en *El doctor Carlino*.

Análogamente, si pasamos a considerar el comienzo de los restantes actos (II y III) de *Las firmezas de Isabela* y del II del inacabado *El doctor Carlino* vemos que tampoco en este caso encontramos la décima, siendo en cambio ora la canción y las octavas reales, ora las estancias los metros respectivamente utilizados. Y una vez más se trata de ritmos que no han aparecido antes, y que (igual que otras formas métricas[3]) no vuelven a presentarse en las respectivas piezas. Pero, si Góngora confiere esa exclusividad a la versificación que marca el principio o el reanudarse de la acción escénica, cuando en cambio se trata de cerrarla, su elección es completamente distinta: el acto I de *Las firmezas de Isabela* termina con un soneto (que dando aliento a la preocupación amorosa de Camilo, vv. 1026-39, se pone en evidente paralelismo con otro soneto que más adelante expresará la desesperación celosa de Violante, vv. 1935-48), el II con un madrigal, y el III con unas redondillas, o sea con un metro muy común; y son siempre unas redondillas las que escanden la cláusola del acto I de *El doctor Carlino*[4].

Es un hecho, por otra parte, que estos cuartetos – tan frecuentes en el Siglo de Oro – se afirman como netamente prevalentes en las tres comedias, o fragmentos de comedias, de Luis de Góngora (como en la obra de muchos dramaturgos de la época[5]) correspondiendo, dentro de los 5923 versos que constituyen el conjunto de su teatro, a bien 4.016. Jugando con las percentuales podemos hasta constatar que cubren en total el 67,8% de la versificación del teatro gongorino; y precisamente el 65,3% en la *Comedia venatoria*; el 68,3% en *Las firmezas de Isabela*; y el 67,2% en *El doctor Carlino*. En efecto, en el breve fragmento de la *Comedia venatoria* llegan a 232 versos sucediendo a los 59 de los tercetos encadenados y a los 64 de las octavas reales; además en este caso el cambio métrico coincide con el escénico: los tercetos encadenados y un pareado final en la esc. 1ª, con el monólogo de Cupido (vv. 1-59); las octavas reales en la esc. 2ª, con la descripción de la caza inminente y de sus protagonistas (vv. 60-123); las ahora

[3] En *Las firmezas de Isabela*, por ejemplo, a los ahora citados tercetos encadenados (I, vv. 1-61, pp. 69-73), canción (II, vv. 1040-79, pp. 127-29) y octavas reales (III, vv. 2146-2233, pp. 186-93) hay que añadir también las dos estancias de los vv. 86-105 (acto I, pp. 74-75) y la estrofa alirada de los 1452-57 (acto II, pp. 149-50); así como, en *El doctor Carlino* – a las ya recordadas coplas reales (I, vv. 1-390, pp. 265-88) y estancias (I, vv. 1225-68, pp. 335-38) – sumaremos el soneto de los vv. 391-404 (acto I, pp. 288-89), y las quintillas de los 1901-35 (acto II, pp. 370-72). Para las citas de las tres comedias remito al *Teatro completo,* edición de Laura Dolfi, Segunda edición actualizada, Madrid, Cátedra, 2015.

[4] Con las redondillas se interrumpen también el acto II de *El doctor Carlino* y la *Comedia Venatoria*, aunque – al tratarse de piezas inacabadas – es evidente que no hay intencionalidad alguna por parte del autor.

[5] Recuérdese de todo modo que su uso «fue disminuyendo a medida que creció la intervención del romance: en las obras de Calderón, el romance ocupa el primer lugar» (T. Navarro Tomas, *Métrica española,* Madrid-Barcelona, Ediciones Guadarrama-Labor, 1994, nota 14, pp. 265-66).

recordadas redondillas en las 3ª y 4ª, con el diálogo de cazadoras y cazadores (vv. 124-355; aunque hay una ligera imperfección en el arranque: la parte final del v. 122 y el v. 123 que abren la esc. 3ª terminan la última octava de la esc. 2ª). En *El doctor Carlino*, en cambio, esta estrofa escande 1356 versos y en *Las firmezas de Isabela* 2428, a frente respectivamente de 2015 y 3553 versos. Además, en esta última comedia se nota su crescendo progresivo (516 versos en el acto I, 860 en el II y 1052 en el III), un crescendo que la extensión mayor de los actos – 1039 versos en el I, 1106 en el II y 1408 en el III – justifica solo en parte. Y posiblemente lo mismo ocurriría en *El doctor Carlino*, puesto que a los 704 versos del acto I – que tiene un total de 1224 – se añaden los 652 del II[6].

Es, por consiguiente, en el fluir de esa tonalidad de fondo donde se insertan otros ritmos cuantitativamente 'menores': la décima, el romance, el madrigal, las quintillas, etc. Además, la décima, aunque no ocupa un papel dominante, tampoco queda tan al margen como habíamos pensado en un primer momento. En efecto, si en la juvenil *Comedia venatoria* no aparece – puesto que este fragmento agota su ritmo en una sucesión de tercetos encadenados (vv. 1-59), octavas reales (vv. 60-123), y redondillas (vv. 124-355) –, en ambas comedias de la madurez está presente: en el *Doctor Carlino* solo una vez (en el acto II) y en *Las firmezas de Isabela* tres veces, simétricamente distribuidas (una en cada acto). Naturalmente, el número de versos implicado es bastante reducido (sesenta en la pieza quedada interrumpida y cientotreinta en la completa), pero si lo confrontamos con el de otras formas métricas nos damos cuenta de que es en el acto III de *Las firmezas de Isabela* donde la décima queda en última posición, con solo 40 versos, ganada abundantemente por las redondillas, que tiene 1052) o aventajada por el romance (con 228) y las octavas reales (con 88). En los otros dos actos, sin embargo, la décima se coloca en una posición mejor, ya que los 40 versos del acto I que le corresponden compiten bien con los 20 de las estancias, los 18 de los madrigales y los 14 del soneto, aunque quedan sobrepasados por los tercetos encadenados (61 versos), las coplas reales (con 90), el romance (con 280) e, inevitablemente, por las redondillas (con 516). Análogamente los 50 del acto II llevan la décima a un ranking todavía mejor, siendo tercera con respecto ora a las más copiosas coplas reales y redondillas (respectivamente 120 y 860 versos), ora a las más escuetas canciones, madrigales, soneto, y estrofa alirada (respectivamente 40, 16, 14 y 6 versos). Pero no basta, puesto que en el fragmento del acto II de *El doctor Carlino* alcanza la segunda posición, superada como siempre por las redondillas (652 versos) y seguida por 44 versos de estancias y 35 de quintillas.

Así, aunque en una valoración general de la escansión métrica de las tres comedias el 'peso' rítmico de la décima es bastante escaso, es evidente que su presencia no debe pasar desapercibida, y más aún cuando se observe que Góngora la utiliza de manera que no parece casual. En efecto, es curioso que las trece dé-

[6] En este caso se trata de un porcentaje muy alto, puesto que, de los 791 que componen este acto los que obedecen a un ritmo diferente son solo 139.

cimas incluidas en *Las firmezas de Isabela*, se distribuyan siguiendo un criterio de paralelismo especular: cuatro en el acto I, cinco en el II, y nuevamente cuatro en el III. Por lo que se refiere a *El doctor Carlino* en cambio – habiendo quedado esta pieza inacabada – no podemos averiguar si las seis presentes en el acto II corresponderían, o no, al objetivo de otorgarle más espacio a este tipo de estrofa. Y es evidente, por ser la obra dramática de don Luis tan reducida, que no podemos efectuar algún balance cronológico sobre el uso de esta forma métrica, cuya utilización en Lope de Vega (un dramaturgo al que Góngora miraba con mucha atención) se intensifica y afirma precisamente a partir de 1609[7], o sea en fechas no solo coincidentes con la composición del *Arte nuevo,* sino sobre todo muy cercanas a la de las comedias gongorinas.

Es un hecho de cualquier modo que, en estas piezas, la décima no es nunca monoestrófica, como en cambio ocurre a menudo en la obra poética de don Luis[8], donde – si pensamos en las fechas 1610-1613 que ahora nos interesan – las composiciones más largas se reducen a escasos ejemplos: al *Diálogo entre Coridón y otro* (con sus cinco estrofas)[9] o *A la señora Doña Catalina de la Cerda, que, habiendo soltado un pajarillo, se le volvió a las manos* (que tiene tres)[10].

Además, en el género lírico, la décima se liga sobre todo a un *continuum* descriptivo o narrativo (movido solo por ocasionales interrogantes-refrán[11]), aun-

[7] Cfr. «Sólo dos de las 10 comedias fechadas entre 1604-1608 contienen esta estrofa […] en 1604-08 es una estrofa secundaria […]. En 1609-1618, 25 de las 29 comedias contienen la déc. en una proporción de 1 a 3 pasajes y del 0,7 al 11,7 %. A partir de 1615 las déc. aparecen en todas las comedias» hasta asumir «en el período final casi el aspecto de una estrofa mayor» (S. Griswold Morley – Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 114 y 116).

[8] Pienso en las décimas *En persona de don Gómez de Figueroa, en la máscara que se hizo en Córdoba cuando vino nueva de la toma de Larache* (núm. 225), *A dos monjas, enviándoles una cesta de ciruelas cubierta de unas hojas de laurel* (núm. 226), *Enviando dos conejos a una monja parienta suya* (núm. 227), *A don Martín de Saavedra, viniendo a Madrid con cuartanas* (núm. 228) fechadas 1610; en las dos dedicadas a la *Inscripción para el sepulcro de la señora Reina Doña Margarita* (núms. 242 y 243), *A don Diego Páez de Castillejo, animándolo a que hiciere versos* (núm. 244), *A otra monja que le había pedido unas castañas y batatas* (núm. 245), *A don Pedro de Cárdenas, de un caballo que le mató un toro* (núm. 247) fechadas 1611; o también a *De unas empanadas de un jabalí que mató el marqués del Carpio* (núm. 262) de 1613: en *Obras completas* al cuidado de Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro - Fundación José Antonio de Castro, 2000, pp. 305-7, 324-25, 327. Siendo por otra parte la décima monoestrófica prevalente también en la poesía de los años sucesivos (véanse *ibidem* los núms. 294, 315, 325, 377, 400, 401, 402, etc.)

[9] *Ibidem,* núm. 257, pp. 354-55, que se remonta a 1612. Naturalmente, fuera de este marco cronológico, podrían añadirse otros ejemplos de décimas de cuatro o cinco estrofas: la núm. 167 y la 176 de 1607 (pp. 250-55), la 203 de 1609 (pp. 256-57), la 276 de 1614 (pp. 432-33), etc.

[10] *Ibidem,* núm. 246, pp. 326-27. La fecha en este caso es 1611. Añádanse, con solo dos estrofas, *De la toma de Larache* y *"Don Juan soy, del Castillejo"* (núms. 224 y 261) fechadas respectivamente 1610 y 1613 (*ibidem*, pp. 304 y 360).

[11] Como, por ejemplo, en las déc. «*Una moza de Alcobendas*» y «*¿Qué lleva el señor Esgueva?*» (respectivamente núms. 148 y 149, pp. 220, 221-22).

que a menudo se abre a la presencia sobreentendida de un interlocutor, como en el ahora citato *Diálogo* (donde a Coridón – que nunca habla – se lo evoca en cada estrofa, con un reiterado y doble exclamativo), o como en otras composiciones donde el vocativo remite a una idealizada mujer (Fili o Cloris que sea), a unas monjas o a unos fieles, a un abogado, a ilustres 'señores', etc.[12] De cualquier modo, muy raramente admite la presencia de un diálogo directo; esto ocurre, por ejemplo, como excepción suelta, en las cuatro estrofas de *De un caballero que había de hacer una jornada a Italia*[13], donde las alternadas intervenciones de Carillejo y Bras acaban por agotar todo el espacio de la composición. Mientras pues, en su poesía, Góngora prefiere ligar la forma dialógica antes que a la décima, a otras formas métricas (a romances y romancillos, a letrillas, a sonetos[14]; y tampoco las *Soledades* escapan a un esbozo de dramatización[15]), en el teatro, podemos comprobar una tendencia completamente opuesta, puesto que la décima está asociada siempre al compás alternado del diálogo.

Esta constatación podría considerarse hasta demasiado obvia, teniendo en cuenta que el contradictorio constituye una característica propia del género dramático, pero hay que tener en cuenta (y es fácil comprobarlo) que no faltan ejemplos reiterados de formas métricas ligadas a monólogos o a intervenciones aisladas. Basta pensar en los sonetos, que en *Las firmezas de Isabela* y en *El doctor Carlino* delimitan los citados breves monólogos de Camilo y de Violante (vv. 1026-39 y 1935-48), o del doctor (vv. 391-404); en la canción, que en *Las firme-*

[12] Cfr. respectivamente las déc. 323 *En persona de un galán…* (p. 517) y la 377 *"Siempre le pedí al Amor"* (p. 574), la 411 *A una dama que, habiendo dejado un galán por otro más rico, volvía a procurar su amistad* (pp. 602-3); la 226 *A dos monjas enviándoles una cesta de ciruelas cubierta de unas hojas de laurel* (p. 305), la 227 *Enviando dos conejos a una monja parienta suya* (pp. 305-6), o la ya citados 245 *A otra monja que le había pedido unas castañas y batatas*, (p. 325); la 185 *A dos devotos de monjas que acudían en un mismo tiempo a muchos conventos* (p. 264), la 175 *De la profesión de una monja que tenía muchos años* (p. 256); la 403 *Contra los abogados* (p. 594), la 120 *Al Marqués de Guadalcázar* (pp. 183-89) o la 158 *Al conde de Salinas* (p. 237), la 380 *A don Agustín Fiesco* (p. 576), etc.; dejando al márgen la larga composición 166, *"Musas, si la pluma mía",* que se abre con un vocativo propiciatorio menos común (pp. 247-50).

[13] Se trata, en este caso, de una composición mucho más tardía (1622): cfr. *ibidem*, núm. 379, pp. 574-75.

[14] Véanse, entre romances y romancillos, *"Aquel rayo de la guerra"* (1584), "*Triste pisa y afligido"* (1586), *"Servía en Orán al Rey"* (1587), "*Lloraba la niña"* (1590), "*Tendiendo sus blancos paños"* (1591) etc. (*ibidem,* núms. 49, 63, 64, 79, 90 pp. 57-58, 82-86, 116-17, 138-41); o para las letrillas *A una moza casada con un viejo* (1600), las dos de *En la fiesta del Santísimo Sacramento* (1609), en la *De la purificación de Nuestra Señora (*1615), o, en las varias, *Al nacimiento de Cristo Nuestro señor* o *En la fiesta de la adoración de los Reyes (*1615), "*Doña Menga ¿de qué te ríes*?*"* (1626): *ibidem*, núms. 123, 206 y 207, 295, 296, 298, 291, 298, 299, 304, 418, pp. 192-93, 282-84, 451, 454-61,467-68, 612-13), para limitarnos a unos ejemplos. De la misma manera, podríamos recordar, entre los sonetos, *A la tela de justar de Madrid* (1588) y *De la jornada de Larache* (1608): núms. 70 y 182, pp. 96 y 263.

[15] Como es sabido en la *Primera*, a la voz del viejo serrano se añade el coro alternado de los aldeanos y, en la *Segunda*, a las palabras del naufrago se suman las del anciano pescador y el lamento amoroso de Lícidas y de Micón.

zas de Isabela abre el acto II con la queja amorosa de Isabela (vv. 1040-79); en las estancias que enmarcan la alabanza de la belleza de Lucrecia (acto II de *El doctor Carlino*), en los más veces recordados tercetos encadenados que delimitan la autopresentación de Cupido (*Comedia venatoria*) y que – como recordamos arriba – escanden con precisión la queja de Marcelo (vv. 1-61 del acto I de *Las firmezas de Isabela*), y que prosiguen con seis redondillas, que a su vez encierran la sucesiva contestación de Fabio (vv. 62-85), y con dos estancias, que miden con exactitud la culta réplica de Marcelo (vv. 86-105). Es entonces interesante observar que, en esta comedia, es después de haber guardado esa perfecta correspondencia (tres diferentes ritmos / tres diferentes segmentos del diálogo), cuando – con un cuarto cambio métrico, y precisamente pasando a la décima (vv. 106-45) – Góngora empieza a unir 'métricamente' varias intervenciones. Y naturalmente, desde este momento en adelante, casi todas las diferentes formas de versificación quedarán implicadas en un variado juego de ajustes entre texto y ritmos.

En efecto, el madrigal – ausente en *El doctor Carlino* y en la *Comedia venatoria*, y en *Las firmezas de Isabela* más a menudo ligado a monólogos y apartes[16] – se fragmenta para ritmar las bromas que Fabio y Tadeo se intercambian en los vv. 388-95; y las octavas reales que en la *Comedia venatoria* escanden la solemne descripción de la caza se prolongan acompañando el diálogo entrecortado con el que Floriscio y Silvio comentan el aspecto fiero del príncipe de Tebas y las diversiones venatorias de Cintia y de Camila (añadiéndose, simétricamente, a las cuatro octavas de la descripción otras cuatro de diálogo (vv. 60-92 y 93-124).

Diferente es el caso del romance que, de manera más o menos perfecta, está constante e intencionadamente unido al relato: de Fabio, de Tadeo, de Camilo, y de Carlino. En particular, en el acto I de *Las firmezas de Isabela* el largo monólogo del criado (vv. 665-826), estando fraccionado de manera exacta, ofrece una muestra de coherente correspondencia entre contenido y forma: copla real // comentario de las palabras de Fabio, vv. 665-69; redondillas // alusión a las ficciones de Marcelo y de Camilo (a escondidas amante de Violante, el primero, y disfrazado por desconfianza, el segundo), vv. 670-721; romance // relato, vv. 722-817; y redondillas // introducción a la acción que está a punto de reanudarse (Octavio y Camilo van a entrar a escena), vv. 818-26.

Análogamente, en *El doctor Carlino*, los vv. 391-520 con el monólogo del doctor se dividen en dos partes bien distintas: antes un soneto, con la invocación propiciatoria a la diosa Medicina (vv. 391-404) y, luego, el romance, con la confesión-relato de la actividad embustera y de la relación amorosa que el doctor esconde (vv. 405-520). En cambio, la escansión de la larga respuesta de Fabio a Tadeo en *Las firmezas de Isabela* (I, vv. 454-639) es menos rígida puesto que empieza con un aparte de dos versos (los 454-55) que corresponden a los finales de la anterior copla real, para proseguir luego – cuando el joven da comienzo a su relato – con el ritmo romance que se prolonga incluyendo la final justifica-

[16] Que expresan las quejas de Violante y la determinación firme de Isabela (vv. 286-95, 1530-38; y 2139-45).

ción-petición del mercader (vv. 636-39). Una variante interesante la ofrece, finalmente, la detallada recapitulación de los hechos que Lelio-Camilo ofrece en el acto III de esta misma comedia (vv. 2258-85) puesto que – como forma interna de teatralización[17] – admite en su interior ocasionales formas directas de diálogo: la petición de Isabela (vv. 2352-58), la objeción de Camilo (vv. 2367-73), y la alentadora declaración de la mujer (vv. 2375-86).

Pero volviendo a la décima, queremos observar antes que nada que los cuarenta versos que le corresponden en el acto I de *Las firmezas de Isabela* (vv. 106-45) se ligan a las palabras de los protagonistas siguiendo un mecanismo de simetrías predominante. Basta pensar que las primeras dos décimas proponen una perfecta correspondencia entre unidad dialógica y medida estrófica – delimitando respectivamente la invitación de Fabio y los agradecidos titubeos de Marcelo –; y que la tercera y cuarta, aunque no respetan este exacto paralelismo intervención/estrofa, presentan ambas una pausa-fractura entre el segundo y el tercer verso, por el cambio del personaje que habla[18].

Esta simetría se confirma, aunque de un modo imperfecto en las cinco décimas que encontramos en el acto II (vv. 2017-66): las primeras dos corresponden a la intervención de Octavio, la tercera a la de Camilo, la cuarta a la de Laureta, mientras la quinta se comparte entre Octavio, que pronuncia los primeros siete versos, y el criado Donato a quien le quedan los últimos tres. En cambio, la estructura de las cuatro décimas del acto III (vv. 2534-63) es mucho más fragmentada: la primera la pronuncia Fabio, la segunda Octavio y Fabio (respectivamente 7 y 3 versos), la tercera Octavio, Tadeo y Violante (2, 2, y 6 versos) y la última Laureta, por lo que resulta así más dinámico el ritmo de las dos décimas centrales. Y es evidente que la fragmentación de la estrofa en diferentes partes de diálogo afecta también a otras formas métricas: baste pensar en el madrigal de los vv. 388-95 cuyos ocho versos remiten a las intervenciones alternadas de Tadeo y Fabio.

La estructura de las seis décimas de *El doctor Carlino* (vv. 1269-1328) es análoga a la del II acto de *Las firmezas de Isabela*: las primeras dos estrofas le tocan a Lucrecia, la tercera a Gerardo, la cuarta otra vez a Lucrecia, la quinta nuevamente a Gerardo y la sexta se divide entre Gerardo y Lucrecia, pero con un fenómeno de prolongación puesto que si los últimos seis versos se ajustan a las intervenciones de la mujer y de su amante (respectivamente de dos y de cuatro versos),

[17] Que lleva indirectamente a las tablas una escena que se desarrolló en los antecedentes.

[18] Al comienzo de la tercera estrofa es la breve pregunta de Fabio («¿Qué vacas, di, por la cola, / en tu cueva has escondido?», vv. 126-27, p. 76) la que introduce los siguientes ocho versos con la contestación de Marcelo (vv. 128-35), mientras al comienzo de la cuarta es el aparte de Marcelo (que prolonga su intervención con dos versos más: los 136-37) lo que ocasiona el 'desbordamiento' de una a otra décima. Y si curiosamente esta intervención de Marcelo (sumando lo pronunciado en voz alta y en aparte) ocupa de cualquier modo diez versos, la sucesiva de Fabio no llega a agotar los ocho restantes puesto que el último verso corresponde (y aquí se coloca otra pausa-fractura en la 'unidad' de la décima) el aparte del criado Tadeo, que acaba de llegar.

los primeros cuatro se ligan a la décima anterior sin que el cambio de personaje marque con una pausa más evidente el paso de una a otra estrofa.

Aunque podamos intentar ligar esa diferencia de ritmo a uno u otro contenido del diálogo o a la atmósfera que cada vez lo caracteriza, lo que es cierto es que estas agrupaciones de estrofas corresponden siempre a 'bloques' temáticamente coherentes y circunscritos: la preocupación de Fabio ante la tristeza de su amigo y las crípticas explicaciones de este, las expresiones de alegría ante la llegada inminente del prometido, las enhorabuenas y los deseos para las bodas; o la satisfación descarada que Gerardo y Lucrecia expresan ante la feliz conclusión de su traición-adulterio. Además, si el primer 'bloque' puede corresponder bien a la definición ofrecida por Lope (que en su *Arte nuevo* remite a unas aproximadas «quejas»), más difícil es relacionar los otros tres con el significado literal de esta palabra. Es un hecho, de cualquier modo, que tampoco el Fénix, al escribir sus comedias, se mantuvo fiel a lo afirmado en su tratadillo teórico, cuyo citado v. 307 («Las décimas son buenas para quejas») deberemos leer entonces – como incluso Griswold Morley y Courtney Bruerton sugieren – en un sentido mucho más amplio, y tanto desde un punto de vista temático como estructural: o sea más bien como alusión a un «monólogo lírico» que puede abrirse al diálogo[19].

Es evidente, pues, que si volvemos a leer el teatro gongorino siguiendo este punto de vista, nos damos cuenta en seguida de que también otros, diferentes, núcleos métrico-semánticos podrían caber dentro del marco «monólogo lírico», como por ejemplo los ya recordados madrigales con las quejas (y estas sí que lo son de verdad) de una Violante celosa, y ya sin esperanza (vv. 286-95 y 1530-38), o de una decidida Isabela (vv. 2139-45); o también el soneto donde, una vez más, Violante denuncia su sufrimiento amoroso (vv. 1935-48). Pero quizá, lo que en Góngora diferencia la décima teatral de otras formas de versificación de alguna manera análogas es precisamente ese asociar un tono 'lírico' al diálogo, y en particular a un diálogo que, siendo 'de largo aliento', está abierto a contestaciones y enriquecimientos pero que al mismo tiempo se fija en pequeñas unidades autónomas y sucesivas.

Esto ocurre todas las veces que la dimensión de la intervención, coincidiendo con la de la estrofa, consigue cerrar su discurso hasta el punto de poder prescindir de toda prosecución. Pienso, por ejemplo, en los paralelos comentarios de bienvenida que Camilo y Laureta pronuncian ante el viejo Octavio (vv.

[19] Se trata de un «comentario general que podría significar lo mismo m[onólogo] l[írico] que una disputa entre amantes en diálogo […]. Antes de 1604, Lope usó esta estrofa principalmente para m[onólogo] l[írico] sencillamente, sin la menor traza de quejas. Hay dos excepciones: *El cerco / de Santa Fe* […] y *Los locos por el cielo* […]. En 1604-08 hay un pasaje de m[onólogo] l[írico] y otro de diálogo. En 1609-18 predominan los m[onólogo]s l[írico]s, pero también encontramos diálogo: el diálogo entre enamorados con que comienza *El caballero del Sacramento* (1610); m[onólogo] i[nterpelativo] empezando *Dos estrellas trocadas* (1615); poemas intercalados: en *El mayor imposible* (1615) y *El servir a señor discreto* (1610-18), y una carta en *Virtud, pobreza y mujer* (1610-18). Todos los usos anteriores continúan en 1620-25 menos las cartas. En 1625-35 hay otro caso de m[onólogo] n[arrativo] además de otros usos» (*Cronología de las comedias de Lope de Vega…*, cit., pp. 116-67).

2037-45 y 2047-56), y que con respecto al enredo representan un momento de pausa innecesario:

Camilo Su venida [del prometido] sea gloriosa
tanto como yo me alegro,
al palacio de tal suegro
y al cielo de tal esposa.
Logradle, Isabela hermosa,
con cuanta felicidad
merece vuestra beldad,
que vencerá vuestra gloria
los lejos de la memoria,
los términos de la edad.

Laureta Venga muy en hora buena
el venturoso galán,
para quien guardado se han
dos rosas y una azucena.
Digo una salvilla llena
de claveles y jazmines;
digo uno y cien jardines,
donde, hecho abeja, Amor
no solo no toca a flor,
mas ni aun vuela sus confines.

Estas dos estrofas – con sus frecuentes anáforas, ecos, aliteraciones paralelísticas, paralelismos, bimembraciones, y dualidades[20] – se afirman pues por su coherencia temático-estructural. Además la tópica pausa en el cuarto verso (perfectamente respetada) lleva a que las iniciales, y más convencionales, frases corteses queden separadas del sucesivo, y más personal, desarrollo-'comentario': bien los deseos de un Camilo que sigue desconfiando de su novia[21], bien los parangones delicadamente metafóricos de la sincera Laureta.

Menos perfecta es, en cambio, la estructura de las dos décimas anteriores, que escanden la intervención de Octavio, puesto que en la primera la necesidad de ofrecer informaciones al espectador y a los presentes (el prometido está a

[20] Cfr. «Digo / digo» (vv. 2051 y 2053), «gloriosa / gloria» (en la cláusula de los vv. 2037 y 2044), «venga / venturoso» (vv. 2047-48), «vuestra beldad / vuestra gloria» (vv. 2037 y 2054); «toca» / «vuela» (vv. 2055 y 2056), «rosas / azucenas» (v. 2050), «claveles / jazmines» (v. 2052), «uno /cien» (v. 2053). Estando por otra parte presentes en ambas estrofas las fórmulas «tanto como» (v. 2038) y «no solo no / más ni aun» (vv. 2055-56).

[21] El verso «los lejos de la memoria», aquí puesto en paralelismo con el siguiente «los términos de la edad» (vv. 2045-46), además de aludir – como es evidente – a la larga felicidad que se le desea a Isabela creo que remite incluso a la obsesión de Camilo, o sea a su temor de que su amante, ante la perspectiva de la riqueza-felicidad («gloria») que el rico prometido le ofrece, pueda olvidarle.

punto de llegar) lleva a una fluidez dominante que se cierra solo con el décimo verso (quedando el quinto y el sexto, ligados convencionalmente por el encabalgamiento, como intencionado eje central[22]):

Octavio Mal podré, a lo que imagino,
esta noche, hija amada,
negalle nuestra posada
a un devoto peregrino,
que el término a su camino
ha puesto y a mi cuidado,
de veneras coronado,
no del apóstol gallego,
sino las que verá luego
vuestro templo venerado (vv. 2017-26).

Sin embargo, la décima siguiente (o sea la segunda) parece ejercer – con respecto a la primera ahora comentada – aquella función de compleción que se le suele otorgar a la segunda parte de la estrofa, ya que retoma de manera explícita («en breves horas tendremos / yo huésped y vos esposo») el tema que se acaba de expresar de manera metafórica y sobrentendida: hay que hospedar a un «devoto peregrino». Además, cerrada la pausa del cuarto verso, el papel explícitamente declarado (su ser «esposo») se completa con la relación de parentesco («mi yerno») y con el nombre propio («Lelio»); e inmediatamente después – cerrados también los dos versos de enlace así como terminada la comunicación de otros datos informativos (el prometido se ha apeado en un pueblo vecino) – se pasa a la libre transfiguración del personaje, es decir a la imagen de un prometido enamorado 'hasta la muerte':

Quiero decirlo, y no oso,
decillo con más extremos,
que en breves horas tendremos
yo huésped y vos esposo.
Lelio, mi yerno dichoso,
desde Illescas me apercibe,
y cual mariposa escribe
que alas solicita bellas,
para llegar a perdellas
a los ojos donde vive (vv. 2027-36).

Es esta identificación – un enamorado-mariposa que se quema las alas – la que anima los comentarios de Camilo y de Laureta arriba mencionados (vv. 2037-56).

[22] En esta décima destaca atambién la bimembración rítmica de los primeros dos versos y la paronomasia «veneras» / «venerado» acentuada por la aliteración «verá» (nótese también la reiteración del diptongo «ue» en «luego» y «vuestro».

En cambio, es de tono completamente diferente la quinta (y última) décima que, con su interrogante inicial reanuda inmediatamente la dinamicidad del diálogo («*Octavio* ¿Qué me dices, hija mía?», v. 2057) para continuar luego con una diferente escansión tripartida que tanto la puntuación, como el cambio del personaje que habla subrayan:

> Que esa mesura, en verdad,
> que pasa de honestidad
> y llega a melancolía.
> Yo la vergüenza querría,
> mas no, Isabela, el empacho,
> que es un melindre gabacho (vv. 2058-63).

En efecto – como observamos arriba – esta estrofa no guarda los límites de la intervención de Octavio sino que incluye también la de Donato, o mejor una parte de esta, favoreciendo el paso gradual de un ritmo octosilábico a otro ritmo octosilábico: la décima deja el paso a la redondilla. De los ocho versos que corresponden a las palabras del criado (vv. 2064-71) los primeros tres cierran la décima (vv. 2064-66) y los otros cincos corresponden, cuatro a una redondilla y el quinto al primero de otra[23].

Si pasamos ahora a la siguiente serie de estrofas – cuyo tema es parecido, puesto que también se asocia a la llegada del prometido (ya no solo anunciada, sino ahora inminente: estamos en el acto III) –, vemos que la primera décima obedece a aquel mismo objetivo de pausa que destacamos en las del acto II. Solo que ahora quien desea falsamente la llegada de Lelio no es Camilo, sino Fabio[24]. Además, sus palabras se ofrecen como mera variación de las pronunciadas anteriormente por el joven sevillano aunque la cita metafórica de amor-abeja, que llena la segunda parte:

> Tu posada sea colmena
> de abejas sin aguijón,
> que en cada noble rincón
> multipliquen con dulzura,
> en panales de ventura,
> enjambres de sucesión (vv. 2538-43),

[23] Naturalmente podrían añadirse otros casos más de intervenciones métricamente mixtas. Baste recordar, como ulterior ejemplo, la queja de Violante que, en los vv. 1452-61, reúne seis versos de estrofa alirada y cuatro de redondilla (pp. 149-50).

[24] Al «Su venida sea gloriosa» de Camilo (v. 2037) corresponde perfectamente el «Mil veces en hora buena / […] sea la venida» de Fabio (vv. 2534-35): pp. 184 y 209. Como se recordará ambos quieren casarse con Isabela, y ambos han realizado una ficción de identidad, si bien siguiendo objetivos diferentes (para un análisis de los paralelismos en el enredo remito al cap. III de Laura Dolfi, *Il teatro di Góngora. "Comedia de las firmezas de Isabela"* (cit.) dedicado a los temas y a la estructura.

se relaciona más bien con el saludo pronunciado por Laureta (y es curioso que hasta el nexo adverbial elegido coincida y esté colocado en una posición parecida: «Venga muy en hora buena» exclama la criada, «Mil veces en hora buena» afirmará – como vimos – el mercader).

El fluir de los versos, que se distribuyen en dos frases (siguiendo el modelo 4 + 6)[25], introduce la segunda décima que acoge las respuestas de Octavio y de Fabio y que, por consiguiente, varía su ritmo repitiendo el mismo esquema de la quinta del acto II: siete versos para la intervención del viejo mercader (que ahora se justifica por haber elegido otro marido para su hija) y tres para la siguiente intervención del joven (como antes para la del criado Donato). En la tercera estrofa, aún más fragmentada, son los primeros cuatro versos los que se transforman en dos dísticos para ritmar las palabras con las que Octavio y Tadeo comentan, en voz alta o en aparte («*Octavio* Si, en verdad, Fabio, y por hijo; / esto bien lo sabe Dios. / *Tadeo Aparte* Yo, que he entendido a los dos, / de oíllos me regocijo», vv. 2554-57), la afirmación con la que Fabio acaba de cerrar la décima anterior:

Fabio De tu bondad imagino
que recibes por vecino
al que has de tener por yerno (vv. 2551-53).

Más allá del significado bisémico de esta frase[26] me parece, pues, interesante destacar cómo la estructura de esta tercera estrofa, aunque aparentemente respetada (al 2 + 2, o sea 4, siguen 6 versos con la intervención de Violante), queda completamente alterada en la sustancia, puesto que los tres personajes que hablan siguen cada uno su diferente perspectiva. Octavio contesta a Fabio sin entender el significado de su afirmación, Tadeo se ufana de ser el único que lo comprende todo, y Violante se exhibe en parabienes que se presentan (para su tono y objetivos parecidos) como una *variatio* de los que su hermano pronunció poco antes, siendo el cambio de referente (no se trata ya de Octavio, sino de Isabela) el único elemento que difiere:

[*Fabio*] Tu posada sea colmena
de abejas sin aguijón,
que en cada noble rincón
multipliquen con dulzura,
en panales de ventura,
enjambres de sucesión
(vv. 2534-43)

Violante De dichoso sea prolijo
tu casamiento dichoso;
de dulce, fastidioso,
y de fecundo, suave;
y tu amor sea la llave
del corazón de tu esposo
(vv. 2558-63).

[25] Los cuatro versos iniciales (que preceden a los seis arriba citados) corresponden a acostumbradas fórmulas de cortesía ritmadas por paralelismo e hiperbaton: «Mil veces en hora buena / de Lelio sea la venida, / prorrogación de tu vida / y destierro de tu pena» (vv. 2534-37, p. 209).

[26] Fabio, aludiendo a la amabilidad que su vecino le demuestra (no inferior a la que guardará para el futuro marido de su hija) le confiesa su estratagema: será él (o sea su vecino) quien, con una astuta ficción, se transformará en su yerno.

Bien distinta es, en cambio, la cuarta décima, que corresponde perfectamente a la intervención de Laureta (vv. 2564-73). La segmentación (4 + 6) que – como vimos – caracteriza la primera estrofa de esta serie (vv. 2534-43) vuelve aquí a repetirse, siendo los últimos seis versos directa explicación de los cuatro anteriores, como la puntuación evidencia. Además, es precisamente una de las últimas palabras pronunciadas por Violante («esposo») la que estimula la burlesca glosa de la criada que (quizá pronunciada aparte) ofrece ante el espectador, un alternarse de alusiones y divertidos juegos bisémicos[27]:

Laureta Mejor nombre le ponía
a su esposo cierta moza,
que era un poco ceceosa,
cuando ezpozo le decía:
menéale cada día
los carrillos sin razón,
a cuyo doliente son
cubos de lágrimas saca
con la soga, que no es flaca,
de su desesperación (vv. 2564-73).

Es una vez más el ritmo de las redondillas el que entra inmediatamente después, reanudándose y marcando (con la mediación de su cuarteto inicial y con otra, última, divertida equivalencia propuesta por los criados: la transformación del novio-poso en novio-pozo[28]) la vuelta del diálogo al tema fundamental del enredo, o sea a la constacia amorosa de Isabela.

Enmarcados entre las estancias que aíslan la decepcionada queja de Marcelo («Creía que en la gloria / no había, Fabio, penas; / y que en la libertad no había cadenas. / [...]», vv. 86-88) y las redondillas que acompañan el monólogo del locuaz Tadeo, son las cuatro décimas del acto I (vv. 106-45), que destacan por su variedad rítmico-estructural. En efecto – como señalamos arriba –, mientras las primeras dos corresponden a las intervenciones de Fabio y de Marcelo (y su arranque se liga a la entrada a escena de Fabio y al comienzo de la esc. 2ª), la tercera y la cuarta fragmentan su unidad para acoger las reflexiones alternadas, ora de los dos jóvenes, ora de Fabio y Tadeo. Además, el contenido de cada estrofa propone una división sintáctica y temática diferente: si, por ejemplo, en la primera Fabio se centra exclusivamente en el aspecto melancólico de Marcelo, antes dirigiéndole sus reproches (vv. 106-9), y luego confirmándole su disponibilidad (vv. 110-15[29]), en la segunda Marcelo sigue dos perspectivas comple-

[27] Obsérvese, solo como curioso eco fónico, la oposición «sin razón» (v. 2569) / «co[n]razón» (v. 2563).

[28] Es decir, un novio que empieza dando tranquilidad pero que en seguida da tristeza ('lágrimas'): vv. 2576-77, p. 211.

[29] A su vez estos seis versos se subdividen, simétricamente, en dos partes: la insistida invitación («Sed mi huésped años ciento, / que en los cien años que os pido / seréis siempre bien

tamente distintas, puesto que antes elogia a su huésped (vv. 116-21) y luego alude a su propia conducta engañosa (vv.122-25). Asimismo, esta décima – que se presenta como estructuralmente especular con respecto a la anterior (no ya 4 + 6, sino 6 + 4) – se abre con la equiparación mitológica «¡Oh Hércules toledano!», que los cinco sucesivos versos subrayan y explican a través de un doble comentario que, en ambos casos, tiene una finalidad hiperbólica: supera la equiparación mitológica propuesta («Y aún más fuerte, pues no hay duda / que Hércules pidió ayuda / al que hoy es monte africano», vv. 117-19) y añade a esta hipérbole cualitativa otra cuantitativa («las estrellas cuenta en vano / quien tus grandezas alaba», vv. 120-21).

De la misma manera variadas son la tercera y la cuarta décima (vv. 126-35 y 136-45). En efecto, aunque ambas admiten un alternado contradictorio, el espacio que se le otorga a cada personaje es muy diferente: reducido el de la pregunta de Fabio (los primeros dos versos de la tercera décima) y amplio el de contestación de Marcelo (los siguientes ocho versos) que – como ya observamos – se prolonga, con un aparte, en el dístico inicial de la cuarta décima. A la estructura de la tercera estrofa (2 + 8) se opone, pues, la de esa cuarta, que el ahora mencionado aparte de Marcelo, las palabras conclusivas de Fabio, y el aparte de Tadeo fragmentan de manera menos acostumbrada (2 + 7 + 1). Sin embargo, si dejamos de fijarnos en el personaje que habla y volvemos a analizar los vv. 126-35, correspondientes a la décima tercera, podemos comprobar que están centrados todos en un único tema, o sea en la seducción-'robo' de Violante (equiparada a Io-vaca):

Fabio ¿Qué vacas, di, por la cola,
en tu cueva has escondido?
Marcelo Las vacas que te he comido,
si no te hurto una sola,
la mejor vaca española,
que al Tajo y a su espesura
debe cristal y verdura:
porque en destierros tan largos,
vigilantes ojos de Argos
no tendrán vaca segura (vv. 126-35).

Además, desde un punto de vista semántico, bien se ajustan a la acostumbrada agrupación 4 + 6: remitiendo los primeros cuatro versos al mito de Caco (ladrón de las vacas de Palante) y los otros seis – divididos simétricamente – al mito de Io y de Argos (o sea a una Violante que la vigilancia de su hermano no consiguió proteger de los *avances* de un Marcelo-Júpiter).

La cuarta décima, en cambio, está más fragmentada al reunir las palabras de tres diferentes personajes (Marcelo, Fabio y Tadeo) y a no estar caracterizada por

servido», vv. 110-12) y la equiparación mitológica que la confirma: «porque a mis hombros, Marcelo, / ni aun la máquina del cielo / les hará dar un gemido» (vv. 113-15, p. 75).

un único núcleo semántico, aunque el quinto verso (el 140) – con su «Ya que» inicial – parece intentar recuperar su función de enlace ligándose con los dos anteriores. Los primeros cuatro (con el aparte de Marcelo y las primeras palabras de Fabio) se refieren a Marcelo y a su estado de ánimo, temor o tristeza que sea:

[*Marcelo*] *Aparte* Loco estoy en cuanto digo;
un yerro añado a otro yerro.
Fabio Melancólico el destierro
os tiene, Marcelo amigo (vv. 136-39),

mientras los otros seis (con el resto de la intervención de Fabio y con el aparte de Tadeo) pueden caber dentro de un general contexto de despidos y saludos. El primer grupo se divide simétricamente entre los dos mercaderes (vv. 136-37 y 138-39) y el segundo se distribuye de manera variada puesto que si con los vv. 140-42 Fabio se dirige a Marcelo, los siguientes 143-45 implican a Tadeo, pero solo en parte siendo el verso intermedio referido una vez más a Marcelo; además en estos versos Tadeo aparece, bien como interlocutor, bien como personaje que habla:

[*Fabio*] Ya que no podéis conmigo
pasear hoy a Toledo,
voyme, aunque con vos me quedo.
Tadeo ven al instante
y vos [Marcelo] entraos con Violante.
Tadeo (*Aparte*) Entrará a quitalla el miedo (vv. 140-45).

Es evidente, de cualquier modo, que esta estrofa está condicionada mucho más que otras por las exigencias de la escena y que, incluyendo incluso un cambio de escena (Fabio está a punto de salir cuando llega el criado Tadeo y pronuncia su aparte, v. 145, cit.), se aleja por completo de cualquier dimensión lírica o hasta circunstancial para afirmarse como 'de transición' entre el tono culto de las tres décimas anteriores, con su reiterado subseguirse de comparaciones mitológicas, y el meramente coloquial de la entrecortada redondilla que sigue inmediatamente después:

Marcelo ¿Adónde vais?
Fabio A buscar
a Camilo.
Marcelo ¿Para qué?
Fabio Diréoslo, si la fe
me dáis antes de callar (vv. 146-49).

Si pasamos finalmente a las seis décimas presentes en *El doctor Carlino* (vv. 1269-328) es fácil comprobar que solo dos, o sea las centrales tercera y cuarta, coinciden respectivamente con la intervención de Gerardo (vv. 1289-98) y de Lucrecia (vv. 1299-308), mientras que las demás se ajustan a un diferente compás del diálogo. Así, la contestación satisfecha de Lucrecia se dilata de la primera décima a toda la segunda (veinte versos: 1269-88) para no ocasionar un

contraste demasiado seco con respecto al largo y articulado elogio que Gerardo le dirigió, o sea bien 44 versos en cuatro estancias (nótese que estas décimas de *El doctor Carlino* están enmarcadas entre estancias y redondillas como las del citado acto I de *Las firmezas de Isabela*). En cambio, el prudente intento de la mujer de despedir a su amante (vv. 1322-23), y el siguiente comentario tranquilizador de este último (vv. 1325-28), se reducen a pocos versos reunidos en la parte final de la sexta décima que presenta, pues, una escansión especular, 4+2+4 (cierre de la intervención de Gerardo, intervención de Lucrecia, nueva intervención de Gerardo):

[*Gerardo*] Holguémonos, por tu vida,
sin dar a nadie respuesta,
que acusación manifiesta
es la excusa no pedida.
Lucrecia Mejor es que te despida,
porque no venga Tancredo.
Gerardo No tengas, Lucrecia, miedo;
que yo sé que anda ocupado,
y estar sobre su cuidado
como sobre prendas puedo (vv. 1319-28).

En particular, el fluir de las palabras de Lucrecia que abre el marco de las décimas, aunque sigue coherentemente hasta el final de la segunda (la mujer insiste en autojustificarse por la traición realizada), queda netamente dividido por la puntuación en dos largos períodos correspondientes a sendas estrofas. En la primera se destaca una evidente subdivisión interior, cuatro versos (1269-72, parte preliminar) más seis (vv. 1273-78), o mejor más cuatro (comentario) y dos (conclusión):

Bien quedo lisonjeada
del servicio que te he hecho,
si tanto vas satisfecho
cuanto me dejas pagada;
y aunque te he servido en nada,
estimar puedes, Gerardo,
que del lecho que mal guardo
las primeras son tus huellas:
disculpen el yerro ellas,
pues son de pie tan gallardo (1269-78),

mientras la segunda no admite pausas aunque – enriqueciéndose de incisos y/o de dualidades (vv. 1281-82, 1284-86 y 1287-88) y evocando 'autoridades ejemplares' (las romanas Porcia y Lucrecia) – acaba por ejercer con respecto a la estrofa anterior (a la que queda inevitablemente unida) aquella función de comentario que a menudo caracteriza solo la parte final de las décimas monoestróficas:

Que aunque de estos yerros es
cualquiera disculpa mala,
o bien los lime la gala,
o los dore el interés,
pondérenmelos después
la que tragar brasas pudo,
o la que al puñal desnudo
dio el pecho, que admitirán
la lima de tal galán
y el oro de tanto escudo (vv. 1279-88).

A esta doble décima se ligan de manera directa las que siguen y que ofrecen, en un alternado contradictorio, contestaciones matizadas («Esto [...] / no es sino como se toma»), puntualizaciones («Cuando no sea la malicia / [...]»), afirmaciones de autonomía («Que [...] se satisfaga / no lo solicito [...]»), exhortaciones a que se prescinda de las reacciones ajenas («Holguémonos [...] / sin dar a nadie respuesta»). Naturalmente, incluso en este caso podemos destacar particiones sugeridas por la puntuación (4 + 6 en la décima tercera, 7 + 3 en la cuarta, 4 + 6 en la quinta, 4 + 2 + 4 en la citada sexta) o podríamos insistir ofreciendo un análisis más detallado sobre la diferente finalidad de cada parte de la estrofa (afirmación, o desarrollo/comentario) y sobre su contenido. Sin embargo, lo único en que, finalmente, nos interesa insistir es que estos cuatro 'bloques' de décimas presentes en el teatro de Góngora, no solo se demuestran perfectamente coherentes en sí, sino que se amalgaman perfectamente – por su contenido y ritmo – con el conjunto general de la comedia a la que pertenecen y con el lógico subseguirse de imágenes y asociaciones que el diálogo ofrece.

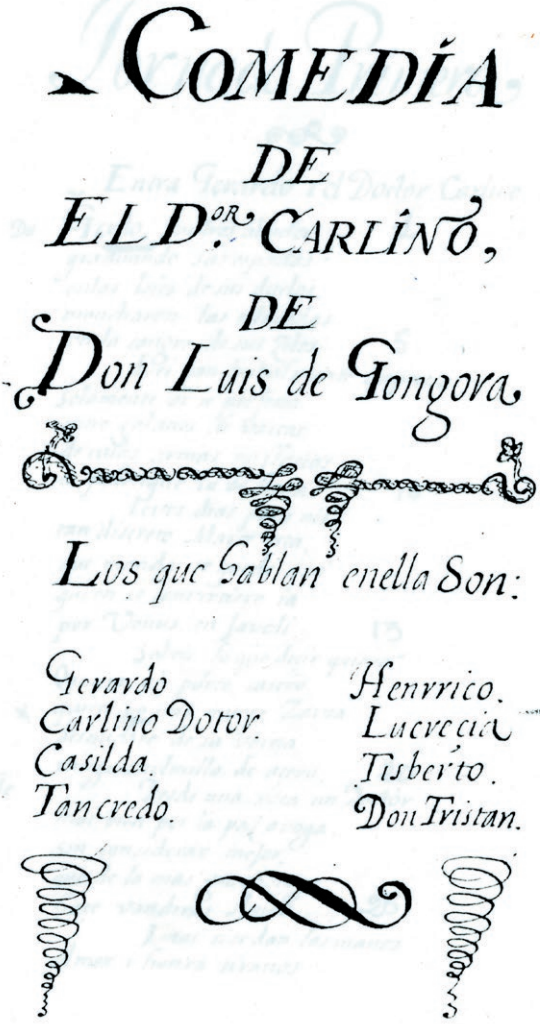
En efecto, es evidente, que aunque guardando fidelidad tanto al número de los versos como a la rima (el esquema *abbaaccddc* es constante), estas décimas 'dramáticas' de vez en cuando se alejan de subdivisiones tópicas para crear agrupaciones diversas, con unidades semántico-rítmicas más amplias, inesperados desplazamientos, etc. Y esto precisamente para permitir que cada estrofa, ajustándose a las prioritarias exigencias del género teatral, y de su ritmo, quede constantemente ligada al enredo y a su progresivo desarrollo. Además, como cualquier otra forma métrica, varios son los niveles lingüísticos utilizados: del popular de Laureta (con juegos sémicos burlescos) al hiperbólico de Fabio y de Marcelo (con equivalencias mitológicas encadenadas); de los llanos deseos para las bodas inminentes (con sus suaves metáforas) a las alusiones crípticas de Lucrecia y de Gerardo (que descubren referencias a figuras ejemplares de la antigüedad clásica).

Sin detenernos en otras consideraciones, queremos recordar una vez más que es precisamente en una de las décimas aquí comentadas, y concretamente en la quinta de *El doctor Carlino*, donde aparece aquella indirecta defensa del

teatro gongorino que ya recordamos[30] («Que el vulgo se satisfaga / no lo solicito, amiga, / […] / Que es impertinente y vaga / la satisfación del necio», vv. 1309-1314) y que – completada también con los ahora citados versos iniciales de la sexta («Holguémonos, por tu vida, / sin dar a nadie respuesta», vv. 1319-20) – ofrecen a través de las palabras de Gerardo la defensa gongorina de su propio derecho a actuar en autonomía con respecto a costumbres ya asentadas y, por consiguiente, a su elección de escribir (oponiéndose a la fórmula 'nueva' de Lope de Vega) un teatro sublime y culto, pero siempre respetuoso con el ludus escénico y el decoro lingüístico del diálogo[31].

[30] Cfr. *supra* el cap. III, pp. 98-99.

[31] Sobre este tema remito al cap. "Góngora vs Lope de Vega", en Laura Dolfi, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro,* Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 7-51.



COMEDÍA
DE
EL D.OR CARLINO,
DE
Don Luis de Gongora

Los que Sablan enella Son:

Gerardo
Carlino Dotor.
Casilda.
Tancredo.
Henrrico.
Lucrecia
Tisberto.
Don Tristan.

Portada de la comedia de El doctor Carlino: ms. E-16 (Bibl. Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, Madrid).

Problemas de una edición

Por su diferente extensión y por su carácter acabado/inacabado[1], las tres comedias de Luis de Góngora tuvieron cada una, e inevitablemente, una difusión y una transmisión textual bastante distinta. Es significativo, por ejemplo, que de los diecinueve manuscritos que conocemos, y que hemos analizado, solo dos reúnen las tres piezas[2]; mientras nueve incluyen dos (*Las firmezas de Isabela* y *El doctor Carlino*)[3] y ocho exclusivamente una: en concreto, cinco *Las firmezas de Isabela*[4]

[1] Como ya recordamos, el fragmento de la juvenil *Comedia venatoria* (1582-86) alcanza 355 versos, *Las firmezas de Isabela* (1610) – con sus 3553 versos – es más amplia de lo acostumbrado y *El doctor Carlino* (1613) se interrumpe casi al final del acto II, en el v. 2015.

[2] Se trata de los mss. 22.845 de la Biblioteca Nacional y 404 de la Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano (Madrid). Para el elenco de los testimonios manuscritos e impresos remito a las "Siglas y *recensio*" de Luis de Góngora, *Teatro completo, Las firmezas de Isabela, El doctor Carlino, Comedia venatoria*, edición de Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993 (2015[2]) y al *Apéndice II*, en el citado Laura Dolfi, *Il teatro di Góngora, "Comedia de Las firmezas de Isabela"*, vol. I, pp. 308-13.

[3] Es decir los mss. Res 46 (el conocidísimo ms. Chacón), 4130, 4269, y 22.585 de la Biblioteca Nacional de Madrid; el 330 de la Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano; el II.2801 de la Biblioteca del Palacio Real (Madrid); el ms. del armario A, tabla 3 del Archivo de la Catedral (Palencia); los B 2360 y B 2362 de la Biblioteca de la Hispanic Society of America (Nueva York).

[4] Los mss. 84-2-9 de la Biblioteca Colombina de Sevilla; 20-4-6 de la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March de Palma de Mallorca; 2 MS DP_3 F_3 (Ms UCB 143) de la Brancroft Library de la University of California de Berkeley. A los que se añaden los mss.

Laura Dolfi, University of Parma, Italy, laura.dolfipr@gmail.com, 0000-0002-8507-6762

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente* , © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com),
ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-332-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-332-1

y tres *El doctor Carlino*[5]. Además, si la única comedia concluida está caracterizada por una mayor abundancia de testimonios manuscritos (dieciséis), el interrumpido *Doctor Carlino* la sigue muy de cerca (con catorce), mientras la *Comedia venatoria* se queda muy atrás, con solo dos[6].

El hecho de que la difusión manuscrita de las primeras dos comedias ahora citadas acabe por resultar numéricamente muy parecida podría extrañar – tratándose, en un caso, de un texto completo y, en el otro, de uno parcial –, sin embargo esto se explica bastante bien si pensamos que no existen códices gongorinos (o ediciones del XVII) que se preocupen de recoger el teatro como tal, o sea como género distinto con respecto a poesías y poemas. Los que poseemos son manuscritos de versos, como por otra parte sus convencionales títulos declaran (*Obras*, *Obras varias, Obras en verso*, *Qvaderno de varias poesías*, *Varias poesías*, *Poesías*), si bien las dos o tres piezas presentes suelen ir agrupadas – como ocurre con diferentes tipologías de versos – o hasta reunidas en un tomo diferente (por ejemplo, en III del ms. Chacón[7]).

Es evidente, pues, que la componente lírica es el elemento básico que, en estas recolecciones, unifica las comedias con los sonetos, con las décimas, con las letrillas, los romances, etc.

Menos patentes son, en cambio, las causas de la escasa difusión de la *Comedia venatoria* (que, por ejemplo, tampoco está en el acreditado ms. Chacón). Naturalmente, es probable que su incierta autoría haya influido en que se la olvidara; pero esta hipótesis queda desmentida en seguida, por lo menos en parte, puesto que algunos códices que no la incluyen no dudan en transcribir una octava que le pertenece considerándola auténtica. Esto ocurre con cuatro de los diecinueve códices arriba mencionados[8], y con otros – gongorinos o misceláneos[9] – que

2056 de la Biblioteca de Catalunya de Barcelona (con los primeros 1610 versos) y 74 de la Biblioteca Pública Provincial de Córdoba (con los vv. 1-737).

5 Los ms. 4118 de la Biblioteca Nacional, E-16 TB de la Biblioteca Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, y R.M. 6.791 de la Biblioteca de la Real Academia Española de Madrid. En estos dos últimos el texto de la comedia se interrumpe con antelación (en el v. 1544), como por otra parte ocurre en algunos de los códices mencionados *supra* (nota 3), o sea en el ms. palentino, en los II.2801 y B 2360.

6 Los mencionados *supra,* en la nota 2. Aunque, como señala Hugo A. Rennert, debía de estar incluida, con las otras dos piezas – consta en el índice –, en un manuscrito mútilo perteneciente a la biblioteca de Justo de Sancha ("Poesíes inédites de Góngora", en *Revue Hispanique*, IV (1897), pp. 139-73).

7 Naturalmente también en este caso no hay una distinción de género, sino directamente los títulos de las dos comedias que el tomo «contiene». Cfr. la portada de las *Obras de Don Luis de Góngora [manuscrito Chacón]*, edición facsímil, Málaga, Caja de Ahorros de Ronda, 1991 (fig. 7).

8 Con el de la Catedral de Palencia (donde aparecen *Las firmezas de Isabela* y *El doctor Carlino*) y con tres de la Biblioteca Nacional de Madrid: los 4118, 4130 y 4269, respectivamente con *El doctor Carlino* (el primero) y con las dos comedias (los otros dos).

9 Pensamos, por ejemplo, entre los primeros, en el R.M. 6.791 de la Real Academia o en los 2892, 4075, 8645, 22.217 de la Biblioteca Nacional de Madrid; y, entre los segundos, en los 2244 y 3796 también de la Biblioteca Nacional.

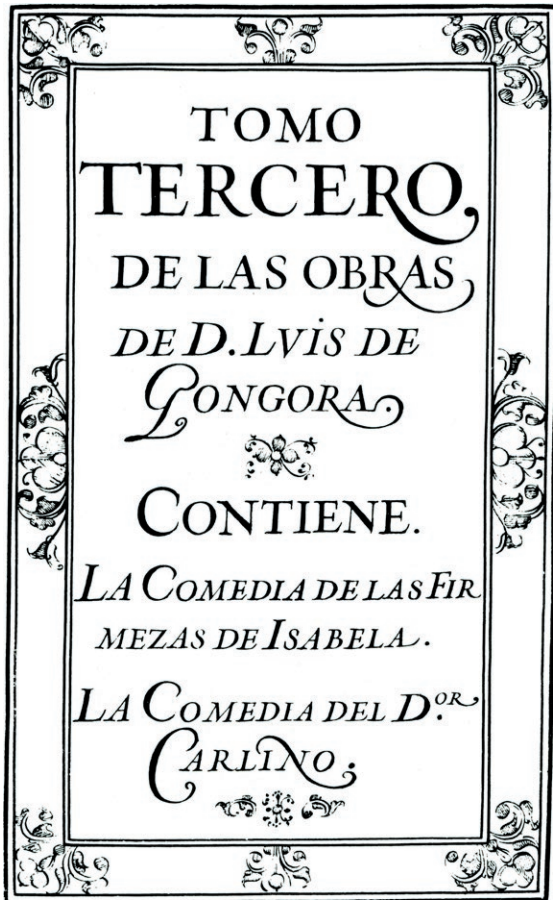

TOMO
TERCERO,
DE LAS OBRAS
DE D. LVIS DE
GONGORA.
CONTIENE.
LA COMEDIA DE LAS FIR-
MEZAS DE ISABELA.
LA COMEDIA DEL D.OR
CARLINO.

Fig. 1 – *Portada del tomo III del ms. Chacón* (Bibl. Nacional, Madrid, ms. Res. 46).

recuperan estos pocos versos en todo el conjunto de los 5568 que corresponden a la obra dramática de don Luis; se trata en particular de los vv. 84-91, o sea de la recolección que cierra la solemne descripción de la caza en la que toma parte el príncipe de Tebas[10].

Además, si el fragmento ahora mencionado destacó por su absoluta autonomía – una autonomía que llevó hasta a la involuntaria duplicación[11] – no faltan

[10] Es significativo, asimismo, que aparezca en el f. 52 de las *Obras en verso del Homero español* que López de Vicuña publica en 1627 y que – como es sabido – no incluye el teatro.

[11] Es el caso de la edición de *Todas las obras* de Hoces y Córdoba donde encontramos esta octava: antes como suelta y, luego, dentro del normal fluir de los 355 versos de la comedia. Lo mismo ocurre en sus siguientes reimpresiones: la de Zaragoza por Pedro Vergés (1643) y las de Lisboa, por Paulo Craesbeck y Juan da Costa (*Obras,* 1646 y 1667).

otros pasajes más largos (de *Las firmezas de Isabela*) que fueron seleccionados y transcritos como composiciones sueltas, si bien de manera mucho más esporádica[12]. Y en este caso – estando precedidos y seguidos por otros ritmos –, fue seguramente la métrica la que junto con su tono lírico, estimuló la elección de las dos estancias con la contestación de Marcelo a Fabio (I, vv. 86-105) y de la canción con la queja amorosa de Isabela (II, vv. 1040-79).

Estos datos que hemos ido mencionando hasta aquí son solo unos indicios de la indudable difusión que el teatro de Góngora alcanzó en el siglo XVII, y que va mucho más allá del hecho de que, por lo menos la única comedia acabada, haya llegado o no a representarse[13]. Sin insistir en la importancia de los varios testimonios o en las diferentes ramificaciones del *stemma codicum* que es posible trazar para cada pieza[14], nos interesa ofrecer ahora unas reflexiones sueltas sobre algunas lecciones que consideramos auténticas, así como sobre unos ejemplos significativos de corrupción del texto.

En primer lugar, nos parece interesante detenernos en dos estrofas de *Las firmezas de Isabela*, que constituyen un ejemplo dentro del panorama de las muchas variantes y errores separativos que delinean la neta bifurcación del *stemma* de esta pieza. Como destacamos hace tiempo[15], ambas ramificaciones corresponden a su doble tradición (la lírica, numéricamente amplia, y la teatral, mucho más reducida) e incluyen cada una un testimonio de grande autoridad: la primera, el conocidísimo ms. Chacón (que propone un texto revisado por el autor) y, la segunda, una edición impresa en 1613[16] (que corresponde al testimonio más antiguo[17]).

El desfase de dos estrofas al que acabamos de aludir no comporta errores desde el punto de vista métrico ni tampoco alteraciones en la comprensión del texto, de manera que el considerar estos versos como auténticos o como apócrifos deberá de fundarse en reflexiones más generales, inevitablemente no exentas de insidias (aún mayores teniendo en cuenta que esta comedia tiene una tradición muy contaminada).

[12] Por ejemplo, en la sección *Canciones heroicas* del ms. 20-7-23 de la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March de Palma de Mallorca (núms. 10 y 11 de los [*Sonetos, Soledades y Canciones*], fs. 175-176 y 176r y v); y, exclusivamente la segunda, también en el ms. 10.537 de la BNE (*Poesías,* pp. 171-72).

[13] Sobre este tema véase el cap. I del citado Laura Dolfi, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, Sevilla, Renacimiento, 2011.

[14] Para las que remito a la "Nota filologica" de Laura Dolfi, *Il teatro di Góngora*, cit., 1983, vol. I, pp. 315-418 y a las pp. 27-41 de "Siglas y *recensio",* en Luis de Góngora, *Teatro completo*, cit.

[15] En Laura Dolfi, *Il teatro di Góngora,* 1983, cit.

[16] En el tomo *Cuatro comedias de diversos autores,* recopiladas por Antonio Sánchez (impreso por Francisco de Cea en Córdoba). Pocos años más tarde, y precisamente en 1617, el mismo Antonio Sánchez volvió a publicarlo en Madrid con un título ligeramente diferente y muy significativo: *Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio* (fig. 2).

[17] Siendo anterior al ms. Chacón (que, como es sabido, está fechado 1628) y a los demás manuscritos e impresos que hemos analizado. Asimismo no hay que olvidar que esta edición se publica en vida del autor y solo tres años después de la composición de la comedia.

QVATRO COMEDIAS FAMOSAS DE DON LVIS DE Gongora, y Lope de Vega Carpio, recopiladas por Antonio Sanchez.

DIRIGIDAS A DON IVAN Andres Hurtado de Mendoça, Marques de Cañete, señor de las villas de Argete, &c.

CON LICENCIA:
En Madrid, por L.S. Año 1617.

A costa de Iuan Berrillo.

Fig. 2 – *Portada de "Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio"*, A costa de Juan Berrillo, Madrid 1617 ("Bibl. Umanistica", Universidad de Florencia).

En el primer caso, se trata de una redondilla que se sitúa al comienzo del acto I, en concreto después del v. 161, y que falta en *α* (o sea en la rama 'teatral'), mientras está presente en β (la rama 'lírica'); en el segundo, se trata de lo contrario, o sea de otra redondilla que, adelantado ya el acto III (después del v. 3025), encontramos en *α* y no en β:

familia β

No ha menester, si es discreto,
para llamarme mi amo
más campanilla o reclamo
que hablar con otro en secreto;
pues partiré como un potro
a introducirme, importuno,
entre la boca del uno
y entre la oreja del otro [v.161].
Este correr tan sin freno
siguiendo mi desvarío,
no es para provecho mío,
sino para daño ajeno;
pues con propiedad no poca
imito a la comadreja,
que se empreña por la oreja
para parir por la boca (vv. 154-69)[18].

familia α

No ha menester, si es discreto,
para llamarme mi amo
más campanilla o reclamo
que hablar con otro en secreto;
pues partiré como un potro
a introducirme, importuno,
entre la boca del uno
y entre la oreja del otro.
Pues con propiedad no poca
imito a la comadreja,
que se empreña por la oreja
para parir por la boca.

Si analizamos los dos textos podemos constatar que en *α* la ausencia de esa estrofa en el monólogo del criado Tadeo hace más directa la asociación entre su actitud curiosa y habladora y su parecido con la comadreja (empreñarse = escuchar; parir = relatar), pero la repetición anafórica «pues» no acaba de convencernos, apareciendo reiteradamente inerte. Además, la confesión del criado, de esta forma, resulta inevitablemente menos articulada, y frustrada en aquel paralelismo y gradualidad bien expresados en β: Tadeo se parece a un potro por la velocidad con la que corre a escuchar (actitud personal: I redondilla // parangón: II redondilla), y esa misma prisa lo caracteriza en ocasionar el «daño ajeno», es decir en 'expulsar' todo lo que acaba de oír, como si fuera una comadreja (actitud personal: I redondilla // parangón: II redondilla). Por eso, concluimos que esta estrofa es de Góngora y que hay que considerar la lección de Chacón, y en general de la rama β, como la única correcta.

De cualquier modo, si la falta de esa redondilla en *α* se configura fácilmente como una omisión involuntaria (serían versos perdidos durante la impresión del libro o en la transcripción de su antígrafo), más complejo es el caso de la estrofa que falta en β. En efecto, este cuarteto – que corresponde a la intervención de Octavio – puede desaparecer sin que la lógica sucesión de las réplicas quede afectada: el viejo Galeazo se queja ante las crueles mentiras de su hijo y este (en aparte) se muestra dudoso y arrepentido. Es más, hasta podemos suponer que el espectador/lector se espere esto, o sea una reacción inmediata del joven, y no un coloquio que admite digresiones aparentemente inútiles:

[18] *Teatro completo*, cit., pp. 78-79. La cursiva en esta cita y en la siguiente es nuestra. Cfr. la fig. 3.

No ha menester (si es discreto)
para llamarme mi amo
mas campanilla, o reclamo,
q̃ hablar con otro en secreto.
Pues partire como vn potro
a introducirme importuno,
entre la voca de el vno,
i entre la oreja de el otro.
Este correr tan sin freno,
siguiendo mi desuario,
no es para prouecho mio,
sino para daño ageno.
Pues con propriedad no poca

No ha meneſter, ſi es diſcreto,
para llamarme mi amo
mas campanilla, o reclamo,
que hablar con alguie en ſecreto.
Pues partirè como vn potro,
a introduzirme importuno
entre la boca del vno,
y entre la oreja del otro.
Pues con propiedad no poca,

Fig. 3 – *Las firmezas de Isabela*, vv. 154-166: ms. Chacón, p. 8 (Bibl. Nacional, Madrid) y *Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio*, A costa de Juan Berrillo, Madrid 1617, f. 4v ("Bibl. Umanistica", Universidad de Florencia).

familia β	familia α
Galeazo ¿Poderoso Dios, no ves con cuánta razón me aflijo, pues me niega el propio hijo y abona al que no lo es? [v. 3025]	*Galeazo* ¿Poderoso Dios, no ves con cuánta razón me aflijo, pues me niega el propio hijo y abona al que no lo es?
Camilo (*aparte*) Si dar pudiera un desguince, me fuera, que esta experiencia	Octavio *Galeazo, yo no os niego* *el ser vos, pero imagino*

peca contra la obediencia
(vv. 3022-3028).

Camilo (*aparte*) *que la pasión o el camino*
os tienen turbado y ciego.
Si dar pudiera un desguince,
me fuera, que esta experiencia
peca contra la obediencia.

Sin embargo, si analizamos mejor las palabras de Octavio que aparecen en *a*, nos damos cuenta de que siguen un perfecto hilo de continuidad, puesto que la observación del viejo mercader «os tienen turbado y ciego» bien corresponde a su anterior comentario sobre la emocionada alteración de Galeazo («Turbado estáis de gozoso», v. 2949), y a sus siguientes, y reiteradas, referencias a los problemas de vista del padre de Lelio: «¡Lo que ciega un regocijo!» (v. 2953), «Limpiad bien, señor, los ojos» (v. 2995), «Limpiad más» (v. 3002). Confirmando, pues, aquella tendencia a la *variatio* en la *iteratio* que constituye una de las características estilísticas de la comedia (por otra parte el insistir en la ceguera del anciano padre aumentaría el *ludus* del espectador, consciente de la falsedad de esta acusación).

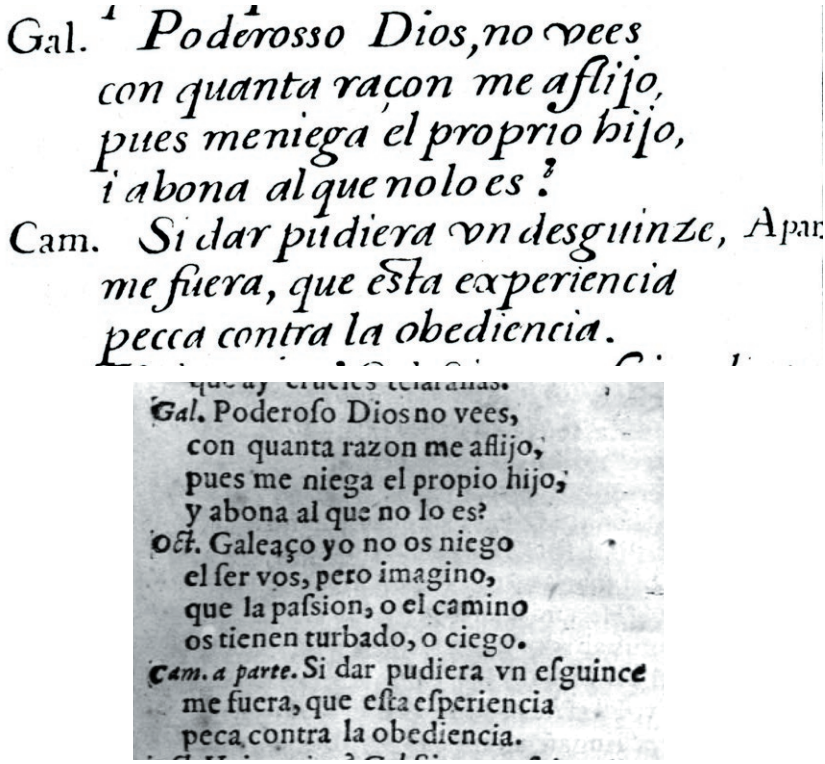
De la misma manera, es indiscutible que su «yo no os niego / el ser vos» se liga directamente al «me niega el propio hijo»[19] (v. 3024) que el mismo Galeazo acaba de pronunciar ante la denegación del joven («¿Yo Lelio? ¿yo hijo suyo, / teniéndole allí?», vv. 3019-20) y que – esto es lo más importante – esta puntualización introduce una variación semántica que anticipa al espectador lo que occurrirá en la escena poco después: o sea un juego de ficciones que, pasando de 'negar la verdad' a 'no guardar el respeto debido'[20], llega hasta 'negar la identidad'.

En efecto esta redondilla, presente en *a*, justifica y da coherencia a un cambio imprevisto en la acción: no se trata ya (o por lo menos no solo) de demostrar que Lelio miente cuando afirma que no es Lelio, sino de averiguar que Galeazo es su viejo padre, o mejor que es Galeazo. Y es curioso que esta conmutación de un personaje a otro la realice precisamente el viejo mercader toledano, y sin algún motivo aparente, a no ser que pensemos en la observación de Octavio arriba citada («yo no os niego / el ser vos»). Además, si intentamos prescindir de ella, y nos fijamos en la frase que el viejo pronuncia antes de abandonar la escena:

Galeazo No pienso dejar Mesón,
aunque soy viejo y es tarde,

[19] Cfr. la fig. 4. El ahora citado v. 3024, como el siguiente «que tú me niegues» (v. 3054) corresponde a lo que Lelio tenía concertado: «Juramentámonos luego / de negar […] / […] a nuestros padres, / si lo vienen a impedir» (vv. 2418-22: *Teatro completo,* cit., pp. 236 y 202-203).

[20] En este verso, el «me niegues» de Galeazo no tiene aquella acepción «no reconocer a una persona o cosa por lo que es» que Bernardo Alemany y Selfa le atribuye (*Vocabulario de las obras de Luis de Góngora y Argote,* Madrid, Tip. de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1930, s.v. *negar*, p. 678a), sino más bien la de «faltarle en su mayor necesidad», o mejor «no corresponder a la obligación que inducen algunos títulos o afectos» (como señalado en el *Tesoro de la lengua castellana o española de* Sebastián de Covarrubias y en el *Diccionario de Autoridades*, s.v).


Gal. Poderosso Dios, no vees
con quanta raçon me aflijo,
pues me niega el proprio hijo,
i abona al que no lo es?
Cam. Si dar pudiera vn desguinze, Apar.
me fuera, que esta experiencia
pecca contra la obediencia.

Gal. Poderoſo Dios no vees,
con quanta razon me aflijo,
pues me niega el propio hijo,
y abona al que no lo es?
Oct. Galeaço yo no os niego
el ſer vos, pero imagino,
que la paſsion, o el camino
os tienen turbado, o ciego.
Cam. a parte. Si dar pudiera vn eſguince
me fuera, que eſta eſperiencia
peca contra la obediencia.

Fig. 4 – *Las firmezas de Isabela*, vv. 3022-28: ms. Chacón, p. 102 (Bibl. Nacional, Madrid) y *Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio*, A costa de Juan Berrillo, Madrid 1617, f. 65v ("Bibl. Umanistica", Universidad de Florencia).

> sin buscar a dos o tres
> que me abonen […] (vv. 3068-71),

nos percatamos de que el espectador/lector puede seguir interpretándola todavía de manera consecuencial con lo que se ha ido desarrollando en las tablas: el anciano padre va a pedir abono para sí pero, no para confirmar que él es Galeazo, sino para que se le apoye en decir que el joven que tiene delante es su hijo. En cambio, cuando el viejo vuelve a entrar en la escena no queda duda alguna sobre el significado que él le otorga al predicado «abonar». Sus preguntas son claras y explícitas: «¿Querrásme abonar?», «tienes que empeñar. / […] El conocimiento» y, sobre todo, «¿Conócesme?» (vv. 3194, 3197-98, 3199); y poco después, cuando entra en casa de Octavio, volverá a confirmar lo mismo insistiendo: «ya / hay quien me conozca bien», «[Tadeo], ¿quién soy yo?» (vv. 3206-7 y 3210).

Es evidente, pues, que Góngora ha ido moldeando el diálogo de manera que la atención del espectador pase gradualmente de Lelio a Galeazo, o sea del joven al anciano padre. Además, este cambio en la averiguación de la identidad

se lo impone en parte la duplicación de la historia: al salir Galeazo de las tablas, entra Emilio (padre de Marcelo, el joven que finge ser Lelio) y el mecanismo de las denegaciones vuelve a repetirse. Así, puesto que se insinuó ya la necesidad de que fuera Galeazo quien debía comprobar su identidad, resultará perfecto el paralelismo con Emilio, a quien también se le acusa, y explícitamente, de no ser tal («no sois vos aquel / Emilio [...]», vv. 3116-17) obligándole a su vez a defenderse y a buscar a alguien que le abone.

En definitiva, creemos que esta redondilla presente en *α*, por ser muy oportuna, no puede corresponder a la intervención 'correctora' de un autor de comedias (que además, muy difícilmente se limitaría a añadir un solo cuarteto, y en una de las últimas escenas de la comedia); y con vistas a su autenticidad, tampoco constituye un problema el hecho de que no esté 'autorizada' por el ms. Chacón puesto que – como es harto sabido – al revisar sus textos muchos años más tarde, Góngora se limitó a corregir los errores sin subsanar eventuales lagunas.

Si pasamos ahora a analizar la situación textual de *El doctor Carlino* y algunas de sus variantes, advertimos que incluso en este texto se detecta la significativa presencia/ausencia de unos versos: respectivamente, después de los 1060 y 428. En este caso no hay dos formas de transmisión diferentes ligadas al 'género', sino dos ramificaciones dentro de una única tradición lírica[21]: por un lado el ms. Chacón, donde estos dos cuartetos faltan; y, por el otro, todos los demás testimonios, que en cambio los incluyen. Pero no basta; porque en *El doctor Carlino* esta injerción (respectivamente de una redondilla, y de cuatro versos romance) provoca incluso el cambio de otro verso: y en concreto del que la precede, en el primer caso; y del que los sigue, en el segundo. Entonces, no se tratará solo de averiguar si estas variantes son auténticas (y como tales nos inclinamos a considerarlas[22]), sino de reflexionar sobre la posible existencia de una directa intervención del autor[23]. En efecto, fundándonos en la conocida costumbre de Góngora de corregir sus textos, podríamos suponer (las frecuentes *lectiones singulares* del

[21] Que corresponden a un *stemma* más simplificado, que propone inmediatamente aquella separación entre el ms. Chacón y los demás testimonios que en el *stemma* de *Las firmezas de Isabela* encontramos como segundo estadio, o sea dentro de la familia α. Además, sus variantes se distribuyen en unos bloques bien definidos y costantes, mientras las de *Las firmezas de Isabela* son el resultado de una tradición muy contaminada (cfr. el párrafo "2. La tradición textual. Variantes de autor", en *Teatro completo*, cit., pp. 39-44).

[22] Véanse *Teatro completo*, cit., pp. 36-37. Antonio Carreira comparte nuestra hipótesis y, en su edición de las *Obras completas* (Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 2000, II, pp. 145 y 224), admite tanto la redondilla que sigue el v. 3025 de *Las firmezas de Isabela* – que comentamos arriba – como la que sigue el v. 1060 de *El doctor Carlino*, con su correspondiente variante.

[23] Como afirmamos sintéticamente en el párrafo 2, "La tradición textual. Variantes de autor" de *Teatro completo*, cit., pp. 37-38.

ms. Chacón podrían confirmarlo[24]) que, volviendo a leer sus comedias don Luis hubiera decidido modificar algunos versos.

Los que tenemos delante se presentan como perfectamente equipolentes desde un punto de vista contenutístico: Enrico se dirige a Casilda y, para que deje de llorar, se ofrece a regalarle una cadena de oro que le sirva de consuelo por las joyas que le robaron. Pero, mientras en el ms. Chacón esta situación se describe de manera llana y sintética (con dos redondillas, o mejor con tres versos de una[25] y con la otra completa):

Enrico Sí, dulce señora mía,
de esta cadenilla fía
amor tu serenidad;
aunque cuatro caracoles
no vale, sírvete de ella:
que no es bien, Casilda bella,
que humedezcas más tus soles (vv. 1054-60),

en los otros testimonios la conmutación metafórica se hace hiperbólica y se completa con otras referencias y alusiones pertinentes que descubren, por medio de un mecanismo de *correctio,* los referentes reales de las metáforas: los soles son los «hermosos ojos» y los ríos las «lágrimas de enojos»[26]. Además los «soles» de Casilda no solo resultan mojados ('humedecidos'), sino hasta 'inundados' (son unos ojos tan llenos de lágrimas que se transforman en ríos):

Enrico Sí, dulce señora mía,
de esta cadenilla fía
amor tu serenidad;
    aunque cuatro caracoles
no vale, sírvete de ella:
que no es bien, Casilda bella,
que sean ríos tus dos soles [v. 1060].
    Rayos de luz será bien

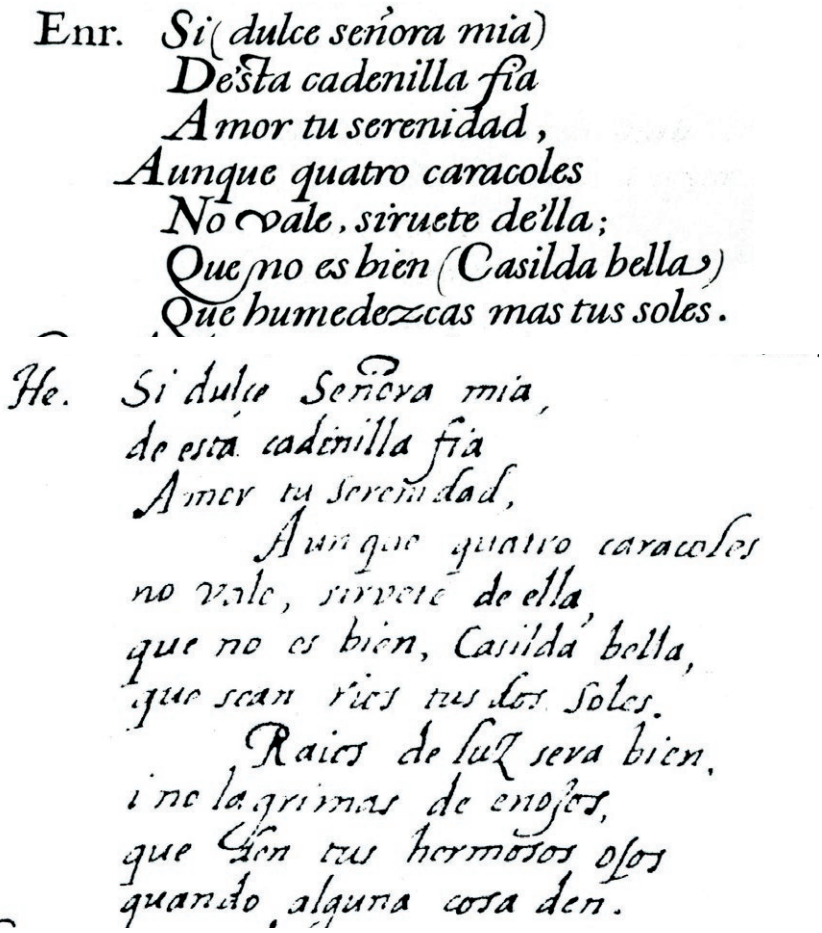
[24] Me limito a mencionar algunos de los muchos ejemplos: «honra» / «honor» (v. 121), «Con tu licencia» / «en tus escuelas» (v. 395), «sagrada ciencia» / «divina ciencia» (v. 403), «me las hará el zapatero» / «las hará mi zapatero» (v. 832); «fuera de que para esto» / «cuanto más que para esto» (v. 861), «mariposa» / «palomilla» (v. 1182), «potro al darle este tormento» / «que es potro de dar tormento» (v. 1208), etc.: *ibidem,* pp. 273, 288, 289, 312, 313, 331 y 332.

[25] Correspondiendo el primer verso de la primera a las palabras de otros personajes: «*Casilda* Miente el Doctor. *Doctor* Es verdad» (v. 1053: *ibidem*, p. 324).

[26] Cfr. la fig. 5. Véase la analogía del los ahora citados «y no lágrimas de enojos / que den tus hermosos ojos» con el «Porque no den los tuyos [ojos] más enojos», v. 13 del soneto "*Ya besando unas manos cristalinas*" (núm. 20 de *Obras completas*, cit., I, p. 25). Asimismo, véase un parecido final en «den» en los vv. 641 de *El doctor Carlino* («Yo haré que […] te den») y 2584 de *Las firmezas de Isabela*: «cuando en hora buena os den» (*Teatro completo*, cit., pp. 302 y 212).

y no lágrimas de enojos
que den tus hermosos ojos
cuando alguna cosa den[27].

Además, si la reiterada presencia del verbo *humedecer* en la obra gongorina[28] apoya la lección de Chacón, podemos observar también que la imagen del «río» aquí


Enr. Si (dulce señora mia)
De'sta cadenilla fia
Amor tu serenidad,
Aunque quatro caracoles
No vale, siruete de'lla;
Que no es bien (Casilda bella)
Que humedezcas mas tus soles.

He. Si dulce Señora mia,
de esta cadenilla fia
Amor tu serenidad,
Aunque quatro caracoles
no vale, sirvete de ella,
que no es bien, Casilda bella,
que sean ríos tus dos soles.
Raios de luz sera bien,
i no lagrimas de enojos,
que den tus hermosos ojos
quando alguna cosa den.

Fig. 5 – *El doctor Carlino*, v. 1060 y sigs.: ms. Chacón, p. 156 (Bibl. Nacional, Madrid) y ms. E-16, fol. 649 (Bibl. de Menéndez Pidal y María Goyri, Madrid).

[27] Detrás del explícito elogio de la mujer, se entreve una indirecta, y curiosa, referencia al hecho de que Casilda se resista a ceder a las lisonjas amorosas del doctor.

[28] Cfr. los vv. 40-41 del romance "*En la pedregosa orilla*" donde lo que se «humedece» con «lágrimas» son los cabellos (núm. 27 de *Obras completas,* cit., I, p. 32), el v. 48 de otro romance

propuesta (y presente incluso en *Las firmezas de Isabela*[29]) se liga a otra sucesiva de la misma comedia, aún más hiperbólica y siempre referida a las lágrimas de Casilda:

Enrico Pues qué, ¿[Casilda] llora por mi?
Doctor Llora
ríos tan crecidos que,
perdido en sus ondas pie,
me han arrojado aquí ahora (vv. 1749-52).

En cambio, en el caso de los cuatro versos añadidos después del 428, no encontramos alguna concordancia que demuestre su coherencia dentro del conjunto de la obra de don Luis; aunque la cita de Álvar Núñez Cabeza de Vaca – cuyo objeto es subrayar la habilidad médica de Carlino – cabe bien dentro del marco de aquellas referencias al mundo americano (viajes del descubrimiento, paisajes, animales, etc.) que se encuentran de forma suelta en poemas, en sonetos, etc.[30], y que en el teatro se concretan en el reiterado recuerdo de sus riquezas[31].

Además, esta cita del famoso conquistador (estimulada por el v. 428: «tirador de arcabuz»[32]):

Sangro al tiento y purgo al vuelo
sin tener método algún,
como pescador de caña
o tirador de arcabuz; [v. 428].
y tengo, gracias a Dios
tanta dicha en dar salud,
que mis primeras visitas
son vísperas del capuz (vv. 425-432)

Sangro al tiento y purgo al vuelo
sin tener método algún,
como pescador de caña
o tirador de arcabuz.
No digo que hago milagros
por salir de esclavitud
como Cabeza de Vaca
con la señal de la cruz
sino que, a Dios gracias, tengo
tanta dicha en dar salud,
que mis primeras visitas
son vísperas del capuz (fig. 6)

donde hay unas cenizas «humedecidas» (núm. 383, «*Ave del plumaje negro*», p. 578), la arena «humedecida» de la coeva *Soledad segunda* (v. 370, p. 405), o la campaña «humedecida» del *Panegírico al Duque de Lerma* (v. 355, p. 489), etc.

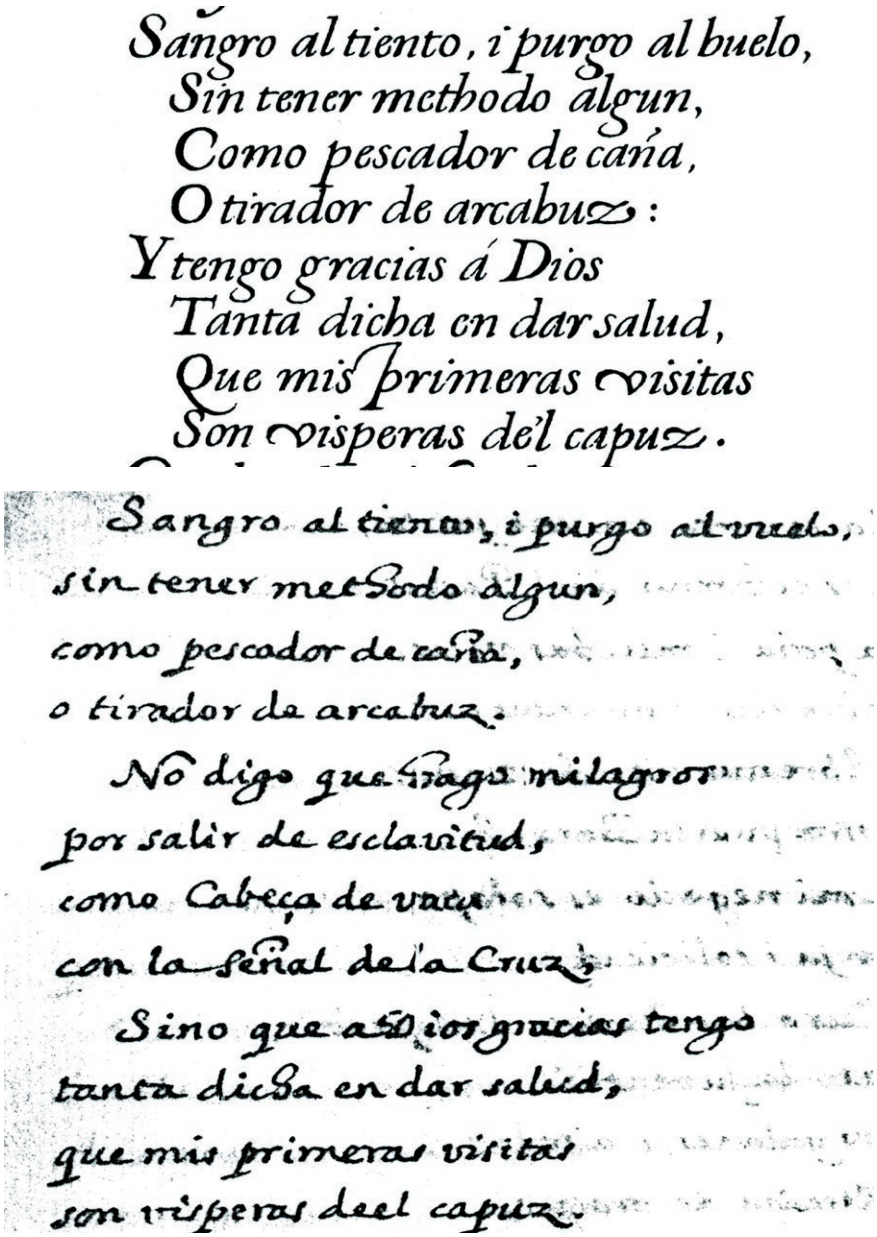
29 Véase el «Llore un río» pronunciado por Camilo en el v. 1137, o la más articulada queja de Violante «dos ríos / verá desde hoy […] si repara / […] en los ojos míos», vv. 1943-45 (*Teatro completo*, cit., pp. 133 y 175).

30 Sobre este tema remitimos a Joaquín Roses, "«Ara del sol edades ciento»: América en la poesía de Góngora", en *Góngora hoy, Actas de los Foros de debate, IV –V*, edición de J. Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, pp. 115-39.

31 Pensamos en la flota que llega del Perú cargada de pesos (*Las firmezas de Isabela*, v. 2978: *Teatro completo*, cit., p. 233), en las monedas o búcaros definidos respectivamente «vecinos del Perú» y «minas del Perú» (*El doctor Carlino*, vv. 375, 466, *ibidem*, pp. 287 y 293) o en el valor antonomástico que a esta nación se le confiere en el v. 1117: «[Ojalá tuviera] de hechura un Perú» (p. 327). Análogamente véase el cerro-Potosí recordado en los vv. 2159, 2171 y 3411 de *Las firmezas de Isabela* (pp. 188 y 254) o la dote-Potosí del v. 2385 (p. 201).

32 Así como «la señal de la cruz» parece introducir el siguiente, irónico, «a Dios gracias».

se descubre idónea si pensamos en su 'milagrosa' actividad de sanador en las tierras de los indios evocada aquí para subrayar la doble profesión de Carlino: falso médico y alcahuete.


Sangro al tiento, i purgo al buelo,
Sin tener methodo algun,
Como pescador de caña,
O tirador de arcabuz:
Y tengo gracias á Dios
Tanta dicha en dar salud,
Que mis primeras visitas
Son visperas de'l capuz.

Sangro al tiento, i purgo al buelo,
sin tener methodo algun,
como pescador de caña,
o tirador de arcabuz.
No digo que hago milagros
por salir de esclavitud,
como Cabeça de vaca
con la señal de la Cruz;
Sino que a Dios gracias tengo
tanta dicha en dar salud,
que mis primeras visitas
son visperas deel capuz.

Fig. 6 – *El doctor Carlino*, v. 425 y sigs.: ms. Chacón, p. 136 (Bibl. Nacional, Madrid) y ms. A, 3a, fol. 342 (Archivo de la Catedral, Palencia).

Y si el empleo de predicados tan comunes como *decir* y *hacer* podrían parecer una banalización singular en una comedia tan culta como *El doctor Carlino*, es oportuno recordar que se trata de predicados que Góngora utiliza a menudo en los diálogos de sus comedias[33], y que tanto el arranque inicial «No digo que [...] sino»[34], como el nexo 'hacer milagros'[35] no son raros en su obra. Además, tampoco corresponde a una excepción el uso de la inversión «a Dios gracias»[36] que, por ser menos común, podríamos considerar una *lectio difficilior.*

Naturalmente, el crédito que nos inclinamos a otorgar a estos y a otros versos corresponde a una mera hipótesis, puesto que si es fácil detectar errores (que afectan a la rima, al número de las sílabas, a la estructura lexical, gramatical y sintáctica, o a la coherencia lógica de las intervenciones), cuando tenemos una absoluta falta de indicios, es muy difícil decidir si se trata de variantes redaccionales (o de autor), o de casos de perfecta corrupción.

A este propósito, es oportuno mencionar los vv. 109-10 de esta misma comedia, que corresponden a otra *lectio singularis* del ms. Chacón. En efecto, mientras este manuscrito propone:

> sin amenazar castigos
> *a vuestros caros amigos,*
> *que caros fueron los dos,*

en todos los demás códices se lee:

> sin amenazar castigos
> *a los que os han sido amigos*
> *que bien lo han sido los dos.*

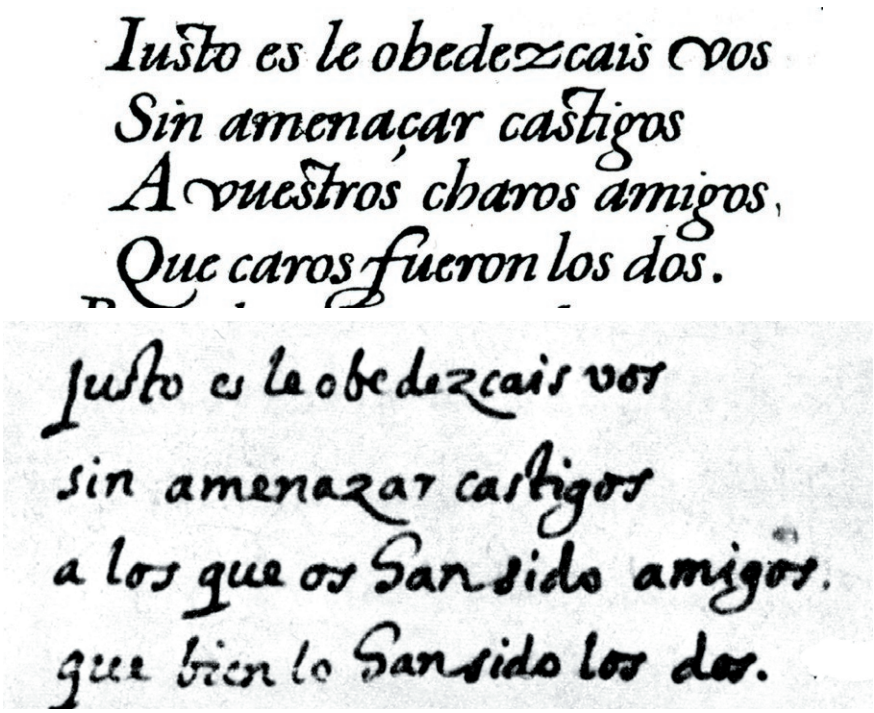
Es evidente que el significado de ambas citas es parecido. Gerardo no debe amenazar a sus amigos queridos, porque ambos lo fueron de verdad. Y también es equivalente el sobreentendido, irónico, oxímoron traidor-amigo que se hace todavía más explícito en Chacón, aunque podría resultar extraño que Góngora se preocupe de insistir en la 'cualidad' de Tancredo y de Enrico repitiendo la

[33] Las formas «no digo» y «digo», por ejemplo, son frecuentes en *El doctor Carlino*: vv. 1009, 1684; 268, 386, 439, 548, 1067, 1393, 1422, 1599, 1735; y mucho más en *Las firmezas de Isabela*: vv. 650, 1603, 1742, 1766, 1802, 1834; 26, 136, 638, 718, 874, 1125, 1168, 1463, 1866, 1929, 2013, 2015, 2051, 2053, 2112, 2204, 2784, 3162, 3164, 3209, 3336, 3390, 3420, 3454, 3544, 3545.

[34] Véase, asimismo, la fórmula «No digo [...], / sino» que abre el *Romance amoroso* (vv. 24-25, *Obras completas*, cit., I, núm. 327, p. 521).

[35] Que aparece incluso en el v. 76 de *Las firmezas de Isabela*: «milagros hizo» (*Teatro completo, cit.*, p. 74). Cfr. este mismo sintagma en el v. 78 de la décima «*Ya de mi dulce instrumento*» y en el 490 del *Panegírico al Duque de Lerma* (*Obras completas*, cit., I, núms. 105 y 313, pp. 166 y 490).

[36] La encontramos también en los vv. 118-19 del coevo romance *En la beatificación de Santa Teresa*: «que, a Dios gracias, arte y regla / nos dejó» (*ibidem*, I, núm. 282, p. 443). En cambio, en *Las firmezas de Isabela* hay solo dos citas de la otra forma: «Gracias doy a Dios», «Gracias a Dios puedo dar» (vv. 650 y 819: *Teatro completo*, cit., pp. 106 y 114).


Iusto es le obedezcais vos
Sin amenaçar castigos
A vuestros charos amigos,
Que caros fueron los dos.

Justo es le obedezcais vos
sin amenazar castigos
a los que os han sido amigos.
que bien lo han sido los dos.

Fig. 7 – *El doctor Carlino*, vv. 107-10: ms. Chacón, p. 126 (Bibl. Nacional, Madrid) y ms. II. 2801, fol. 418r (Bibl. Palacio Real, Madrid).

misma palabra. Sin embargo, si abandonamos la modernización gráfica del texto y recuperamos la variante fonética que la letra del ms. Chacón propone, o sea la oposición *charos/caros,* descubrimos que Góngora está jugando con una interesante, y escondida, bisemia porque – como señala por aquellas mismas fechas (1610) Covarrubias – *caro* «significa la cosa que se ama mucho», mientras que *charo* remite al «mucho precio»[37], así que el segundo de los textos arriba citados corresponde probablemente a uno de aquellos casos de alteración del original realizada voluntariamente con un intento de *emendatio*.

Desde este punto de vista, varios y variados son los versos que podríamos seleccionar; pensamos, por ejemplo, en otra redondilla de *El doctor Carlino* (donde Gerardo alude al engaño que organizó contra Lucrecia[38]):

[37] Compárese la definición que, ofrece s.v. Sebastián de Covarrubias en su «para diferenciar la una significación de la otra, cuando queremos decir que una cosa es preciosa, apetecible y agradable, escribimos la dición con aspiración, *charus, a, um*, y cuando entendemos por la cosa subida de precio se escribe sin aspiración *carus, a, m*» *(Tesoro de la lengua castellana o española, s.v.)*. Cfr. la fig. 7.

[38] Puesto que, después de haberse acostado con ella y de haberle pagado, la obliga (para que su adulterio no se descubra) a devolver el dinero que acaba de cobrar.

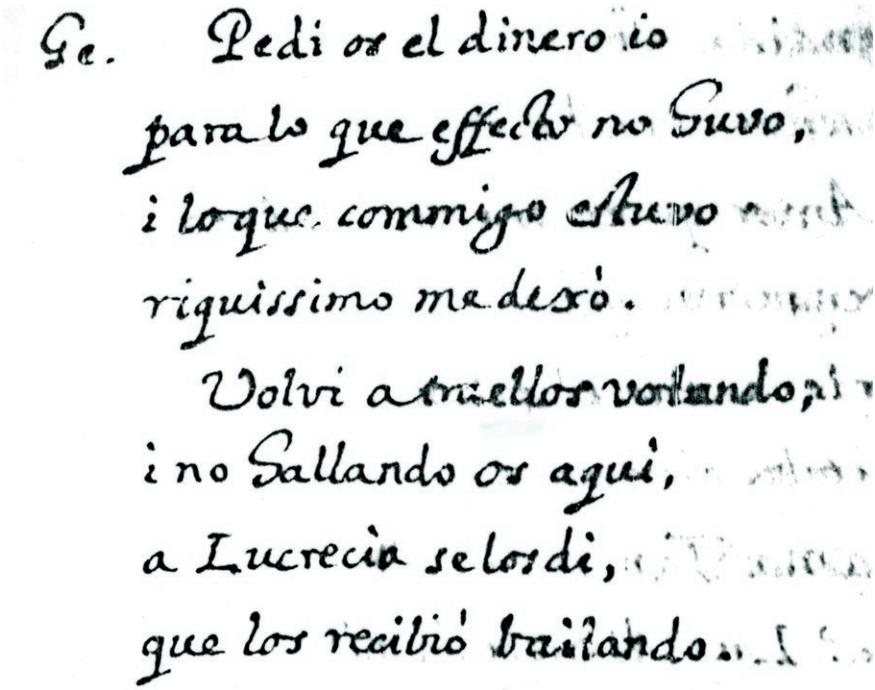

Ge. Pedi os el dinero io
para lo que effecto no Suvó,
i lo que commigo estuvo
riquissimo me desó.
Volvi a traellos volando,
i no Sallando os aqui,
a Lucrecia se los di,
que los recibió bailando.

Fig. 8 – *El doctor Carlino*, vv. 1369-76, ms. armario A, tabla 3a, fol. 362v (Archivo de la Catedral, Palencia).

> Volví a traellos [los escudos] volando,
> y no hallandoos aquí,
> a Lucrecia se los dí,
> con quien me he estado hablando (vv. 1373-76),

cuyo último verso queda modificado en algunos testimonios[39], con socarrona inventiva, en: «que los recibió bailando» (fig. 8).

Es obvio que esta variante (que destaca la conexión *traer-recibir*) confiere al texto un matiz diferente, guiando la atención del espectador/lector sobre la actitud venal de Lucrecia, antes que (como ocurre en cambio en el original) sobre la justificación que Gerardo ofrece al marido de la mujer: está en su casa porque le buscaba a él y, al no encontrarle, se ha parado para dejarle un recado.

[39] Me refiero a los mss. siguientes: armario A, tabla 3 del Archivo de la Catedral de Palencia, 4118 de la Biblioteca Nacional de Madrid, II.2801 de la Biblioteca del Palacio Real, E-40-6791 della Biblioteca de Rodríguez Moñino, E-16 de la Biblioteca de Ramón Menéndez Pidal, y B 2360 de la Hispanic Society of America. No me detengo en señalar otras pequeñas variantes (como la alternacia «los/lo»).

Sin insistir en otras lecciones apócrifas, nos limitaremos a mencionar unos pocos ejemplos que consideramos significativos porque, de alguna manera, ofrecen la posibilidad de seguir *in itinere* el formarse del proceso de corrupción. Nos referimos, por ejemplo, a los vv. 63-64 de *Las firmezas de Isabela*: «andas pagando perdido / hospedajes de escondido». En efecto, el copista del ms. B 2362 de la Hispanic Society (*Cuaderno de varias poesías*) se equivoca y transcribe dos veces el mismo atributo:

andas pagando escondido
hospedajes de escondido;

sin embargo, volviendo a leer el texto en seguida, se da cuenta de su error, borra el primer «escondido», y escribe correctamente «perdido».

En cambio, otro copista (el del ms. 2056 de la Bibl. de Catalunya, o sea Pérez Rivas), encontrando ya en el ejemplar que está utilizando ese mismo error («escondido / escondido»), intenta emendarlo. Y aunque, de manera muy prudente, deja el texto tal como le llegó:

andas pagando escondido
hospedajes de escondido,

escribe como alternativa, encima del renglón, otra palabra («amigo») que bien corresponde a la rima y que le parece aceptable, aunque también introduce una repetición, de la que quizá no se da cuenta:

Fabio Marcelo amigo, ¿qué es eso?
que andas pagando escondido
hospedajes de un amigo (vv. 62-64).

Pero, como se puede comprobar, esa corrección que sugiere no varía la lección equivocada (o sea el primer «escondido»), sino la correcta (o sea: «hospedajes de escondido») proponiendo otra, diferente alteración (fig. 9).

Además, no se puede excluir que otro copista posterior, ante el error «escondido»/«escondido» y la opción «escondido»/«amigo», se inclinara a transcribir directamente «que andas pagando escondido / hospedajes de un amigo». Y en este caso los errores introducidos con respecto al texto original serían dos: el que estaba presente en el antígrafo y el sugerido sucesivamente *ope ingenii* por Pérez Rivas.

Otra diferente muestra del origen (o del posible origen) del proceso de corrupción del texto original es la que implica los vv. 1068-69 de la misma comedia que, en un códice de *Poesías* de Góngora de la Biblioteca Nacional de Madrid[40], se cambian con el claro intento, más que de subsanar, de aclarar. No se trata de una transcripción completa de la comedia, sino de un fragmento (en concreto, del comienzo del acto II: vv. 1040-79) que, evidentemente, el recolector del manuscrito – considerado su éxito – decidió incluir entre las "Canciones". Na-

[40] El ms. 10.537 [*Poesías*]; me refiero, en particular, a los fols. 179-80.

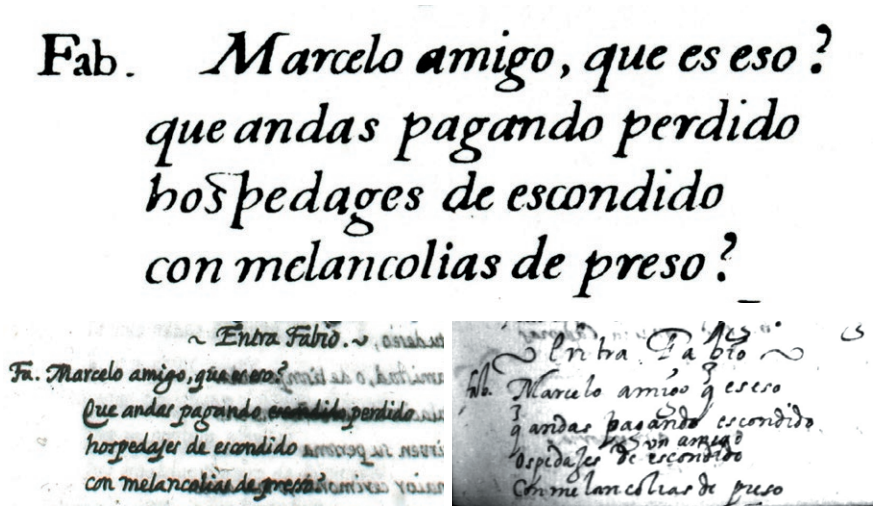

Fab. Marcelo amigo, que es eso?
que andas pagando perdido
hospedages de escondido
con melancolias de preso?

Fig. 9 – *Las firmezas de Isabela*, vv. 62-65: ms. Chacón, p. 5 (Bibl. Nacional, Madrid), ms. B 2362, fol. 435v (Hispanic Society, Nueva York), y ms. 2056, fol. 151r (Bibl. de Catalunya, Barcelona).

turalmente, extrapolada de su contexto (teatral además que poético), la queja amorosa de Isabela acababa por perder en parte su fuerza dramática, homologándose a las otras composiciones seleccionadas. Por eso quizá, al copista le debía de haber parecido demasiado culto y complejo aquel paralelismo entre la mujer, indiferente a las ventajosas bodas con un rico prometido, y la tórtola, insensible a las lisonjas amorosas de un «avestruz africano / que vuela rey en su desnuda arena» (vv. 1068-69). Así, aunque respetando la estructura sintáctica de la estrofa, había sustituido la imágen insólita del «avestruz» con la más cotidiana y convencional del «cisne»:

[*Isabela*] Pastorcilla dichosa,
si ya la hizo esposa
dulce propia elección, no fuerza ajena;
al de plumas lozano
blanco cisne que ufano,
argenta espumas en la orilla amena,
menosprecia la tórtola, y en suma,
más arrullos escoje y menos pluma (vv. 1064-71, fig. 10).

Sin saberlo, pues, el lector de esta canción se iba a encontrar con un texto diferente, que nada tenía que ver con el auténtico, aunque estaba caracterizado por una coherencia interna y por una propia, indudable, autonomía; en otras palabras con un texto aparentemente íntegro, y por eso portador de una corrupción voluntaria y, prácticamente, perfecta.

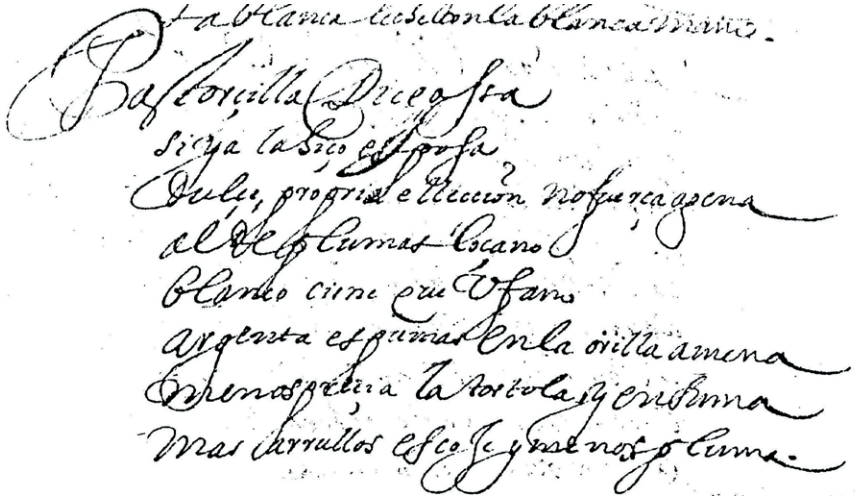


Fig. 10 – *Las firmezas de Isabela*, vv. 1064-1071: ms. 10.537 (Bibl. Nacional, Madrid).

Advertencia

En este libro estudiamos la obra de Góngora y de Tirso de Molina abarcando varios géneros: poesía, narrativa, teatro. Ambos autores ofrecen un ejemplo significativo de directa implicación en las modalidades expresivas del barroco que, en su escritura en verso y prosa, valoran e interpretan de manera personal y complementaria acudiendo a un estilo metafórico e hiperbólico, estando Góngora más ligado a la polisemía y a la hipérbole de la palabra, y Tirso más proyectado hacia el conseguimiento de una análoga maravilla plásticamente concreta. Los capítulos I y II remiten a la ejemplificación de estos dos diferentes desarrollos, mientras los otros dos se dedican al teatro. En particular, en el III nos detenemos en *Las firmezas de Isabela* de Góngora y en *La fingida Arcadia* de Tirso cuyos análisis hemos yuxtapuesto intencionadamente tratándose de dos comedias que – aunque difieran por ambientación y enredos – coinciden no solo en seguir una conocida fuente literaria (sobrentendida o explícitamente declarada: los *Suppositi* de Ariosto en Góngora, y la *Arcadia* de Lope en Tirso), sino también en presentar fragmentos de diálogo que reflejan la postura del autor con respecto a las modas literarias del tiempo (rechazo del arte nuevo de Lope en Góngora, rechazo del culteranismo gongorino en Tirso), y en llegar al desenlace amoroso deseado utilizando el recurso del teatro en el teatro (la ficción se transforma en actuación, la actuación coincide con la ficción). Finalmente, en el IV y último capítulo, insistiendo en la importancia poética y dramática del poeta cordobés, volvemos sobre las tres piezas acabadas/inacabadas de don Luis de las que – remitiendo al libro que publicamos en 2011 para un enfoque detallado y comple-

Laura Dolfi, University of Parma, Italy, laura.dolfipr@gmail.com, 0000-0002-8507-6762

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente* , © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com),
ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-332-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-332-1

to – analizamos aquí algunos aspectos más insólitos: la finalidad dramática, la escansión métrico-rítmica y la recepción-transmisión del texto.

Están incluidos en este volumen – reelaborados y aumentados en parte con respecto a su primera publicación en revistas o volúmenes misceláneos – los artículos:

- "El mundo metafórico de la *Soledad Primera*: contenidos y finalidades", en *La edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, al cuidado de Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi, Jesús Ponce Cárdenas, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 201-17.
- "El estilo sublime en el *Panegírico al duque de Lerma"*, en *El Duque de Lerma, Poder y literatura en el Siglo de Oro,* Dirigido por Juan Matas Caballero, José María Micó Juan, y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, CEEH (Centro de Estudios Europa Hispánica), 2011, pp. 169-87.
- "Algo más sobre el lenguaje metafórico en *Los Cigarrales de Toledo"*, en *Hipogrifo*, Revista de Literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 5, núm. 1 (*Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, coord. Luciano García Lorenzo), 2017, pp. 155-68.
- "Lo culto y lo ingenioso en los *Cigarrales de Toledo"*, en *Prosas y versos de Tirso de Molina*, Blanca Oteiza (ed.), New York – Madrid – Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares – Instituto de Estudios Tirsianos, 2015, pp. 43-61.
- "El teatro de Luis de Góngora", en Góngora, *La estrella inextinguible, Magnitud estética y universo contemporáneo*, dir. Joaquín Roses Lozano, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 139-45.
- "Sobre el teatro en el teatro: *La fingida Arcadia"*, en *Tirsiana, Actas del Coloquio sobre Tirso de Molina, Copenhague 22-24 de noviembre de 1984,* editado por Berta Pallares y John Kuhlmann Madsen, Instituto de Lenguas Románicas, Copenhague, Madrid, Editorial Castalia, 1990, pp. 41-80 (en italiano en *Lavori ispanistici*, serie V, 1986, pp. 167-97).
- "Luis de Góngora: un teatro para el teatro", en *Criticon*, núm. 129 (*Luis Vélez de Guevara, dramaturgo: nuevas pistas y proyecciones críticas. Homenaje de Córdoba a Robert Jammes*), 2017, pp. 225-42.
- "Las décimas en la obra dramática de Luis de Góngora", en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid, Universidad de Navarra - Iberoamericana Vervuert, 2013, pp. 261-82.
- "El teatro de Góngora: problemas de una edición", en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 343-61.

El libro que publicamos ahora completa los resultados de las investigaciones a las que nos hemos dedicado durante años y que se han concretado en las ediciones comentadas de *Las Firmezas de Isabela* (Pisa, Cursi, 1983, voll. 2), del *Teatro completo* gongorino (Madrid, Cátedra, 1993 y 2015[2]), de la tirsiana *Por el sótano y el torno* (Madrid, Cátedra, 2020); en la traducción del *Burlador de Sevilla* (*L'ingannatore di Siviglia,* Turín, Einaudi, 1998); y en los volúmenes *Luis*

de Góngora. Cómo escribir teatro (Sevilla, Editorial Renacimiento, 2011 arriba aludido), *Tirso e don Giovanni, Scambi di ruoli tra dame e cavalieri* (Roma, Bulzoni, 2008), *Don Juan llega a Italia. De Tirso a Cicognini* (Madrid, Ediciones Clásicas-Ediciones del Orto, 2009).

Un explícito agracedimiento va a las bibliotecas y a los archivos que, a lo largo de los años, han puesto a mi disposición la reproducción de ediciones y manuscritos.

L.D.

Florencia, febrero de 2021

Bibliografía citada

Alemany y Selfa, Bernardo, *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argote,* Madrid, Tip. de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1930.

Alonso, Dámaso, "Claridad y belleza de las *Soledades"*, en *Revista de Occidente*, 1927, pp. 7-36.

Alonso, Dámaso, *Las "Soledades" de Luis de Góngora*, Notas preliminares, texto del poema, versión en prosa y notas finales, en *Góngora y el gongorismo*, en *Obras completas,* vol. VI, cit., Madrid, Gredos, 1982, pp. 541-712.

Alonso, Dámaso, *Antología de Góngora comentada y anotada*, en sus *Obras completas,* vol. VII, *Góngora y el gongorismo, Madrid, Gredos*, 1984, pp. 279-525.

Alonso, Dámaso, *Obras completas*, *Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1978, vol. V; 1982, vol. VI; 1984, vol. VII.

Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* en *Obras completas*, vol. IX: *Poesía española y otros estudios*, Madrid, Gredos, 1990.

Arellano, Ignacio, "La cultura simbólica y alegórica en *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina", en *Versants*, Revue suisse de littératures romanes, Nouvelle série, 43, 2003, pp. 5-23.

Blanco, Mercedes, "Les *Solitudes* comme système de Figures. Le cas de la synecdoque", en *Crepúsculos pisando, Once estudios sobre las "Soledades" de Góngora*, reunidos y presentados por Jacques Issorel, Saint Esteve, Université de Perpignan, CRILAUP, 1995.

Blanco, Mercedes, *Góngora heroico, Las "Soledades" y la tradición épica,* Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.

Calderón de la Barca, *El purgatorio de San Patricio,* edición de J. M. Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1988.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente* , © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-332-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-332-1

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño,* Edición de Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.

Canavaggio, Jean, "Góngora, Lope y la *comedia nueva",* en *Mélanges de la Casa de Velázquez,* 1965, vol. I, pp. 245-54.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* edición de Martín de Riquer, Madrid, Editorial Alta Fulla, 1993.

Cuatro comedias de diversos autores, recopiladas por Antonio Sánchez, Córdoba, por Francisco de Cea, 1613.

Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio, recopiladas por Antonio Sánchez, Madrid, A costa de Juan Berrillo, 1617.

"Culteranesimo" e teatro nella Spagna del Seicento, al cuidado de Laura Dolfi, Roma, Bulzoni, 2006.

Diccionario de Autoridades, Edición facsímil con motivo del III centenario, Madrid, JdeJ Editores, 2013, vols. 6.

Diego, Gerardo, "Un escorzo de Góngora", en *En torno a Góngora,* Madrid, Júcar, 1987, pp. 189-98.

Dolfi, Laura, *Il teatro di Góngora. "Comedia de las Firmezas de Isabela",* Pisa, Cursi, 1983, vols. 2: I. Studio e nota filologica, II. Testo critico, traduzione e commento.

Dolfi, Laura, "La descripción de la mujer: lenguaje culto y erotismo en el teatro de Tirso de Molina", en *Tirso, de capa y espada, XXVI jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 2003,* Edición cuidada por Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Ediciones de la Universidad Castilla La Mancha, Almagro 2004, pp. 127-50.

Dolfi, Laura, "Góngora - Teatro", en *Diccionario filológico de literatura española de los siglos XVI y XVII. Textos y transmisión,* directo y coordenado por Pablo Jauralde, Delia Gavela, Pedro Rojo, Elena Varela, Madrid, Castalia, 2010, pp. 523-27.

Dolfi, Laura, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro,* Sevilla, Renacimiento, 2011.

El Duque de Lerma, Poder y literatura en el Siglo de Oro, Dirigido por Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

Fernández de Córdoba, Francisco (Abad de Rute), *Examen del "Antídoto" o Apología por las "Soledades" de don Luis de Góngora contra el autor del "Antídoto",* Estudio, edición crítica y notas de Matteo Mancinelli, Córdoba, Almuzara, 2019.

García Lorca, Federico, *Obras completas,* cuidadas por Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1986, vols. 3.

Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa,* Edición, prólogo y notas de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

Góngora, Luis de, *Las firmezas de Isabela,* edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1984.

Góngora, Luis de, *Obras [manuscrito Chacón],* edición facsímil, Introducción de Antonio Carreira, Málaga, RAE-Caja de Ahorros de Ronda 1991, vol. III.

Góngora, Luis de, *Soledades,* edición de Robert Jammes, Madrid, Clásicos Castalia, 1994.

Góngora, Luis de, *Obras completas,* edición y prólogo de Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 2000, vols. 2.

Góngora, Luis de, *Teatro completo. Las firmezas de Isabela, El doctor Carlino, Comedia venatoria,* edición de Laura Dolfi, Segunda edición actualizada, Madrid, Cátedra, 2015.

[Góngora] *Soledades de don Luis de Góngora comentadas por Don García de Salcedo Coronel,* Madrid, Imprenta Real, 1636: Biblioteca digital hispánica, Biblioteca

Nacional de Madrid, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178289&page=1> (2021-01-11).

[Góngora] *Segunda parte del tomo segundo de las Obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel..*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648: Biblioteca digital hispánica, Biblioteca Nacional de Madrid, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178289&page=1> (2021-01-11).

Jammes, Robert, *Études sus l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

Jammes, Robert, "*La destrucción de Troya*, «Entremés» attribué à Góngora", en *Criticón*, 5, 1978, pp. 31-52.

Jammes, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Cátedra, 1987.

Jammes, Robert, "Función de la retórica en las *Soledades*", en *La silva. Encuentros internacionales sobre Siglo de Oro*, Begoña López Bueno ed., Universidad de Sevilla-Córdoba, 1991, pp. 213-33.

Jammes, Robert, "Las didascalias en el teatro de Góngora", en *Le livre et l'édition dans le monde hispanique, XVIe-XXe siécles. Pratiques et discours paratextuels*, eds. M. Moner y M. Lafon, Grenoble, Université Stendhal Grenoble III, 1992, pp. 143-59.

Jammes, Robert, "Nuevas tribulaciones de la sin par Isabela", en *Criticón*, 120-121, 2014, pp. 329-42.

Kennedy, Ruth L., *Estudios sobre Tirso, I. El dramaturgo y sus competidores (1620-1626),* Madrid, Rev. Estudios, 1983.

Ly, Nadine, *Lecturas gongorinas, De gramática y poesía*, edición al cuidado de Emre Ôzmen, Córdoba, Editorial Universidad de Córdoba, 2020.

Martos Carrasco, José Manuel,*"El Panegírico al duque de Lerma" de Luis de Góngora: estudio y edición crítica,* Universitat Pompeu Fabra, Barcelona 1997 <https://www.tesisenred.net> (aaaa

Maurel, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Publications de l'Université de Poitiers 1971.

Morley, S. Griswold y Bruerton, Coutney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega,* Madrid, Gredos, 1968.

Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española,* Madrid-Barcelona, Ediciones Guadarrama-Labor, 1994.

Nougué, André, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina. "Cigarrales de Toledo" et "Deleytar aprovechando",* Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1962.

Orozco Díaz, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente,* Madrid, Gredos, 1973.

Pallares, Berta, "A propósito de: H. W. Sullivan, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation",* en *Revue Romane*, XIII, 2, Copenhague, 1978, pp. 277-302.

Palomo, María del Pilar, "Narración y texto dramático en Tirso de Molina", en *Teoría/Crítica, Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, Madrid, C.S.I.C. – Instituto de la Lengua Española, 2007, pp. 367-74.

Pellicer de Salas y Tovar, José, *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote* [1630], Hildeshein-New York, Georg Olms Verlag, 1971.

Poggi, Giulia, *Gli occhi del pavone, Quindici studi su Góngora*, Florencia, Alinea, 2009.

Roses, Joaquín, "*«Ara del sol edades ciento»:* América en la poesía de Góngora", en *Góngora hoy, Actas de los Foros de debate, IV –V*, edición de Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, pp. 115-39.

Rosselli, Ferdinando, "Su *La fingida Arcadia*", en *Studi tirsiani,* Milán, Feltrinelli, 1958, pp. 111-28.

Sánchez Robayna, Andrés, *Silva gongorina,* Madrid, Cátedra, 1993.
Sullivan, H. W., *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation,* Amsterdam, Ed. Rodopi, 1976.
Tirso de Molina, Ensayos sobre la biografía y la obra, Madrid, Revista "Estudios", 1949.
Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo,* edición, introducción y notas de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Clásicos Castalia, 1996.
Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes,* edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2009.
Tirso de Molina, *La fingida Arcadia*, edición de Victoriano Roncero López, Madrid-Pamplona, Intituto de estudios tirsianos, 2016.
Tirso de Molina, *Por el sótano y el torno*, edición de Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 2020.
Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (cito de la edición crítica de Felipe B. Pedraza Jiménez, UCLM, Madrid-Toledo-Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2009.
Vega, Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, edición de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
Vega, Lope de, *Lo fingido verdadero*, edición de Luigi Giuliani, en Lope de Vega, *Comedias, Parte XVI,* Edición crítica de Prolope, Coordinación de Florence D'Artois y L. Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, vol. II.
Zamora Vicente, Alonso, *Lope de Vega, su vida y su obra,* Madrid, Gredos, 1961.

Índice onomástico

Acuña, Catalina de 33n
Aguilar, Gaspar de 133
Aguilar, Plácido de 81n
Alba, duque de, véase Álvarez de Toledo, Antonio
Alemany y Selfa, Bernardo 23n, 32n, 33n, 34n, 37n, 38n, 41n, 188n, 205
Alonso, Dámaso 9n, 10n, 19n, 25n, 26n, 29 e n, 32n, 33n, 36n, 43, 47n, 136n, 205
Álvarez de Toledo, Antonio (duque de Alba) 123n
Angulo y Pulgar, Martín de 147n
Antonucci, Fausta 135n, 206
Arellano, Ignacio 55n, 78n, 205
Ariosto, Ludovico 87n, 132, 201
Ávila, Francisco Lucas 128
Béjar, duque de 9, 28, 30, 40n
Blanco, Mercedes 10n, 16n, 25n, 205
Blas de Castro, Juan 123n
Bobes Naves, Carmen 53n, 207
Boccaccio, Giovanni 132
Bruerton, Coutney 113n, 133n, 165n, 169, 207
Calderón de la Barca, Pedro 135, 147n, 156, 157n, 158-59, 163n, 205, 206
Canavaggio, Jean 136n, 206
Capllonch, Begoña 202
Cárdenas, Pedro de 165n
Carpio, marqués del 165n
Carreira, Antonio 10n, 13n, 24n, 30n, 31n, 131n, 165n, 190n, 206
Cerda, Catalina de la (duquesa de Lerma) 29n, 37 e n, 38, 42, 46, 47, 165
Cervantes y Saavedra, Miguel de 88n, 111-13
Cicognini, Giacinto Andrea 203
Correa Calderón, Evaristo 157n
Covarrubias, Sebastián de 11n, 12n, 19n, 34n, 153n, 188n, 196 e n, 206
D'Artois, Florence 88n, 208
Diego, Gerardo 26n, 206
Diodoro Sículo 77n
Dolfi, Laura 15n, 27n, 31n, 73n, 82n, 87n, 113n, 123n, 132n, 133n, 136n, 138n, 142n, 156n, 157n, 158n, 163n, 172n, 179n, 181n, 184n, 206, 207, 208

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente* , © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com),
ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-332-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-332-1

Felipe II 43n, 47
Felipe III 29, 33n, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 48
Felipe IV 30n, 44, 47
Feria, duque de, véase Suárez de Figueroa, Gómez
Fernández de Córdoba, Francisco (Abad de Rute) 25n, 206
Fiesco, Agustín 166n
Frechilla Díaz, Emilio 53n
García Lorca, Federico 22n, 23n, 26n, 206
García Lorenzo, Luciano 202
García Santo-Tomás, Enrique 107n, 208
Garcilaso de la Vega 33n, 36n, 132n, 136n, 206
Garrido Gallardo, Miguel Ángel 53n
Gates, Eunice Joiner 10n
Gavela, Delia 157n, 206
Giuliani, Luigi 88n, 208
Gómez de Sandoval, Diego 34n, 35, 45n, 48n
Gómez de Sandoval y Rojas, Francisco (duque de Lerma) 30-49
González Canal, Rafael 73n, 206
Gracián, Baltasar 137, 157
Guadalcázar, marqués de 166n
Hoces y Córdoba, Gonzalo de 183n
Homero 16n
Hoyo, Arturo del 22n, 206
Issorel, Jacques 26n, 205
Jacobo VI de Escocia 48
Jammes, Robert 10n, 11, 15n, 18n, 19n, 20n, 23n, 24n, 26n, 30n, 31n, 40n, 132n, 133n, 134n, 136n, 137-38, 140n, 142-45, 151, 153-54, 202, 206, 207
Jauralde Pou, Pablo 157n, 206
Juana Inés de la Cruz, sor 24n
Juvenal 71n
Kennedy, Ruth Lee 101n, 102n, 103n, 118n, 207
Kuhlmann Madsen, John 204
Lafon, Michel 138n, 207
Lerma, duque de, véase Gómez de Sandoval y Rojas, Francisco
Lerma, duquesa de, véase Cerda, Catalina de la
López Bueno, Begoña 18n, 207
López Estrada, Francisco 122n
López de Vicuña, Juan 183n
Lucrecio 77n
Ly, Nadine 10n, 34n, 207
Mancinelli, Matteo, 25n, 206
Marcello, Elena 73n, 206
Marcial, Marco Valerio 71n
Margarita de Austria, reina 42, 48, 49, 165n
Martos Carrasco, José Manuel 43n, 207
Matas Caballero, Juan 29n, 202
Maurel, Serge 101n, 113n, 207
McGrady, Donald 138n
Micó, José María 10n, 29n, 30n, 202, 206
Millé y Jiménez, Isabel 31n
Millé y Jiménez, Juan 31n
Minelli, Fiorigio 121n, 125n
Molho, Maurice 10n
Moner, Michel 138n, 207
Morley, S. Griswold 113n, 133n, 165n, 169, 207
Morros, Bienvenido 36n, 206
Müller, Bodo 10n
Navarro Tomás, Tomás 163n, 207
Niebla, conde de 158n
Nougué, André 72n, 76n, 83n, 207
Orozco Díaz, Emilio 135n, 136n, 207
Oteiza, Blanca 202
Ovidio Nasón, Publio 71n, 111
Özmen, Emre 10n, 207
Páez de Castillejo, Diego 165n
Pallares, Berta 122n, 204, 207
Palomo, María del Pilar 53n, 69n, 76n, 207
Pariente, Ángel 26n
Pedraza Jiménez, Felipe 73n, 135n, 156n, 161n, 206, 208
Pellicer de Salas y Tovar, José 12n, 13n, 15n, 18n, 23n, 24n, 30n,34n, 36n, 37n, 41n, 137, 207
Peñaranda, duque de 48
Pérez de Montalbán, Juan 34n
Pezzini, Sara 202
Plauto, Tito Maccio 95, 98, 113n, 137, 157
Poggi, Giulia 24n, 202, 207
Ponce Cárdenas, Jesús 29n, 202, 206
Prieto, Isabel 68n, 76n
Quevedo, Francisco de 30, 102n
Rennert, Hugo A. 182n
Riquer, Martín de 11n, 206
Rojo, Pedro 157n, 206

Roncero López, Victoriano 101n, 208
Roses Lozano, Joaquín 10n, 193n, 202, 207
Rosselli, Ferdinando 118n, 121n, 122, 207
Ruano de la Haza, José María 158n, 159n, 205
Rueda, Lope de 95, 98, 99, 137
Ruiz Ramón, Francisco 202
Saavedra, Martín de 165n
Salcedo Coronel, García de 10 e n, 12n, 13n, 19n, 21n, 22n,24n, 34n, 36 e n, 44, 47n, 50
Salinas, conde de 166n
Sánchez, Antonio 147n, 149, 157, 184n
Sánchez Jiménez, Antonio 118n, 208
Sánchez Robayna, Andrés 24n, 25n, 207
Sandoval y Rojas, Bernardo 38n
Sandoval y Rojas, Cristóbal 37
Sandoval y Rojas, Francisco (marqués de Denia) 34n
Séneca 77n
Spitzer, Leo 10n
Suárez de Figueroa, Gómez (duque de Feria) 33n, 165n
Sullivan, Henry W. 122n, 207, 208
Tasso, Torquato 132
Torres Naharro, Bartolomé de 98, 99 e n, 137
Varela, Elena 157n, 206
Vázquez Fernández, Luis 53n, 54n, 69n, 81n, 208
Vázquez Siruela, Martín 36n, 43n
Vega Carpio, Lope de ("Fénix") 83, 87-99, 101-27, 128, 133n, 134, 135n, 136n, 137, 138, 146n, 147n, 149, 156 e n, 157 e n, 161 e n, 162, 165 e n, 169 e n, 179 e n, 184n,185, 187, 189, 201, 206, 207, 208
Vélez de Guevara, Luis 103n, 202
Villamediana, conde de 30n, 48
Virgilio Marón, Publio 36 e n
Ynduráin, Francisco 11
Zamora Vicente, Alonso 123n, 208

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessí tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessí e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessí e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessí. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore,* 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessí-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessí, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalia cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani,* a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto,* a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018.
27. *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti, 2018.
28. «*Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
29. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti, 2018.
30. *Notturni e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
31. Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, 2018.

32. Flaviano Pisanelli-Laura Toppan, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italofona contemporanea*, 2019.
33. Gianna Manzini, *Lettere a Giuseppe Dessí e a Luisa*, con un testo inedito su *I Sogni di Dessí e un'antologia della critica dispersa*, a cura di Alberto Baldi, 2019.
34. Eleonora Lima, *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi. Tre storie di rimediazione*, 2020.
35. Nicola Turi, *A partire da «Underworld». Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento*, 2020.
36. *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2020)*, a cura di Michela Baldini, con la collaborazione di Chiara Favati, 2021.
37. Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente*, 2021.
38. Alberto Cadioli, *«La sana critica». Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento* (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA
BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessí. Storia e catalogo di un archivio,* a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessí*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. *«L'Approdo». Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrí*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessí. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessí, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessí, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessí, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessí. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessí-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente

Por vez primera este libro pone en paralelo las obras de Góngora y de Tirso analizando su diferente implicación en las modalidades expresivas del barroco que ambos interpretan y valoran de manera hiperbólica. Con eficacia y originalidad la destacada hispanista Laura Dolfi estudia el estilo de *Soledades*, *Panegírico*, y *Cigarrales*, y los artificios de la ficción que, en *Las firmezas de Isabela* y en *La fingida Arcadia,* guían al desenlace subrayando la postura de su autor con respecto a las modas literarias del tiempo (rechazo o aceptación del arte nuevo y del culteranismo). De Góngora, además, se valora el papel como dramaturgo, y se estudian sus comedias desde puntos de vista menos acostumbrados: las características dramáticas, la importancia del ritmo que escande sus versos, la difusión y la posible corrupción del texto.

Laura Dolfi

Catedrática de Literatura española en las universidades italianas y Académica correspondiente de la RAE, es especialista del Siglo de Oro y del XX. Ha estudiado la primera recepción de Lorca en Italia y ha publicado importantes epistolarios inéditos (Guillén, Alonso, Cano, Crespo, entre otros) y las traducciones inéditas del español del poeta Giorgio Caproni (Feltrinelli, 2020). Entre sus libros, hay que mencionar aquí *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro* (Renacimiento, 2011), *Tirso e Don Giovanni. Scambi di ruoli tra dame e cavalieri* (Bulzoni, 2008), *Don Juan llega a Italia* (Ediciones del Orto, 2009). De Góngora ha editado en Cátedra el *Teatro completo* (2015[2]), y de Tirso *Por el sótano y el torno* (2020). Para Einaudi ha traducido *El burlador de Sevilla*.

ISSN 2704-5641 (print)
ISSN 2704-565X (online)
ISBN 978-88-5518-229-4 (print)
ISBN 978-88-5518-332-1 (PDF)
ISBN 978-88-5518-333-8 (ePUB)
ISBN 978-88-5518-334-5 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-332-1
www.fupress.com

In copertina: *Vista de Toledo* (foto di Laura Dolfi).