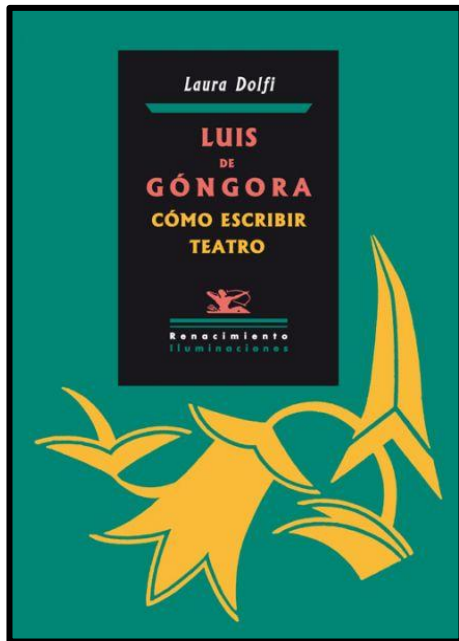


Laura Dolfi,
Luis de Góngora. Cómo escribir teatro

María del Rosario Martínez Navarro
Universidad de Sevilla
rosariomtnez@us.es



DOLFI, Laura, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, Sevilla : Renacimiento, 2011.
ISBN 978-84-8472-655-5

La presente monografía nace bajo el patrocinio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en el marco de los actos conmemorativos del 450º aniversario del nacimiento de Luis de Góngora y Argote. Su autora, la doctora Laura Dolfi, es Catedrática de Literatura española de la Universidad italiana de Parma, especialista principalmente en Teatro del siglo XVII, entre otros ámbitos, en los que cuenta con numerosas publicaciones en su haber. Interesada en la figura del poeta como dramaturgo, la cual aborda ya en anteriores trabajos, en esta ocasión propone un nuevo y completo acercamiento a la faceta quizás menos atendida por la crítica del insigne autor cordobés del Siglo de Oro, poeta

aficionado a las representaciones teatrales y propenso en sus textos a «ofrecer versos en forma de diálogo» (p. 9), como se subraya en el libro desde el inicio. Este volumen, número setenta dentro de la colección Iluminaciones de la editorial sevillana Renacimiento, es fruto de la recopilación y reelaboración de algunas de las investigaciones histórico-filológicas y críticas desarrolladas y publicadas por la profesora Dolfi en diversos artículos a lo largo de su vasta trayectoria científica (véanse las páginas 329-330).

A través de las páginas del libro, dividido en cinco dilatados capítulos, se describen de forma exhaustiva y se establecen las peculiaridades básicas de la reducida pero compleja y poco convencional producción teatral de Góngora, con atención a sus tres comedias conocidas: el breve fragmento atribuido de la juvenil *Comedia venatoria* (1582-1586), *Las firmezas de Isabela* (1610) –la única acabada–, y *El doctor Carlino* (1613), insertados en la tradición de las «églogas», de la «comedia de enredo con equivocaciones y disfraces» y en la «insólita dimensión burlesca típica de la novela o del entremés» (p. 8), respectivamente.

El libro comienza con el excelente capítulo titulado «Góngora vs. Lope de Vega», que supone un preámbulo revelador para asentar las bases del teatro gongorino, «intencionadamente» dirigido a un público selecto (p. 7), así como para aclarar sus variadas motivaciones, entendido siempre bajo el prisma de un «opuesto» *arte nuevo de hacer comedias* (p. 8) y, en definitiva, como un teatro «“clásico” y culto» (p. 23), en contraposición al teatro lopesco, punto de obligada referencia de la dramaturgia de la época. Para ello, a modo de ejemplo, en los distintos apartados se hace un estudio comparativo de la estructura y los rasgos formales pertinentes de las tres piezas teatrales nombradas, a la vez que se pasa revista a su difusión y repercusión. Mención aparte merece el análisis de tres conceptos estrechamente ligados entre sí y vinculados por excelencia al teatro aurisecular como son el honor, la honra y la deshonra, y el tratamiento hiperbólico que de ellos hace Góngora en sus textos.



En el segundo capítulo, «Personajes insólitos», respondiendo al título, la autora explica la «tipología atípica» (p. 85) generalizada de los personajes del largo elenco gongorino, con especial hincapié en el aspecto de su simulación de identidad, como rasgo singular de todas las piezas, no como un recurso ocasional, sino como una «característica típica de los protagonistas» (p. 53), demostrada en los variados ejemplos de estos juegos de ficciones exhibidos a tal efecto. En relación a la anómala ‘personalidad’ de estos personajes y a la descripción de sus identidades, también se observa como marca relevante en la técnica dramática de Góngora lo que Dolfi denomina «la hipérbole metafórica del “yo”» (p. 70); esto es, la «valoración indiscriminada de las propias características, positivas o negativas» (p. 73). La autora llama igualmente la atención sobre el «juego estilístico-retórico» (p. 80) que predomina con extraordinaria meticulosidad en la construcción de los parlamentos. A este respecto, bajo el epígrafe de «la agudeza “famulorum famularum”» (p. 85) se recogen las artificiosas intervenciones del personaje del criado y se pone de manifiesto la importante función que a su entender estas cumplen en los tres textos estudiados.

A continuación, en el capítulo correspondiente a «Texto y representación», se enumeran detalladamente todas las referencias espacio-temporales que aparecen de manera precisa en las tres obras y se define su decisiva finalidad dramática. Asimismo, se acompaña una pormenorizada y sugerente descripción de las diversas costumbres y tradiciones que reflejan las comedias, especialmente en el caso de *Las firmezas de Isabela* y *El doctor Carlino*, con elementos de la vida cotidiana contemporáneos al autor y asociados en mayor o menor medida a su propia biografía, a sus vivencias y a su propio carácter; cabría destacar, por ejemplo, la alusión a través de sus personajes a toda una serie de variopintos ambientes, situaciones, acontecimientos, expresiones y fórmulas convencionales familiares a su entorno, junto a la indumentaria, a aquellas especialidades culinarias y a diferentes prácticas militares, artesanales, médico-farmacéuticas o incluso socioculturales de la época, de las que la autora da atractivas muestras.



Igualmente, todas y cada una de estas referencias ocultas «intencionadamente» aludidas (p. 149) cumplen una determinada función en el desarrollo de las obras en la que Dolfi se detiene.

En el penúltimo capítulo, dedicado a «La complejidad del diálogo», la autora se adentra en la abundante simbología de metáforas, imágenes, comparaciones, juegos de palabras, disemias, polisemias y otras figuras retóricas utilizadas por los personajes de las comedias, como potenciales «mensajes emblemáticos» (p. 156) dentro de un proceso de esmerado enriquecimiento textual. Similar es el repetido uso de *exempla* y de autores o personajes ejemplares de la tradición libresca y popular, al igual que la elección de antonomasias y paralelismos, entre otros recursos que responden, una vez más, a una función concreta hiperbólica y paradójica, según se especifica en la cuidada casuística seleccionada. En este sentido, de inestimable valía es el riguroso examen realizado de los elementos presentes explícitamente en *Las firmezas de Isabela* y sobre todo en *El doctor Carlino*, que, desde el punto de vista de Dolfi, constituye el máximo ejemplo de «saturación trópica» (p. 166).

En el quinto y último capítulo del libro, «Reflexiones sobre unas fuentes», se apuntan los modelos directos o indirectos, tanto dramáticos como novelescos, que influyeron en la obra teatral gongorina y la desigual aportación de cada uno de ellos. Bajo el criterio de la autora, tras la redacción de *Las firmezas de Isabela* subyacerían algunos de los textos, entre otros, de Lope de Vega (*Lo fingido verdadero*) y de Gaspar de Aguilar (*El mercader amante*), junto a *I suppositi* y el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. No es de extrañar que la obra de otros dos italianos esté aparentemente unida a cada una de las comedias restantes, dado el conocimiento de la cultura y la lengua italianas por parte del cordobés que reconoce Dolfi; por un lado, la *Aminta* de Torcuato Tasso lo estaría a la *Comedia venatoria* y, por otro, el cuento I de la jornada VIII del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio a los dos actos de *El doctor Carlino*. Para ella, atendiendo a los resultados obtenidos tras el tenaz rastreo y paciente cotejo



con las fuentes descritas, a pesar de las múltiples analogías y conexiones existentes, el complejo ejercicio de relectura y adaptación de estas por parte de Góngora evidencia, en síntesis, todo un verdadero paradigma de «transmutación barroca» (p. 209). No obstante, siguiendo a Dolfi, no se puede obviar la «fundamental correspondencia de personajes y papeles» (p. 238), ni pasar por alto las concomitancias «temático-estructurales» (p. 253) que se pueden trazar entre *I suppositi* y *Las firmezas de Isabela*, junto a la presencia en ambos textos de algunos de los mecanismos preferidos en la técnica gongorina como el equívoco y el ya citado de la fingida identidad. En su opinión, todo el teatro de Góngora debe ser tenido en cuenta como algo «único, donde cada huella temática o sintagmática se transfigura y recrea haciéndose expresión de una escritura dramática diferente y personal» (p. 254).

Finalmente, como complemento a las partes precedentes, se encuentran dos extensos apéndices que amplían la perspectiva de estudios sobre el autor; el primero, «Sobre Góngora, Toledo y El Greco», incluye un interesante soneto comentado del cordobés dedicado al pintor griego-toledano con motivo de su muerte, a lo que se añade seguidamente una revisión de la comedia homónima *El doctor Carlino* (1671) de Antonio de Solís y Rivadeneyra. Por su parte, el segundo anexo aporta una valiosa información codicológica y bibliográfica y una puesta al día del estado de la cuestión relacionada con el teatro de Góngora, herramienta indispensable para el investigador interesado en su universo dramático. Cierra el trabajo la lista de los personajes de las tres obras referidas que se ofrece al lector como guía.

Por último, tras este largo recorrido por *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, es necesario señalar que en su conjunto representa una contribución de incuestionable utilidad para aprehender mejor el fenómeno teatral áureo español y la producción de uno de sus cultivadores. Con una notable claridad expositiva y mediante una ingente cantidad de datos y citas textuales que permiten comprender la verdadera y profunda naturaleza del



drama gongorino, Dolfi se centra en resaltar el enorme y cuidado papel otorgado a la palabra por la eficaz pluma de uno de los más ilustres escritores andaluces del Siglo de Oro. A propósito de todos los puntos tratados, habría que reafirmar pues la consideración de que se trata de un «“teatro en verso”» que alcanza un perfecto equilibrio entre ritmo, forma y contenido y donde la poética y la dramática son «valoradas» y «llevadas a sus extremas consecuencias» (p. 10). En suma, el balance del libro que nos ocupa se antoja sin duda positivo si bien resulta una formidable oportunidad para redescubrir e interpretar con suficiente exactitud la ‘otra’ parte de la labor poética gongorina, escasa pero no por ello menos sorprendente y significativa. Por todo lo expuesto, se estima altamente recomendable su atenta y detenida lectura.

