

El teatro de Góngora

Brac, 117 (379-398) 1989

Por María LUQUE ARELLANO

Dentro de la producción de D. Luis de Góngora, de cuya muerte conmemoramos, el próximo 23 de mayo, el 362 aniversario, el teatro es lo menos conocido y estudiado por la crítica y, por ello, digno de ser rescatado del casi general olvido, frente a la gran atención prestada a su labor lírica, por la que ha recibido encendidos elogios, gozando de una fama bien merecida.

A este respecto podemos mencionar el comentario más bien negativo del profesor Dámaso Alonso (1) sobre este teatro, que, como tal, según él, no tiene existencia estética y cuyos valores son líricos y no dramáticos, considerándolo una curiosidad dentro de su obra total y citándolo, por tanto, muy de pasada, planteándonos como motivo posible de su singular existencia el deseo por parte de Góngora de arrebatarse algo de su popularidad a Lope de Vega (¡extraño deseo en un autor que se preciaba de su oscuridad y de ser lectura para una minoría culta!) en un intento de demostrar que "se podía hacer un teatro con calidades poéticas y finuras literarias" (2), limitándose Dámaso Alonso, por otro lado, a recoger, muy en línea con la idea apuntada, ciertos fragmentos que valora desde el punto de vista lírico, pero que no salvarían la lentitud y la escasa claridad de la acción dramática, difícilmente asequible muchas veces de modo inmediato para el público.

Por su parte, los profesores Robert Jammes (3) y Pilar Moraleda (4), a quienes, junto con el anterior, he seguido en mayor o menor medida para mi exposición, parecen coincidir en la idea de que no es que el teatro de Góngora sea peor que tantas otras comedias del Siglo de Oro, y no precisamente geniales, frecuentemente editadas y comentadas, sino que, simplemente, gran parte de la crítica ha dejado de lado o desconoce sus dos comedias, **Las firmezas**

(1) Alonso, D., *Obras completas*, VII, 'Góngora y el Gongorismo', Madrid, Gredos, 1984.

(2) *Ibid.*, pp. 95-96.

(3) Jammes, R., *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.

(4) Moraleda, P., *Las firmezas de Isabela: una interpretación semiótica*, en 'El Barroco en Andalucía', II Curso de Verano, Priego de Córdoba, 1984 (Resúmenes), preparada por M. Peláez del Rosal y C. Pérez Almenara, Universidad de Córdoba, 1985.

de *Isabela* y *El doctor Carlino* (5), esta última inconclusa, de 1610 y 1613, respectivamente, según el manuscrito Chacón (fechas interesantes si consideramos que por esos años compone también sus grandes poemas, las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*), si bien, aunque sólo sea numéricamente, representan una parte muy importante de la totalidad de su obra poética, y a ellas habría, además, que añadir cierto número de poesías pertenecientes al género teatral y la breve *Comedia venatoria*, que no figura en el manuscrito citado, pero razonablemente atribuible a Góngora, para quien el teatro no es un simple capricho pasajero: desde su juventud recibía en su casa a los cómicos de paso por Córdoba y asistía a representaciones de comedias. Es también probable que en 1609 se pusiera en contacto con compañías profesionales para que ejecutaran algunas de sus letrillas al Santísimo Sacramento de ese año, destinadas evidentemente a su representación, y, al parecer, mantuvo estas relaciones hasta el final de su vida.

Según deduce Jammes, "no podríamos comprender la poesía de Góngora en su conjunto sin tener en cuenta la existencia de su teatro" (6), haciéndonos observar que "sin llegar a tener la resonancia del *Polifemo* o de las *Soledades*, no dejó en modo alguno indiferente al público del siglo XVII" (7); la edición de 1613 de *Las firmezas de Isabela* parece ser que se agotó rápidamente y se reimprimió varias veces. Un eco de este éxito lo encontramos en el *Escrutinio* (8), que nos hace presuponer la representación de esta comedia "tan bien escrita" y de tan "lucidos y elegantes versos", o en el entusiasmo manifestado por Gracián (9), que cita a menudo esta "limada comedia", expresión que contrasta con el juicio de este mismo autor sobre el teatro de Lope de Vega, no tan "limado".

Un punto de vista contrario nos ofrecen las reservas de algunos gongoristas convencidos, entre ellos Francisco del Villar, partidario de la llamada "comedia nueva", quien, desde una óptica más genuinamente teatral y sin renegar nada de su admiración por Góngora, admite que sus intentos en el género dramático fueron más bien un fracaso, llamando nuestra atención sobre su respeto tan extremo por las reglas aristotélicas, o, si se prefiere, su deseo de oponerse a esa "comedia nueva". En relación con esto debemos recordar que repetidamente se ha venido indicando que Góngora durante su vida tuvo apasionados defensores y críticos implacables, contándose entre sus enemigos más famosos Lope de Vega, cuya admiración por nuestro poeta es indudable; éste, en cambio, mostraba con gran mordacidad el profundo desdén que sentía por Lope, que

(5) Góngora y Argote, L. de, *Obras completas*. Ed. de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, M. Aguilar, 1943. Esta es la edición seguida, prácticamente, para todas las citas de ambas comedias, a excepción de alguna corrección hecha por R. Jammes (Op. cit.).

(6) Op. cit., p. 394.

(7) Ibid., p. 394.

(8) Ver Apéndice V de la ed. citada de Millé de las *Obras completas de Góngora*.

(9) Ver ed. de Antonio del Hoyo de su *Agudeza y arte de ingenio*.

suele tratarlo con más respeto, oscilando, como dice Dámaso Alonso, "entre el arañazo oculto y el sumo elogio abierto, pasando por unos matices intermedios de reticencias, burlas ligeras o críticas, que (...) tenían que herir (...) a Góngora" (10), y alabándolo siempre que tenía ocasión, incluso tras su muerte.

Entrando ya en **Las firmezas de Isabela**, voy a tratar de resumir lo mejor posible su trama, enormemente complicada, que puede hacernos pensar, más que en una comedia de enredo, en una "enrevesada comedia de simulaciones", como la denomina Pilar Moraleda (11), de difícil comprensión para el espectador, que sólo oye una parte de las conversaciones o bien confidencias contradictorias, ve idas y venidas cuyo significado a menudo se le escapa y muchas veces, dado el carácter progresivo de la exposición de los datos a lo largo de la obra, tendrá que ir reuniendo indicios y atando cabos para entender al final lo que ha pasado: Lelio, hijo de Galezo, un rico mercader de Sevilla que quiere casarlo con Isabela, hija de Octavio, mercader de Toledo, ha decidido conocer antes a su prometida y marcha a esta ciudad, donde entra al servicio de Octavio, como cajero, con el nombre falso de Camilo. Los dos jóvenes se enamoran, y, aunque ella le manifiesta su amor, él oculta el suyo y su personalidad para asegurarse de su firmeza, porque le hace desconfiar, precisamente, el que tan pronto se enamorara de él, como un simple cajero; todo ello envuelto en un juego de amores cruzados de otra serie de personajes que fingen por diversos motivos, para acabar con el convencional arreglo o emparejamiento como final feliz típico de la comedia. Ahora vamos a escuchar, en una escena del acto II, llena de un delicado lirismo, un diálogo entre los enamorados Camilo e Isabela, con una significativa utilización del aparte, en que cada uno habla desde su punto de vista: ella desde la verdad de su amor, él, desde el engaño originado por su cautela, con alguna intervención de los criados de ambos, Laureta y Tadeo; diálogo que termina, como cada una de las partes en que se estructura el fragmento, con una especie de estribillo a cuatro voces, que expresa con una exclamación el verdadero sentir de esos personajes:

Entra Camilo

Camilo.	Carta, señora, ha llegado de Sevilla, y tan sin pies, que hoy llega, y su fecha es del ordinario pasado. Dice en ella vuestro suegro...
Isabela.	¿Luego vuestro padre escribe?
	Aparte
Camilo.	Dulcemente me recibe.

(10) Op. cit., p. 64.

(11) Art. cit., p. 22.

- Isabela. De que sepáis de él me alegro.
 Camilo. Galeazo dice en ella...
 Isabela. ¿Galeazo suegro mío?
 Eso no.
 Camilo. Iréme.
- Aparte
- Laureta. ¡Oh desvío!
- Aparte
- Isabela. ¡Oh Amor!
- Aparte
- Camilo. ¡Oh honra!
- Aparte
- Laureta. ¡Oh estrella!
 Camilo. Tú no me dejas decir.
 Isabela. Yo digo que tú me dejas.
 Camilo. Tú me matas con tus quejas.
 Isabela. Yo me quejo por morir.
 Camilo. ¿Qué quieres de mí?
 Isabela. Que quieras.
 Camilo. ¿A quién?
 Isabela. Mi fe te lo diga.
 Camilo. ¿A mi señora?
 Isabela. A tu amiga.
 Camilo. Eso es burlas.
 Isabela. Esto es veras.
 Camilo. Eres hija de mi dueño.
 Isabela. Eres dueño de su hija.
 Camilo. ¡Oh blanca luna prolija!
 Isabela. ¡Oh Endimión zahareño!
 ¡Bien mío!
- Camilo. Tus labios sella.
 Isabela. ¡Llora el alma!
 Camilo. Llore un río.
 Isabela. Clamaré.
 Camilo. Clama.
- Aparte
- Laureta. ¡Oh desvío!
- Aparte
- Isabela. ¡Oh Amor!
- Aparte
- Camilo. ¡Oh honra!
- Aparte
- Laureta. ¡Oh estrella!

- Isabela. ¿Soy Medusa que convierte
los hombres en piedra?
- Camilo. No,
mas la honra convirtió
mi fe en un pedernal fuerte.
- Isabela. ¿Pedernal? Eso te niego,
que centellas asegura
un cuerpo de piedra dura
que tiene la alma de fuego.
- Camilo. De cera soy.
- Isabela. ¿Tú de cera?
- ¡Regaladle, manos mías!
- Camilo. Eso no.
- Isabela. ¿Qué te desvías?
- Camilo. Es mi voluntad sincera.
Cera, que del Sol en breve
huye, no es cera muy mala,
y más la que se regala
entre unos dedos de nieve.
- Laureta. ¿Es posible que te escucho
palabras de cera?
- Camilo. Sí.
- Isabela. ¿Soy yo la que las oí?
- Aparte.
- Camilo. Con dos enemigos lucho.
- Isabela. ¿Mi señor?
- Camilo. ¡Mi esposa bella!
- Aparte
- Mal dije. ¡Gran desvarío!
- Isabela. Amigo...
- Camilo. ¡Voyme!
- Aparte
- Laureta. ¡Oh desvío!
- Aparte
- Isabela. ¡Oh Amor!
- Aparte
- Camilo. ¡Oh honra!
- Aparte
- Tadeo. ¡Oh estrella!
- (II, vv. 1.112-1.163)

Si en la escena anterior está presente lo lírico, que tantas veces asoma, según Dámaso Alonso, en la obra dramática de Góngora superando a lo teatral, aún mejor podemos verlo en un bello trozo

compuesto por cinco octavas con que da comienzo el acto III de la comedia, donde se nos da una rica visión de la ciudad de Toledo, tanto en su aspecto moro como cristiano, contemplada desde una altura por Emilio y Galeazo. El primero, más joven, intenta, sumando calificativos, buscar el que mejor pueda definirla, recogiendo en la cuarta octava las distintas imágenes empleadas a modo de "recolección". El segundo pide perdón por el retraso con que llega a conocerla saludando su glorioso pasado y su presente. Oigamos su elogiosa descripción:

Acto Tercero

Entran Galeazo y Emilio

- Galeazo. Demos en esta cumbre un solo instante
paz a la vista y treguas al trabajo.
- Emilio. Esa montaña que, precipitante,
ha tántos siglos que se viene abajo,
ese monte murado, ese turbante
de labor africana, a quien el Tajo
su blanca toca es listada de oro,
ciñó las sienes de uno y otro moro;
esa con majestad y señorío
corona imperial que, al cielo grata,
en las perlas comienza de este río,
y en la cruz de aquel templo se remata;
ese cerro gentil, al voto mío
segundo Potosí fuera de plata,
si la plata no fuera fugitiva,
o alguna vena desatara arriba;
ese obelisco de edificios claro,
que con tánto esplendor, con gloria tánta,
menospreciando mármoles de Paro
sobre aquellos cristales se levanta,
urna es sagrada de artificio raro,
de una y otra ya ceniza santa,
prendas de aquéllos, si no son abonos,
que fueron hijos, y ya son patronos.
- Galeazo. Esa, pues, o turbante sea, o montaña,
segundo Potosí, imperial corona,
sacro obelisco de grandeza extraña,
Toledo es, claro honor de nuestra zona.
Salve, ¡oh ciudad metrópoli de España!,
émula de los años, y perdona
a mi pie enfermo, y a mi edad cobarde,
que tarde te pisó y te admira tarde.

Salve, ¡oh gran Capitolio un tiempo!, ahora
 sombra de aquella luz, pero no vana,
 que en carros recibiste, triunfadora,
 goda virtud, y gloria castellana;
 cuando rayos de tánta luna mora,
 y plumas de tánta águila romana,
 con escobas barrieron de oro y seda,
 cuanto te falta ya, cuánto te queda.

(III, vv. 2.146-2.185)

Como podemos observar, a la ya señalada complicación de la acción dramática se añade una segunda dificultad: el lenguaje, que presenta rasgos similares a los de sus otros poemas (cultismos, hipérbatos, correlaciones, alusiones mitológicas o históricas...); procedimientos que vamos a encontrar en Calderón y los dramaturgos de su escuela, entre los cuales uno de los más más importantes es el empleo de imágenes y recursos expresivos de carácter culterano y complicada retórica, sobre todo en los pasajes descriptivos y de mayor énfasis emocional, para lo que, precisamente, Góngora era la fuente estilística principal, alcanzando aquéllos en el género dramático lo que quizás éste sólo logró en otros terrenos.

Una de las preocupaciones de Góngora al escribir esta obra parece haber sido la de poner constantemente a prueba la sagacidad del público, siendo evidente que la sutilidad en la construcción de la intriga, que viene a subrayar la sutilidad de los análisis psicológicos, hace la obra muy difícil, por lo que es casi impensable que esta comedia se representara ante un público ordinario, pareciendo más bien destinada en primer lugar a ser leída, y, de ser representada, sólo ante un público muy reducido, con pleno conocimiento de la misma tras una lectura atenta. Un buen ejemplo de sutilidad psicológica nos lo ofrece el pasaje siguiente, situado en el punto culminante de la intriga, hacia la mitad del tercer acto, en que Violante, Fabio, Camilo, Isabela y el gracioso Tadeo, hablando secretamente en sendos apartes con estructura paralela, explican las razones por las que desean la llegada de Lelio, con la que cada uno espera conseguir sus fines:

Hablan en secreto

Apartes

Violante. Ya sus desvíos no curo,
 pues con el que ahora viene
 Isabela dueño tiene;
 Violante, huésped seguro.
 Camilo mal podrá dar
 la prenda ya prometida.
 Huélgome de su venida,
 cuanto me puedo holgar.

Fabio. Llegará, y luego al momento
pedir podrá a su mujer,
diciendo que quiere hacer
en Sevilla el casamiento.

No se la podrá negar,
que la traza es escogida.
Huélgome de su venida
cuanto me puedo holgar.

Camilo. Tal sea tu salud cual es,
necio, la traza que das.
De ella no quiero más,
sino que ponga los pies

Marcelo en este lugar,
para que toda mi vida
me huelgue de su venida
cuanto me puedo holgar.

Isabela. Yo huelgo, Camilo, aquí
de que Lelio ahora venga,
sólo porque mi amor tenga
algo que dejar por tí.

Y pues, viniendo, he de dar
señas de esta fe ofrecida,
huélgome de su venida
cuanto me puedo holgar.

Tadeo. ¿Pues yo, Tadeo, soy Judas
para no letificarme
de que la ballesta se arme
contra todas estas dudas?

¡Cuánto más si al desarmar
ha de haber cena y comida!
Huélgome de su venida
cuanto me puedo holgar.

(III, vv. 2.610-2.649)

Aunque encontremos una serie de semejanzas inevitables con el teatro de la época (división en tres actos, papel del gracioso con sus amores paralelos a los de su amo, identidades supuestas, embozadas, etc.), salta a la vista el carácter exclusivamente psicológico de la obra, que analiza los sentimientos y móviles de los personajes enfrentados a una serie de obstáculos también de índole psicológica, lo que se relaciona con una característica esencial de la obra gongorina: la importancia que concede al amor y a la expresión de sus diversos matices.

De lo expuesto se deduce la gran diferencia que presenta con una comedia de Lope, que aconsejaba en su **Arte nuevo**: "En el acto

primero ponga el caso, /en el segundo enlace los sucesos" (12), precepto del que se aleja totalmente Góngora. Por otro lado, frente al consejo de Lope de que cada acto transcurriese en una jornada, si bien entre cada uno de ellos podía pasar un espacio de tiempo mucho más largo, lo que a menudo no se tuvo en cuenta, Góngora se esfuerza visiblemente por conservar las unidades de lugar y tiempo: toda la intriga se desarrolla en Toledo, en una parte lo más limitada posible de la ciudad, e incluso la escena que hemos recogido de la descripción del panorama de la misma contemplado desde la orilla izquierda del Tajo apenas contravendría la unidad de lugar. El respeto absoluto por la unidad de tiempo se puede observar en los múltiples indicios a lo largo de la obra, con lo que nos da la impresión de que el autor ha querido subrayarla: el primer acto ocurre por la mañana; el segundo, por la tarde, lo que se señala en varias ocasiones; el tercero, de noche, lo que favorece los numerosos efectos escénicos provocados por los disfraces y diversos equívocos. Una diferencia fundamental entre la comedia de capa y espada al uso y la de Góngora la constituiría este puntilloso respeto a las reglas "aristotélicas" en una época en que el teatro español estaba muy alejado de ellas, lo que casi adquiriría el valor de una polémica: recordemos que en 1609, un año antes de la composición de esta pieza, Lope de Vega había publicado su famoso **Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo**, dirigido a la Academia de Madrid, con la que ese mismo año Góngora entraría en contacto poniéndose al corriente de las discusiones sobre las reglas teatrales. Desde este punto de vista resulta realmente significativo el final del tercer acto, cuya acumulación de afectos hace pensar en el teatro dentro del teatro, tachándose a los que se cree unos impostores de "comediantes", y la enrevesada situación, de "paso", "entremés" o "auto", términos que traen a la memoria los orígenes del teatro español, al mismo tiempo que, al mencionar a autores y actores célebres, se hacen elogiosas referencias a Lope de Rueda y Torres Naharro, como los dos representantes más auténticos de la "comedia antigua" española, e incluso a Plauto, como se puede advertir, entre otros, en los fragmentos siguientes:

Aparte

Octavio. De confusión tan prolija
me saque Dios por quien es.
¿Es por dicha este entremés
de las bodas de mi hija?
¿Son de verdad estos viejos
o representantes son?
Buena es la disposición.
No son malos los bosquejos.

(III, vv. 3.178-3.185)

(12) Orozco Díaz, E., *¿Qué es el "Arte nuevo" de Lope de Vega? Anotación previa a una consideración crítica*, Universidad de Salamanca, 1978, p. 71, vv. 298-299.

- Octavio. No va la comedia mala.
Buenos son estos errores.
Señor Galeazo, ¿queda
otro paso?
- Galeazo. De pasión
cuantos ya me quedan son.
- Octavio. A fe que Lope de Rueda
tan buen viejo no hacía,
y fue un gran representante.
(III, vv. 3.224-3.231)
- Octavio. Graciosísima es la fiesta.
Buena es la maraña, a fe.
No hace mal su figura
la labradora embozada.
(III, vv. 3.264-3.267)
- Octavio. Extremada es la maraña,
y el asunto es extremado.
No se ha visto cosa igual.
- Galeazo. ¿Que en vos halle ese desdén?
- Octavio. Digo que fingís tan bien,
que dirán que es natural.
(III, vv. 3.332-3.337)
- Octavio. No lo representa mal.
Romperéis un pedernal
quejándoos de vuestro agravio.
Digo que Torres Naharro
no compuso tal comedia.
(III, vv. 3.387-3.391)
- Octavio. Otra figura de el auto
debe de ser. Entre luego,
y veamos a este juego
qué fin le da nuestro Plauto.
(III, vv. 3.422-3.425)
- Octavio. ¡Qué oficial! ¡Oh hideputa!
En el mesón de la fruta
no le ha visto tal Toledo.
¡Qué paso éste! ¡Laureta!
(III, vv. 3.475-3.478)

El verdadero alcance de estas alusiones nos lo dará el contraste de estas palabras con otras del **Arte nuevo** de Lope:

Lope de Rueda fue en España ejemplo
de estos preceptos y hoy se ven impresadas
sus comedias de prosa tan vulgares
que introduce mecánicos oficios
y el amor de una hija de herrero (13).

Por su parte, Góngora ha querido exaltar a Lope de Rueda como símbolo de esa comedia antigua opuesta a la nueva y a Torres Naharro como preceptista de la comedia antigua y seguidor de las reglas aristotélicas, convirtiéndose así **Las firmezas de Isabela** en un manifiesto de sus opiniones sobre este tema tan polémico en el momento en que se compuso.

Frente a lo que en general ocurre en la comedia española de esa época, en que el personaje del mercader aparece raramente y casi siempre en un papel episódico y con frecuencia antipático para el público; pues a menudo es pintado como un usurero o un extranjero codicioso, que va a resultar mal parado, otro hecho notable en **Las firmezas de Isabela** es que todos los personajes, aparte de los criados, son mercaderes y su familia, de posición social y fortuna muy elevadas, en lo que se insiste a lo largo de la obra, durante la cual nos hablan repetidamente de sus amores, riquezas y negocios, sin la menor intención satírica hacia ellos por parte de Góngora, que no introduce aquí las restantes clases sociales, sino sólo esta burguesía, y esto es lo que resulta tan poco frecuente en el Siglo de Oro, sin las preocupaciones moralizadoras de su literatura a este respecto, presentando con cariño a sus mercaderes como personajes simpáticos. Sin entrar en la detallada explicación que da Jammes a partir de una serie de datos de la vida de Góngora, sólo me resta decir, como conclusión, que tanto en este hecho singular como en la localización de la acción en Toledo, pero en estrecha relación con Granada y Sevilla, ha puesto el autor su acento personal a manera de referencia autobiográfica.

Pasando a la segunda comedia, **El doctor Carlino**, fechada en 1613, cuya redacción quedó interrumpida, al parecer, poco antes del final del segundo acto, lo que, unido a la misma dificultad que señalábamos para **Las firmezas de Isabela**, nos impide realizar una exposición sintética de la misma, creo más interesante atender a la descripción que hace Jammes de sus ocho personajes, de moralidad más bien dudosa:

1) Carlino, falso médico que ha usurpado los diplomas de su hermano, muerto poco después de terminar sus estudios, cuya labia y falta de escrúpulos le han hecho conseguir una clientela sobre todo femenina, que le proporciona algún dinero y buenas oportunidades por su labor de alcahuete. Personaje pintoresco, cínico y astuto.

2) Su amigo Gerardo, tahúr y libertino, que ha perdido quince

(13) *Ibid.*, p. 64, vv. 64-68.

años de su vida en garitos y amoríos y desde hace cinco mantiene a la bella Casilda. Celoso y vengativo.

3) Tancredo, amigo de los anteriores, casado con la bella Lucrecia pero atraído por los encantos de Casilda. Rico y crédulo.

4) Enrico, otro amigo de Carlino y Gerardo, que se siente muy atraído por Casilda. Se habla a menudo de su hermana Leonora, a quien visita Carlino y que no aparece en escena, joven, hermosa, tonta, que aportará diez mil escudos de dote a su marido. Enrico quiere casarla con el viejo don Tristán.

5) Don Tristán, viejo rico y ridículo, pretendiente de Leonora, paciente de Carlino, bastante duro de oído y muy preocupado por su vejiga, que lo traiciona en público.

6) Lucrecia, esposa de Tancredo y sobrina de don Tristán, también cliente de Carlino, hermosa, rica y avara y en apariencia muy ocupada con su trabajo de bordadora.

7) Tisberto, sobrino de Tancredo, muy enamorado de Lucrecia y, al parecer, el menos perverso de todos.

8) Por último, Casilda, joven de costumbres ligeras, intrigante y hábil, cómplice de Carlino.

De lo anterior se deduce lo poco habitual de la posición social y el carácter de los personajes de una comedia escrita en esa fecha, ni uno solo de los cuales es noble. Todo este pintoresco mundo evoluciona en una intriga compleja, cuyos hilos manejan Carlino y Casilda con admirable habilidad, y que se corta en el momento en que Carlino comenzaba a hablar a don Tristán de Leonora, anunciándole para esa misma noche cosas importantes.

Si **Las firmezas de Isabela** se desarrolla en un lugar concreto, lo que, según Jammes, es uno de sus aciertos, a pesar de las limitaciones que imponen en este aspecto las unidades de tiempo y lugar, el lugar de la acción de **El doctor Carlino** no es precisado en ningún momento, aunque podemos suponer que se trata de una ciudad andaluza, Córdoba, Granada o Sevilla, tan queridas para Góngora, lo que justificaría el que haya evitado cualquier precisión en la localización y, por tanto, dirigir contra alguna de ellas las sátiras reservadas siempre a Madrid al situar allí tal sarta de bellaquerías. Sin salirnos de los límites de esa anónima ciudad andaluza, se respeta la unidad de lugar pero con una gran fluidez, pues el lugar de la escena va cambiando progresivamente a lo largo de los dos actos, encontrándonos muy lejos de los actos divididos en cuadros bien delimitados de la comedia de Lope: aquí hay un solo cuadro por acto pero en continua transformación, lo que puede hacernos pensar en el teatro medieval con sus decorados simultáneos y plantea la duda de si Góngora la escribió para hacerla representar o bien sólo para su lectura por parte de un público selecto.

Recordando algunas referencias que hacíamos al hablar con respecto a la comedia anterior sobre Torres Naharro y Lope de Rueda, en cuyas obras generalmete la localización de las escenas es muy vaga y, sobre todo en los pasos, se invita al espectador a seguir con la imaginación las idas y venidas de los actores, es

las dos obras en manifiestos contra el teatro de Lope y a favor del retorno de las normas de la "comedia vieja".

El **doctor Carlino** es una obra de una gran comicidad, a veces muy graciosa e incluso refinada, aunque la mayoría de las veces llena de sal gruesa, lo que no contradice el alto nivel de su estilo. Como ejemplo tenemos la consulta burlesca de Carlino en la que acaba haciendo confesar su edad a don Tristán tras contarle que hay purgas para todas las edades y que un error de cinco años en la apreciación de la edad del enfermo puede matarlo, utilizando algunos de los procedimientos de la tradición teatral del "médico cómico": palabras latinas, griegas o árabes, enumeración de drogas, perorata para impresionar al enfermo:

Doctor. ¿Qué edad, amigo, tenéis?

D. Tristán. ¿Pues manda la medicina
que se informe de la edad?

Doctor. Sí; y vuestra debilidad
favorece tal doctrina.

Galeno que enseñó ya
a todos el ABC
de nuestro arte, y más a mí,
que soy en nuestra edad yo
de los médicos el Bu,
 en un consejo que da
de febribus sine spe,
en griego nos dice así:
"Agiós oheph, nepható
apoto chirios i mu",
 que porque se entienda acá
en romance lo diré:
"Médico, si estás en tí,
no purgues a nadie, no,
sin que sepas su edad tú,
 porque con la edad está
tan flaco el sujeto, que
Avicena a un alfaquí
con dos tra(c)mas le mató
de sen en alcuzcuzú;
 y así, como tanto va,
si no me traéis la fe
de vuestro bautismo aquí,
en vano drogas nos dio
Ceilán, Malaca y Pegú.
 Porque muy bueno será
que mate a Vuesa mercé,

- y que digan por ahí
que un doctor le receptó
canina de Bercebú.
De mí tal no se dirá
si vuestros años no sé,
aunque me pongan allí
cuantas barras envió
en sus flotas el Perú.
- D. Tristán. ¿Qué en griego está escrito eso?
Doctor. ¿Cómo scripto? En letras de oro;
a no sabello de coro,
os lo trujera aquí impreso.
- D. Tristán. ¡Válgame Dios!
Doctor. ¡Lindo sois!
Pues escuchadme, os lo ruego,
como a Hipócrates en griego,
en arábigo a Aberrois:
"Guahalet...".
- D. Tristán. ¿Algarabía
sabéis?
Doctor. Muy bien.
D. Tristán. San Germán
la puerta os abra de Orán,
postigo de Berbería.
No más textos.
Doctor. Pues, señor,
la edad venga.
D. Tristán ¿La edad mía?
Doctor. Voyme.
D. Tristán. Deteneos, que el día
hace de san Salvador
treinta, cuarenta...
Doctor. ¡Oh qué extraños
alambiques!
D. Tristán. Y aún sudores.
Doctor. ¿Hay partos con más dolores?
Alúmbreos Dios.
D. Tristán. Cincuenta años...
- (II, vv. 1.897-1.956)

Así consigue sacarle al final que tiene más de setenta años, edad que intenta ocultar a causa de una posible aventura amorosa. En ésta y otras escenas tenemos, en cierto modo, un personaje de entremés: el viejo caduco, enamorado ridículo, burlado por un médico

charlatán. También podemos recordar la divertida y bien llevada escena final del primer acto, en la que Casilda, después de conseguir una cadena de oro de Enrico y cien escudos de Tancredo, persuade a cada uno de los dos, sucesivamente, con frases casi idénticas, de que es el único favorito y podrá cumplir sus deseos esa misma noche; o bien la retahíla de palabras de doble sentido que Carlino y Casilda van soltando desde el comienzo y, casi siempre, sin que sus interlocutores las entiendan. Estamos, en realidad, en el terreno de la farsa.

Para Jammes, que se plantea el posible final de la obra, la comparación con **Las firmezas de Isabela** y los elementos de los dos primeros actos permiten suponer un tercer acto lleno de equivocaciones, sorpresas y cambios imprevistos favorecidos por la oscuridad no pudiendo comprenderse, según él, que una comedia de estructura tan rigurosa, de intriga tan bien montada y dos actos tan perfectamente contruídos, se haya abandonado sin cierta intervención exterior.

Además de las razones técnicas ya apuntadas, otras de índole moral harían irrepresentable una obra tan "inmoral" en una época en que la reacción puritana intentaba prohibir el teatro, lo que no quiere decir que en la escena española fueran desconocidos los elementos que aparecen en **El doctor Carlino**: las astucias de las cortesanas, los enredos celestinescos, los chistes verdes y escatológicos, los maridos complacientes, etc. eran bien conocidos del público, pero estaban reservados al entremés, es decir, a un género teatral menor, en el que las convenciones escénicas de la farsa, con su inversión del sistema de valores morales, hacen tolerable lo que no lo sería en un registro más elevado. Como señala Cotarelo (14), el resorte esencial del entremés no es el amor legítimo, sino, al contrario de la comedia, el amor adúltero, y a menudo no triunfa la virtud sino los bribones, con los que el público se ríe de la desventura del padre, el viejo o el marido engañados, pero sin perder de vista que esos personajes pertenecen a una categoría de seres despreciables convertidos en bufones con su actuación caricaturesca. Por otro lado, el entremés es una pieza corta con una simplificación extrema de los caracteres, simplemente esbozados.

Según Jammes, "la audacia de Góngora en **El doctor Carlino** consiste, pues, no tanto en haber llevado ese tema a la escena, como en haber transpuesto en el registro de la comedia -y de una comedia de alto nivel, en la que el estilo está admirablemente cuidado y la intriga contruída con una minuciosidad perfecta- lo que era del dominio del entremés (15), y esa audacia se aprecia en el plano del contenido: la medida de la originalidad de la obra la da el haber hecho del médico bufón y charlatán, popularizado por la farsa italiana, un personaje tan completo como Carlino (cínico pero pintoresco, alcahuete pero enamorado, inmoral pero de una

(15) Ver Cotarelo y Mori, E., *Colección de entremeses...*, p. CXLVa.

inteligencia superior, tan divertido que se hace simpático): el haber hecho de Casilda una cortesana que logra seducir al público tanto por su gracia y finura como por su malicia, y no porque Góngora la haya idealizado, pues nos la muestra con una falta absoluta de escrúpulos hacia Gerardo, Tancredo y Enrico, a los que despluma sin remordimientos, ya que aquí, como en la mayoría de las letrillas y romances satíricos y burlescos, no se denuncia o ridiculiza a la mujer ligera sino a los galanes que se dejan atrapar en las apariencias del amor; el haber elevado el vulgar adulterio de Lucrecia al nivel de cualquiera de los adulterios célebres de la mitología. Este culto a la mujer, a quien su belleza coloca, en cierto modo, por encima de todas las prohibiciones morales y religiosas, se manifiesta con una audacia increíble en la primera escena del acto II: Gerardo, que ya no necesita seducir a Lucrecia, entona un verdadero himno a la belleza de su compañera, que le responde en el mismo tono, quitándole todo su sentido negativo a la codicia y el oro, evocado a lo largo del diálogo como símbolo de gozo y alegría:

Gerardo. Lucrecia bella, el Príncipe Troyano
 (que tan por su mal fue pastor Ideo)
 cuando admitió a duelo soberano
 tres derechos divinos y un deseo,
 no vio distinto, no, en medio del llano,
 lo que yo junto en vuestro lecho veo:
 beldad desnuda, con saber armado,
 y valor de excelencias coronado;
 y así en mi bolsa he dado
 a Venus los estrechos dulces nudos,
 a Juno el oro, a Palas los escudos.
 Reales plumas (cuyo dulce vuelo,
 si de plumas no fue, fue de reales)
 me levantaron hoy a vuestro cielo,
 adonde el néctar se sirvió en cristales;
 y en los rubíes dos, que admira el suelo,
 cuantos labran dulcísimos panales,
 hechos abejas de Híbl, los amores,
 que son miel, y no dejan de ser flores;
 ¡soberanos favores!
 ser de Venus, si no Adonis segundo,
 el primer Ganimedes en el mundo.
 Lasciva invidia le consume el pecho
 al decano inmortal del alto coro
 (que por manchar un casto, y otro hecho,
 fingió ser cisne ya, mintió ser toro)
 de que, por más hermosa causa hecho
 luciente pluvia yo de granos de oro,

sin engañar al cuidado no he sabido
de un padre rey, de un viejo prevenido,
al menos de un marido
frustrar sé los designios, (aparte;) de quien hube
los granos de oro que llovió la nube.

No cuente piedra, no, este alegre día,
que a tanta dicha su blancura es poca:
cuéntele perlas, que el Oriente fía
de la purpúrea concha de tu boca;
cristal le cuente, que la industria mía
en tu roca gozó, que ya no es roca,
sino cuerpo de espumas animado,
que venera por madre el Dios vendado.

¡Dichoso el que a tu lado
no a lumbre muerta en noche gozó obscura,
sino con sol, el sol de tu hermosura!

Lucrecia.

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.

Que aunque destos 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.

(II, vv. 1.226-1.289)

Jammes no cree que se encuentre en todo el teatro español nada comparable a esta escena, que le hace recordar a **La Celestina**, considerando que Góngora, al igual que en los romances burlescos, ha intentado en **El doctor Carlino** elevar estéticamente la categoría de un género y unos temas considerados como menores.

El criterio de Gracián sobre **Las firmezas de Isabela** se puede aplicar también a **El doctor Carlino**: se trata de un teatro "limado"

y, por consiguiente, difícil y, dado el público al que en general se dirigía el teatro de su tiempo, destinado al fracaso, aunque es fácil de suponer que él pensara más bien en representaciones privadas ante un público selecto y restringido y que sólo consintiera en escribir para el teatro a condición de elevarlo al nivel de los demás géneros literarios que cultivaba; de ahí que su originalidad en la poesía dramática pudo manifestarla también al haberse negado a seguir servilmente la moda de la comedia de la época y, en el terreno de la forma, al volverse hacia el teatro del XVI frente a las normas de la comedia nueva, por lo fecundas que podían ser, desde el punto de vista dramático, las unidades, cuyo respeto favorece las cualidades que se perciben en sus dos comedias (densidad del diálogo, efectos cómicos, finura del análisis psicológico).

Su oposición a las convenciones del género se manifiesta con más claridad aún por la originalidad del contenido, muy lejos de los temas de moda en aquellos años, como ya hemos visto: en **Las firmezas de Isabela** los principales personajes son ricos burgueses que no ocultan su dedicación al comercio, como actividad respetable, y cuyo comportamiento no difiere mucho del de los galanes habituales, generalmente nobles, de la comedia de capa y espada. En **El doctor Carlino** los personajes son tontos o sinvergüenzas y, a través de una intriga poco edificante, los bribones parecen triunfar sobre los bobos, de acuerdo con la tradición de la farsa, lo que, según Huerta Calvo (16), hubiera podido abrir vías nuevas y menos rígidas a la expresión dramática del Siglo de Oro.

Hallamos, pues, aquí la misma actitud que Góngora muestra en otras de sus obras: una resistencia a su tiempo que desemboca en ese tradicionalismo intencionadamente agresivo de este creador en perpetua renovación, constantemente preocupado por encontrar formas nuevas, poeta inquieto y exigente, nunca satisfecho de sí mismo ni de los demás, y aun menos de la moda: "desde este punto de vista -concluye Jammes-, su teatro constituye una de las partes más ricas y significativas de su obra" (17), y con él queremos rendirle el homenaje de nuestra admiración.

(16) Op. cit., p. 444.

(17) Huerta Calvo, J., **Los géneros menores en el teatro del siglo XVII**, en A.A.V.V., 'Historia del Teatro en España' I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII. Madrid, Taurus, 1984.

BIBLIOGRAFIA

A.A.V.V., **Historia del Teatro en España**. 1. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII. Madrid, Taurus, 1984.

GONGORA Y ARGOTE, L. de, **Obras completas**. Ed. de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, M. Aguilar, 1943. **Sonetos completos**. Ed. de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1975.

JAMMES, R., **La obra poética de Don Luis de Góngora Argote**, Madrid, Castalia, 1987.

JONES, R. O., **Historia de la literatura española**. 2. Siglo de Oro: prosa y poesía (Siglos XVI y XVII), Barcelona, Ariel, 1974.

MORALEDA, P., **Las firmezas de Isabela: una interpretación semiótica**, en 'El Barroco en Andalucía', II Curso de Verano, Priego de Córdoba, 1984 (Resúmenes). Ed. preparada por M. Peláez del Rosal y C. Pérez Almenara, Universidad de Córdoba, 1985.

OROZCO DIAZ, E., **¿Qué es el "Arte nuevo" de Lope de Vega? Anotación previa a una reconsideración crítica**, Universidad de Salamanca, 1978.

SANCHEZ ESCRIBANO, G. y PORQUERAS MAYO, A., **Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco**, Madrid, Gredos, 1972.

WILSON, E.M. y MOIR, D., **Historia de la literatura española**. 3. Siglo de Oro: teatro (1492-1700), Barcelona, Ariel, 1978.

