

Vamos a terminar con las palabras que abren el volumen: «Haber inventado la tragedia es una valiosa distinción honorífica; y esa distinción le corresponde a los griegos. [...] la tragedia griega presentaba, en el lenguaje directamente accesible de la emoción, una reflexión sobre el ser humano. Sin duda, ese es el motivo por el cual, en las épocas de crisis y de renovación, como la nuestra, se siente la necesidad de regresar a esta forma inicial del género» (p. 9). ¿Podrían tener más actualidad estas añosas palabras?

ANTONIO LÓPEZ FONSECA  
*Instituto del Teatro de Madrid, UCM*

**Laura DOLFI, *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2011, 336 pp.***

ESTE ESPLÉNDIDO ESTUDIO es una de las tres publicaciones con que la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía quiso conmemorar el 450 aniversario del nacimiento del vate cordobés. Al mismo tiempo, con este volumen de la editorial *Renacimiento* (número 70 de la joven colección *Iluminaciones*) se corona la entregada labor investigadora que desde hace casi treinta años la catedrática Laura Dolfi, de la Universidad de Parma, ha dedicado a la obra teatral de Luis de Góngora. Como la propia autora indica en su ADVERTENCIA final (pp. 329-330), la obra es la refundición de cuantiosos artículos ya publicados. A ellos se añade, además, la soberbia edición crítica del teatro completo gongorino que preparó para la editorial Cátedra en 1993. Pese a ser hoy ya difícil de encontrar en el mercado, su edición sigue siendo la fuente más fiable de acceso al teatro de don Luis, compuesto, espurios aparte, por una comedia completa, *Las firmezas de Isabela* (1610), dos actos de *El doctor Carlino*, atribuida al Góngora de los años 80, y un breve fragmento de una *Comedia venatoria* fechada en 1613.

Pese a esta condición de conglomerado de estudios, el trabajo de Dolfi destaca por haber logrado en general una coherencia interna a lo largo de sus cinco capítulos y sus dos apéndices, quizás el primero de estos sí algo más dislocado del resto de la obra. Dicha coherencia estructural brota de la deliberada voluntad de abarcar el fenómeno teatral gongorino en su máxima extensión: desde sus fundamentos teóricos como «Arte Nuevo» alternativo al lopesco, pasando por el análisis de sus personajes, tiempo, espacio, *dispositio* y *elocutio*, hasta llegar a una

minuciosa disección de las fuentes textuales de cada una de las tres piezas teatrales que se plantea como un exquisito ejercicio de intertextualidad entre distintas tradiciones literarias.

En el primer capítulo, pues, se aborda la propuesta teatral de Góngora como alternativa directa al *Arte Nuevo de hacer comedias* de Lope; no en vano *Las firmezas de Isabela* fueron escritas tan solo un año después de la publicación del tratado lopesco de 1609. Así las cosas, un Góngora cada vez más entregado a las elucubraciones metafóricas propias de sus obras mayores extiende a su teatro –cada vez también más culto y *oscuro*– la idea central que exponía en la famosa carta de 1613 en respuesta a las críticas recibidas por sus *Soledades*: la pretensión de que el lector-espectador asista, en su proceso de decodificación simbólica, al desvelamiento aleceico del sentido. Por eso su teatro está para Dolfi indefectiblemente destinado a un público culto (pp. 7-20) y aparece saturado de imágenes, accesos retóricos y oscuridades diversas que llevan hasta el ámbito de lo hiperbólico.

Por lo demás, la configuración teatral gongorina se opone a Lope no solo en el mantenimiento continuo de un estilo sublime –aunque con interesantes variaciones–, sino también en el respeto general de las unidades aristotélicas, con la salvedad de los habituales cambios de espacio que existen en sus comedias y que Dolfi analiza en el tercer capítulo. Aunque quizás no está explícitamente enunciado, del análisis de Dolfi se deduce que, sobre todo en la comedia conclusa, Góngora pone en dialéctica los clásicos enredos de la comedia lopesca de la etapa valenciana con las normas de Aristóteles, erigiéndose a sí mismo como árbitro de la pugna a través del estilo sublime. El resultado es, una y otra vez, la continua hipérbole que provoca, por ejemplo, una hilarante burla del concepto de honor que tanto retratará Lope (p. 50). Se trata, en resumen, de aquella batalla que el Fénix quiso siempre evitar encerrando los preceptos en un arcón de siete llaves.

En el segundo capítulo, «Personajes insólitos», la autora se ocupa del análisis pormenorizado de los *ethos* del teatro de Góngora, centrándose en tres aspectos. En primer lugar, la búsqueda de la identidad que se establece entre los personajes y que nace de los continuos fingimientos, los disfraces y los equívocos, que son especialmente extremados en *Las firmezas de Isabela*, donde hay abundantes conmutaciones, desdoblamientos de personajes, etc. En segundo lugar se ocupa de la centralidad que adquiere, en medio de este clima de trueque identitario, la definición del yo y de los otros a través de un lenguaje alusivo-metafórico siempre saturado de sentidos y correcciones (pp. 73-77). Finalmente, Dolfi dedica un epígrafe a los criados, especialmente al Tadeo de *Las*

*firmezas de Isabela*, para tematizarlos como adyuvantes, árbitros y censores de las actuaciones de los amos, además de motores de la acción, pues contribuyen tanto a la creación del conflicto como a su solución.

El tercer capítulo versa sobre la puesta en escena de los textos, atendiendo no tanto a la representación escénica cuanto al espacio dramático que diseña don Luis en sus obras, desde el entorno agreste y al mismo tiempo bucólico de la *Comedia venatoria* hasta los ambientes urbanos (castellanos y andaluces) de las otras dos obras. Además, el capítulo incluye un análisis de los aspectos costumbristas del teatro gongorino, como el uso de refranes, alusiones a festividades religiosas o a especialidades culinarias que se citan, entre otras referencias a la vida cotidiana. Finalmente, el último epígrafe se dedica al controvertido tema del autobiografismo en las obras de Góngora. Para ello Dolfi rastrea unas «Sueltas huellas autobiográficas» que el cordobés escancia por sus textos dramáticos, como el interés por lo económico que reflejan sus cartas, la importancia del léxico musical o ciertas situaciones de la trama que recuerdan a las que vivieron algunos parientes lejanos del poeta.

En lo que respecta al capítulo IV, llamado «La complejidad del diálogo», estudia cómo se traslada la saturación trópica gongorina al discurso teatral. Este análisis lo desglosa Dolfi en dos aspectos. Por un lado, las metáforas y oscuridades que dotan a la acción de enigmas y embrollos cuya comprensión requiere un esfuerzo grande para el espectador pero que al mismo tiempo le proporciona una abundancia de matices, dando lugar a una pintura caleidoscópica y mosaica del argumento. Por otro lado, la autora hace una relación interpretativa del modo en que Góngora colmata de referencias mitológicas y bíblicas las tramas de sus comedias, dotándolas de más y más planos.

El capítulo quinto, dedicado a las fuentes de la comedia, nos muestra cómo en este aspecto encontramos «el mismo intento de exhaustividad» que lleva «a la saturación polisémica y a la multiplicidad de las fuentes» (p. 209). Se ocupa Dolfi especialmente de ciertas fuentes italianas y españolas; las primeras son mayores en número, mientras que las segundas poseen un influjo más decisivo en los textos gongorinos. Dolfi detalla la «transmutación barroca» que sufre la *Aminta* de Torcuato Tasso en la *Comedia venatoria*, las huellas que hay del *Decamerón* en el engaño adúltero que escenifica *El Doctor Carlino*, así como las múltiples fuentes de *Las firmezas de Isabela*: su inspiración en el éxito comercial de *El mercader amante* de Gaspar de Aguilar, *Lo fingido verdadero* de Lope como su referente polémico en el terreno del debate teatral, o la importante intertextualidad con Ariosto, desde los ecos del *Orlando* hasta el

gran paralelismo argumental con *I suppositi*. Extraña que no se haga referencia a la novela intercalada del *Quijote*, *El curioso impertinente*, fuente detectada por Cristina Quintero en un trabajo de 1991 que, sin embargo, sí aparece citado en la bibliografía de Dolfi.

De los dos apéndices que rematan este estudio, el primero aglutina dos artículos más sobre Góngora y el segundo un detalladísimo panorama crítico que recoge todas las ediciones del teatro de Góngora y un estado de la cuestión sobre ellas, que se completa con una bibliografía cronológica –no alfabética– de estudios dedicados a la cuestión.

En cuanto a los dos artículos del primer apéndice, el primero de ellos está dedicado a la relaciones de Góngora y el Greco en relación con la ciudad de Toledo, a propósito del correlato de ciertos pasajes del poeta –como el comienzo del acto III de *Las firmezas de Isabela*– con algunas obras del pintor, como *Vista de Toledo*, donde vemos el «Toledo precipitante» que Góngora lauda de una forma también muy pictórica, pues «su posición frente al paisaje es en definitiva del todo análoga a la de un visitante que se detiene a observar una pintura» (p. 276). El segundo artículo analiza las correspondencias entre *El Doctor Carlino* de Góngora y la comedia homónima de Antonio de Solís [1671], quien declara en la comedia varias veces que está escrita a la zaga de la obra inacabada del cordobés. El personaje central del médico fingido y engañador se mantiene en ambas comedias con sus características fundamentales intactas, aunque son «personajes iguales pero diferentes» (p. 300), con motivaciones menos altruistas y espontáneas en el caso de Solís y con una trama distinta y quizás más compleja.

Podría señalarse, no obstante, que en ocasiones se echan en falta algunas reflexiones más profundas que ahonden en los fundamentos estéticos y filosóficos últimos que laten bajo el teatro –y en toda la obra– del genio cordobés, en la línea emprendida por los exégetas del 27. Esta ausencia es posiblemente la única falta que pueda atribuirse a este estudio, además de varias erratas dignas de ser corregidas en una futura y segura reedición. Aún así, como conclusión podemos decir, que los datos que Dolfi expone y ordena dotan al lector de medios sobrados para colegir una certera imagen de Góngora que de una vez por todas contribuya a su dignificación y reconocimiento como figura capital de la poesía y ahora también del teatro español. Dolfi nos retrata, en fin, a don Luis tal y como él quiso ser: el gran hermeneuta mitológico; el gran reconciliador de la palabra y la realidad en una tensión simbólica de consenso sensual. El restaurador del ser en la casa del lenguaje, cuya entidad se desvela desde las sombras de lo culto hacia la luz de la comprensión a través de poliédricos castillos de metáforas. El sacerdote de

la sugerencia, el mayor impresionista español. El gran poeta, el gran Ojo.

SERGIO SANTIAGO ROMERO  
*Universidad Complutense de Madrid*

**Gregorio TORRES NEBRERA, *Del teatro poético al teatro esperpéntico*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2012, 327 pp.**

LA COLECCIÓN «EDITUM TEATRO», sección del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia continuadora de «Cuadernos de Teatro», ha venido alumbrando en los últimos lustros ya ediciones de obras dramáticas ya estudios sobre el género teatral reveladores de una cuidadosa labor de selección por parte de los profesores César Oliva y Mariano de Paco, encargados de dirigir una serie que desde luego no ha pasado inadvertida para los especialistas en este terreno.

El último tomo publicado en la colección es este libro de Gregorio Torres Nebrera constituido por diez capítulos que trazan un recorrido por una de las sendas más sugestivas (y no siempre la más transitada) abiertas por el teatro español en las cuatro primeras décadas del siglo XX. Esta línea lleva a Gregorio Torres desde piezas de Benavente compuestas en los estertores del XIX hasta los epígonos valleinclanianos de Rodríguez Méndez y Domingo Miras estrenados ya después de 1975. Algunos de tales capítulos tuvieron su génesis en artículos aparecidos en publicaciones y revistas diversas: los consagrados a Salvador Rueda (1), a Benavente (2), a Marquina (4), a la impronta de Maeterlinck en España (6) y a *Luces de Bohemia* (7). El autor ha sumado a estos un conjunto de análisis hasta ahora inéditos del *Aben-Humeya* de Villaespesa (3), de las obras de los Martínez Sierra *Canción de cuna* y *Lirio entre espigas* (5), de *Divinas palabras* (8), del drama escrito conjuntamente por Rosales y Vivanco *La mejor reina de España*, junto con muestras de la producción teatral de Foxá (9), y cierra el ciclo brindando un comentario sobre una pieza firmada por Rodríguez Méndez y otra por Domingo Miras (10).

Cada uno de dichos trabajos admite una lectura autónoma, pese a que en su conjunto informan una unidad orgánica articulada en torno a dos ejes, como queda ya explícito en el título elegido por Torres Nebrera para el volumen: el teatro poético y el teatro esperpéntico. La naturaleza y la evolución de ambas modalidades en los escenarios patrios del siglo XX cifrarán el objetivo del autor, quien en el capítulo que se