

“SÓLO UNO EN EL MUNDO GONGORIZA”.

PRESENCIA DEL GONGORISMO EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Melchora Romanos

*Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”
Universidad de Buenos Aires*

Tal como sucede con los comentaristas de las obras de don Luis de Góngora, con los que he mantenido una morbosa amistad que, por cierto, se prolonga desde hace demasiados años, ya se trate de las *Anotaciones* de Díaz de Rivas, de las *Lecciones solemnes* de Pellicer o de los *Comentarios* de Salcedo Coronel, me siento obligada a esclarecer ante todo el título de esta conferencia plenaria. En primer lugar, la cita con que se inicia le pertenece a Pedro Espinosa, el compilador de las *Flores de poetas ilustres* (1605), quien en defensa del poeta cordobés sostiene: “linda cal y arena es trabar las piedras con liga de oro, diga lo que quisiere Lope de Vega al [duque] de Feria. Sólo uno en el mundo *gongoriza*. Perdóneme el *Antídoto* y la escuela del S[eñor] Herrera”¹.

El verbo ‘gongorizar’ es uno de los muchos vocablos creados tanto para ponderar como para denostar a quienes pertenecían a la secta de los cultos o culteranos, seguidores de la nueva poesía, y cuyo significado, según el DRAE, es “escribir o hablar en lenguaje gongorino”. Una sorpresa filológica fue para mí encontrar, precediendo a esta entrada del diccionario, la siguiente sucesión de derivados de la misma raíz: ‘gongorino/na’, ‘gongorismo’, ‘gongorista’. La recurrencia en el título de la forma ‘gongorismo’ que es, según el mismo diccionario, la “manera literaria que inició a principios del siglo XVIII la poesía de don Luis de Góngora”, denota en esta cadena semántica una

¹ Apud Andrée Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, Culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967, p. 19. En nota 52, señala la procedencia de la cita: *El perro y la calentura* en *Obras*, edición de F. Rodríguez Marín, Madrid, 1909, p. 181. Espinosa alude al siguiente pasaje de Lope: “Yo hallo esta novedad como la liga que se echa al oro, que le dilata y aumenta, pero con menos valor, pues quita de la sentencia lo que añade de dificultad”, de la “Respuesta al papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía”, incluida *La Filomena*, en *Obras poéticas*, edición de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, p. 887.

suerte de saturación de significados en torno a la valoración de este gran renovador de las formas poéticas. Esta proliferación léxica me llevó a verificar si para otros de sus contemporáneos se consignaban adjetivos, sustantivos y verbos con estas modalidades. Cervantes es el más fecundo: ‘cervantesco/ca’ y ‘cervántico/ca’ como sinónimos de ‘cervantino/na’, ‘cervantismo’, ‘cervantista’ y ‘cervantófilo/la’. Pero observen que no se registra el verbo *cervantizar*. Lope de Vega tan solo cuenta con la voz ‘lopista’ y en el caso de Quevedo, con ‘quevedesco’.

Todo este exordio de tono casi paródico –pues el muestrario de palabras en algo remeda al que realiza Lucien-Paul Thomas en su intento de dilucidar los orígenes del movimiento cultista²–, no pretende otra cosa que atraer la atención hacia el centro mismo de una cuestión que atañe de modo exclusivo a la recepción de la obra de Góngora en el siglo XVIII, envuelta en toda suerte de debates, poesías, cartas, papeles, pareceres escritos... tanto en contra como a favor, que se sucedieron a partir de la difusión de las *Soledades*, en la primavera de 1613. Robert Jammes, en su imprescindible edición del poema, ha puesto a nuestra disposición “una aguja de navegar gongoristas”, pues así denomina al catálogo de los documentos de la polémica que cubren el período que va de 1613 a 1666. Su intención es ayudarnos a “sortear escollos para llegar a buen puerto” en la difícil comprensión de un fenómeno que se prolonga más allá de su época inclinándose en forma unánime a una valoración negativa de la “nueva poesía” y que tan solo comenzará a revertirse al promediar el primer cuarto del siglo XX³.

Los trabajos de Dámaso Alonso y del resto de los leales amadores de don Luis, producidos en torno al homenaje, en 1927, del tricentenario de su muerte, lo rescataron de las tinieblas de la crítica negativa en las que durante dos siglos permaneció arrinconado “como un leproso lleno de llagas de fría luz de plata, con la rama novísima en las manos esperando las nuevas generaciones que recogieran su herencia objetiva y su sentido de la metáfora”. Estas palabras de la conferencia sobre “La imagen poética en Góngora” de Federico García Lorca las he elegido para que sirvan de recordatorio del homenaje de

² *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, “Appendices: C. Le mot ‘culto’, ses dérivés, synonymes et antonymes”, Paris, Champion, 1909, pp. 160-180.

³ Luis de Góngora, *Soledades*, edición de Robert Jammes, “Apéndice II. Catálogo: La polémica de las *Soledades*”, Madrid, Castalia, 1994, pp. 607-715.

esa generación ya que se han cumplido ochenta años de esa empresa de reivindicación⁴.

Es mucho lo que se ha avanzado desde esa fecha hasta ahora pero también es evidente que hacen falta estudios que completen algunos de los ya existentes sobre la influencia de los grandes poemas gongorinos en la poesía de la época⁵. Robert Jammes señala: "De todas las transformaciones que se han producido hasta nuestros días en las modas literarias o artísticas, ninguna, al parecer, fue tan súbita y tan duradera. [...] Al parecer, el milagro se produjo porque todos lo estaban esperando: la 'nueva poesía' se estaba buscando a sí misma cuando llegó la revelación"⁶. En uno de los 66 documentos reseñados por R. Jammes en su catálogo, el *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora y carácter legítimo de la poética*, de 1645-1648, dedicado a don García de Salcedo Coronel, el gongorista Martín Vázquez Siruela afirma:

Porque, si no nos queremos negar a la razón, sino confesalla sinceramente, ¿quién escribe hoy que no sea besando las huellas de Góngora, o quién ha escrito verso en España, después que esta antorcha se encendió, que no sea mirando a su luz? No digo ahora de sus bien afectos, y los que voluntariamente quisieron entrar luego por aquel camino, sino de aquellos desdeñosos y mal contentos que hicieron reputación de aborrecer su estilo, y con sátiras, con invectivas, con libelos y chanzas teatrales testificaron su aversión y mal gusto.⁷

Estas palabras revelan la situación existente por esos años en lo que hace a la asimilación de la poesía de Góngora y a la vez me sirven de preámbulo pues extraigo, del final de la cita, el sintagma "chanzas teatrales" para entrar ya en el desarrollo de mi propuesta de acercamiento a la presencia del gongo-

⁴ Federico García Lorca, "La imagen poética en Góngora", en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1954, p. 71.

⁵ Entre éstos cabe recordar el de Emilio Carilla, *El gongorismo en América*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1946; José Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1956; Aurora Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", CSIC, 1979.

⁶ "Introducción", op. cit. de las *Soledades*, p. 100.

⁷ Martín Vázquez Siruela, "Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora", edición de Saiko Yoshida, en *Autours des Solitudes. En torno a las Soledades de Luis de Góngora*, Francis Cerdan, Marc Vitse (eds.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, pp. 89-106; la cita en p. 93. Modernizo la ortografía.

rismo en el teatro áureo. Al proponerme esta perspectiva de la conflictiva recepción de su poética, soy consciente de que todo estudio ha de resultar limitado y parcial dadas las dificultades que supone intentar abordar un corpus ingente en cuanto a la cantidad de materiales para la escena, producidos por un número considerable de autores, demasiado dilatado en el tiempo y sin parámetros cronológicos precisos. Aun a pesar de estos obstáculos, entiendo que la tentativa vale la pena, pues el teatro opera como una auténtica caja de resonancia de todas las manifestaciones literarias que se perfilan desde los últimos años del XVI hasta la culminación del XVII, ya sea en tanto registro de la amplia diversidad de las formas métricas que tienen cabida en el caudal de la polimetría al ritmo de los dictados de los usos y las modas de la poesía no dramática, como en el permanente juego de interacción de los temas, personajes y argumentos que los géneros narrativos, históricos y de ficción, prestaron al teatro y viceversa. Intentaré no perderme en esta selva confusa y lograr que mis pasos de peregrina errante les resulten más inspirados que perdidos.

El primer deslinde será reconocer que Góngora, que era un aficionado a la farándula según consta en los cargos que se levantaron contra él por faltar a sus obligaciones, se sintió tentado por el género teatral, pues escribió una comedia, *Las firmezas de Isabela*, que se publicó en una rara colección teatral de *Cuatro comedias de diversos autores* precisamente en Córdoba en 1613, el mismo año en que Lope de Vega escribe *La Dama boba* y que las *Soledades* llegan a Madrid⁸. A esta *rara avis* se añaden los dos actos de la inacaba comedia de *El doctor Carlino*, y se le atribuye también un fragmento de la *Comedia venatoria*. Como destacan Robert Jammes y Laura Dolfi, los estudiosos defensores del teatro de Góngora, se trata de cerca de seis mil versos lo que constituye una parte considerable de la producción poética conservada del autor⁹. El tercer volumen del manuscrito Chacón contiene exclusivamente estos textos teatrales y es importante recordar que en el Prólogo al lector de la edición de las *Obras en verso del Homero español*, editadas por Juan López de Vicuña, en diciembre de 1627, éste anuncia que en breve dará a la estampa

⁸ Recopiladas por Antonio Sánchez, editadas por Francisco Cea, reúne dos comedias de Lope de Vega (*La comedia de los jacintos* y *El lacayo fingido*) y una anónima (*Las burlas y enredos de Benito*).

⁹ Robert Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1967, pp. 467 y ss.; Laura Dolfi, en su edición del *Teatro completo* de Luis de Góngora, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 11-12.

las poesías que faltan de los últimos siete años con las comedias y –según declara– “aun se aumentará el volumen con los comentarios del *Polifemo* y *Soliedades* que hizo el Licenciado Pedro Díaz de Rivas, lucido ingenio cordobés”¹⁰.

Esto parece conferirle al teatro de Góngora el mismo estatuto del resto de su creación poética a la vez que lo aleja resueltamente del espacio que nunca ocupó: el corral de comedias. Porque, si bien es válido aceptar, como afirma Laura Dolfi, que “constituye un ejemplo singular de perfecta inserción del culteranismo en el género teatral” y le cabe razón a Jammes en cuanto a la condición de que es el producto de la perpetua insatisfacción de un autor deseoso de encontrar formas nuevas y medios de expresión inéditos, no es menos cierto que al concebir un teatro alejado de la praxis dominante, que Lope había sabido imponer con la total aceptación del público, y elegir modelos de la preceptiva clasicista, Góngora se impone una intención si no polémica al menos disidente que lo sitúa fuera de los parámetros de la “comedia nueva”. Comparto plenamente la afirmación de Maria Grazia Profeti acerca de que en esto “estriba, mucho más allá del problema de la lengua y de los escollos preciosistas y elegancias exclusivas, la dificultad de recepción de la pieza”¹¹. Por consiguiente, no es éste el camino acertado para perseguir la huella del poeta en el teatro del Siglo de Oro.

Ahora bien, si la propuesta teatral de Góngora al no encontrar un lugar en el tablado pierde toda posible proyección modélica en el quehacer del espectáculo teatral y termina recluida en el conjunto de su producción poética, por el contrario será desde esa atalaya, dominada por sus composiciones mayores, que el gongorismo irá penetrando y ejerciendo su influencia hasta lograr consolidarse como un rasgo constitutivo del lenguaje dramático. Por otra parte, no debe olvidarse que se trata de un lenguaje esencialmente poético, ya que poesía y texto dramático no son dos géneros independientes para la Teoría literaria del Siglo de Oro, como propone María Cristina Quintero

¹⁰ Luis de Góngora, *Obras en verso del Homero español que recogió Juan de Vicuña*, edición facsímil de Dámaso Alonso, Madrid, CSIC, 1965, preliminares sin foliar.

¹¹ Maria Grazia Profeti, “Góngora y Lope entre teatro y poesía”, en *Góngora Hoy VI, Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, edición de Joaquín Roses, Córdoba. Diputación de Córdoba, 2004, pp. 223-246. La cita en p. 238 pertenece a un trabajo anterior de la misma autora, “Taxis, lexis y código ideológico-social en una comedia ‘errada’ del siglo XVII: *Las firmezas de Isabela*” (1978), recogido en su libro *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 227-264.

en su libro, en el que intenta estudiar, con aciertos poco significativos, las relaciones de Góngora y la comedia, pues su enfoque se centra en cuestiones de carácter general y, si bien compila un repertorio de materiales y de ejemplos de interés, no llega a profundizar en la interpretación de las diferentes perspectivas del problema en cuestión¹².

El proceso de asimilación se va a producir en forma paulatina, con avances y retrocesos que difícilmente puedan ser descritos en toda su magnitud y de los que tan sólo se cuenta con una muestra relativamente escasa si tomamos en consideración el caudal del corpus teatral que ha llegado a nosotros. Las líneas más frecuentadas por la crítica al rastrear el influjo de Góngora en el teatro durante los primeros cuarenta años del siglo XVII –como bien ha sintetizado Germán Vega– se concentran en tres aspectos: “el aprovechamiento de sus romances artísticos; la reacción contra los usos de la renovación del lenguaje poético; y por último [...] su adopción por parte de las sucesivas generaciones de escritores”¹³. Estos aspectos no ofrecen un mismo grado de relevancia para el estudio de esta compleja cuestión y, además, no se dan necesariamente en forma independiente, sino que a veces convergen y se superponen.

Las relaciones entre romancero y teatro cubren un amplio panorama dentro del cual los romances más exitosos de Góngora constituyen un interesante capítulo de transmisión y reelaboración en el contexto de la comedia, textos por cierto nacidos bajo la impronta del romancero tradicional, y que lo consagraron como poeta al iniciar su producción artística. Es sabido que debió compartir la fama con Lope de Vega y ya mucho se ha escrito sobre los posibles comienzos de una enemistad en la que entran en juego diversas circunstancias personales que Emilio Orozco ha estudiado detenidamente en su libro *Lope y Góngora frente a frente*¹⁴. No es el enfrentamiento en el campo romanceril lo que me interesa, sino tan sólo puntualizar algunas consideraciones acerca de este significativo aspecto de transmutación del romancero en

¹² María Cristina Quintero, *Poetry as Play. Gongorismo and the comedia*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1991. Véase la atinada reseña a este libro de Ignacio Arellano, *Critición*, 55 (1992), pp. 172-175.

¹³ Germán Vega García-Luengos, “Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara”, en *Culteranismo e teatro nella Spagna del seicento*, Laura Dolfi editora, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 29-47. En este volumen se reúne un importante conjunto de trabajos presentados al Congreso Internacional coordinado por la profesora Dolfi en Parma del 23 al 24 de abril de 2004.

¹⁴ Emilio Orozco, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

la comedia. Miguel Herrero García en el extenso capítulo que le dedica al poeta cordobés en su estudio de las *Estimaciones literarias del siglo XVIII*, aporta un considerable caudal de datos, un auténtico inventario de los muchos ejemplos del fenómeno de su recepción entre los que se destacan, sin duda, los romances, pues, en opinión de este autor, es el género que lo pone fuera de toda discusión en cuanto a sus méritos literarios¹⁵. Ramón Menéndez Pidal, por su parte, los considera en el conjunto de la trayectoria global del género y analiza la dramatización del romancero viejo y del nuevo¹⁶. La variedad de los registros propuestos por estos críticos perfila diversos grados de aprovechamiento que van de la inserción cantada de un romance o la glosa o incrustación de los versos en el parlamento de uno de los personajes hasta su utilización para generar una comedia en la que aporta la configuración de los personajes y episodios del texto teatral.

Algunos ejemplos nos ayudarán a comprender ese permanente transvase de materiales que la comedia nueva puede llegar a asimilar, en particular cuando, como sucede en estas manifestaciones, la popularidad ofrece un estímulo por la identidad común de los destinatarios. Un caso interesante es el de Álvaro Cubillo de Aragón, a quien se le atribuye, aunque hay dudas razonables para adjudicársela, una comedia que lleva por título el primer verso del célebre romance de Góngora: "Entre los sueltos caballos". Más allá de la cuestionada autoría, que no viene al caso aquí plantearnos, es indudable que este dramaturgo mostraba interés por la composición, ya que en una comedia indiscutiblemente suya, *Las muñecas de Marcela*, encontramos integrados algunos versos en el diálogo entre la protagonista y su criada Teodora, que le anuncia la partida del galán y su lacayo:

Carlos y Beltrán se han ido
entre los sueltos caballos,
a escoger uno que sea
por los relinchos lozano
y por las cernejas fuerte¹⁷.

¹⁵ Miguel Herrero García, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, Voluntad, 1930, Cap. IV "Góngora", pp. 139-352; los romances en pp. 141-192.

¹⁶ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, col. II, Cap. XV, pp. 141-192.

¹⁷ Véase *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Tomo I, edición de Ramón Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneira, 1858 (BAE, XLVII), p. 140 b.

Pero, además, en una de sus comedias históricas, *Hechos de Bernardo del Carpio*, se rescriben versos de otro célebre romance de Góngora, el que comienza “Servía en Orán al rey / un español con dos lanzas”, que en boca de Bernardo se convertirá en: “Servía en España al rey / un español con dos lanzas”¹⁸.

Tal vez cabe aquí un ejemplo más ilustre y conocido por la calidad del dramaturgo. Se trata de Calderón, quien en su drama *El Príncipe constante* rinde homenaje a don Luis, cuya influencia es indiscutible, al dramatizar e insertar una vez más el romance “Entre los sueltos caballos / de los vencidos cenetes...”. En efecto, en el extenso parlamento que mantienen los dos contendientes después del primer combate que han librado (I, vv. 599-832), el Infante don Fernando de Portugal, en esta instancia el vencedor, sorprendido por el llanto del enemigo quiere saber la causa de tanto dolor. Muley Hasan, el enamorado, le responde que lamenta la posible pérdida de la mujer que ama. La glosa de los versos de Góngora que se van intercalando, confiere a la escena la recreación del romance y la dramatización de la historia de *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*:

En la desierta campaña
que tumba común parece
de cuerpos muertos, si ya
no es teatro de la muerte,
sólo tú, moro, has quedado,
porque rendida tu gente
se retiró, y tu caballo
que mares de sangre vierte
envuelto en polvo y espuma
que él mismo levanta y pierde,
te dejó para despojo
de mi brazo altivo y fuerte,
*entre los sueltos caballos
de los vencidos jinetes*¹⁹.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 105 b.

¹⁹ Cito por la edición de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, incluida en Pedro Calderón de la Barca, *Obras maestras*, coordinadores José Alcalá Zamora y José María Díez Borque, Madrid, Castalia, 2000, pp. 17 a y b, vv. 599-612.

Estos complejos juegos de interacciones conforman una muy rica y condensada trama que el público de la época percibía en su capacidad generadora de sentido por la inmediata intelección de las potencialidades líricas pero también dramáticas que encierran.

Un procedimiento más elaborado que el de estos ejemplos propuestos, pues se trata de la utilización por parte de Vélez de Guevara del romance que comienza “Criábase el albanés / en las cortes de Amurates” para la construcción de una obra dramática, ha sido muy bien analizado por Germán Vega García-Luengos como resultado del hallazgo de una comedia de Vélez de Guevara, *El jenizaro de Albania*, obra que podría fecharse entre 1608 y 1610, y que dramatiza la liberación de Albania por Jorge Castrioto (Escanderbey). Como demuestra este especialista en la compleja problemática de la transmisión editorial del teatro aurisecular, “la pieza habría de nutrir de bastantes materiales a otra sobre los mismos episodios históricos escrita por el propio autor muchos años después, en 1628: *El príncipe esclavo*; que, a su vez daría pie a una refundición [...] y a una continuación [...]”²⁰. La herencia del romance gongorino se proyecta además en otras manifestaciones que puntualmente se consignan en el trabajo y que por supuesto no voy a detenerme a comentar.

La selección de los ejemplos propuestos sobre la presencia del romancero de don Luis en la comedia no tiene otra finalidad que la de esbozar una de las vertientes de la irradiación del gongorismo que, aunque muy explorada, puede seguir siendo profundizada, pero convengamos que no es éste un aspecto que permita determinar los alcances más originales de su influencia en la medida en que estos procedimientos se repiten en otros autores y con mucha significación en el propio Lope de Vega. Por tanto continuemos con nuestra búsqueda.

Los momentos más violentos de la polémica antigongorina se van a suceder a partir de 1613 cuando los grandes poemas llegan a la corte y el mundillo de los literatos comienza a estrechar filas para defender las novedades que contienen o para atacarlas. No puede estar ausente de estos movimientos la

²⁰ Véase Germán Vega García-Luengos, “Más Góngora en la Comedia Nueva. La fortuna dramática del romance del Albanés”, en *Homenaje al Profesor Alarcos García en el centenario de su nacimiento, 1885-1995*, Valladolid, Universidad de Valladolid/Junta de Castilla y León, 1998, pp. 201-213; también en “Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara”, *Culteranismo e teatro...*, op. cit., p. 31.

comedia, vehículo de gran capacidad para la difusión de burlas y escarnios que llegaban oralmente y luego también impresas a un público muy amplio y diverso. De este modo, se van a aprovechar los recursos y modulaciones del género cómico para hostigar con parodias y censurar las voces nuevas y peregrinas, los giros sintácticos culteranos, la oscuridad en general y la impregnación de tales excesos en el lenguaje del galanteo y del habla de las mujeres, las cultas latiniparlas de la sátira de Quevedo. El recurso de burlarse de las jergas y modalidades lingüísticas diferenciadas de la norma común (el sayagués del pastor teatral, la imitación del habla de los negros) ha logrado siempre un espacio privilegiado en la creación de la comicidad teatral ya que ofrece un campo propicio para la construcción de tipos ridículos.

Ésta es una veta muy explorada y varios autores, entre los que se encuentran el antes mencionado Herrero García y Miguel Romera Navarro, inventariaron los casos más descolantes que cubren los distintos rasgos del lenguaje gongorino²¹. El repertorio, de un modo más o menos similar se ha venido repitiendo de uno a otro crítico pero sin indagar demasiado en su significación profunda. Una excepción que necesariamente merece nuestro reconocimiento es el libro de Dámaso Alonso sobre *La lengua poética de Góngora*, ensayo premiado en 1927 aunque no se publicó hasta 1950, en el que realiza una indagación ejemplar acerca del cultismo “según las censuras y parodias literarias”, en las que claro está incluye las teatrales, y es evidente que sus observaciones al respecto muestran que es imposible “apreciar el límite exacto en que una palabra usada por un parodista deja de ser reproducción de un uso real para convertirse en mera caricatura”²². Los matices que traza en la categorización de los registros de esas voces de acuerdo con los textos en que aparecen (‘vocablos discretos’, ‘vocablos de estrado’, ‘prosa de galanes’, lenguaje de ‘poetas y poetisas hacia palaciegos’, ‘lenguaje de palacio’) muestran de modo contundente la primacía del corpus teatral en este panorama.

Es evidente que encontrar y consignar ejemplos de un gran número de piezas teatrales es válido para entender la dimensión de la potencialidad que la parodia llegó a alcanzar, pero también es cierto que acumularlos sin distinguir las situaciones en que se dan en el texto, el nivel del personaje que la

²¹ Miguel Romera Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Ediciones Yunque, 1935.

²² Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora (Parte primera corregida)*, Madrid, CSIC, 1950, p. 108.

construye, el género de comedia en que se encuentra o, peor aún, entender que aquello que el autor le hace decir al personaje necesariamente refleja su propia opinión no es el modo más adecuado y eficiente para lograr explicar el grado de penetración del gongorismo. Recorro a un ejemplo, si bien no procede del teatro, que ofrece Dámaso Alonso para mostrar que la protesta anticulista y las burlas del léxico extravagante, ya estaban presentes en la poesía del siglo XVI. Es un soneto de Barahona de Soto *Contra un poeta que usaba mucho de estas voces*, al parecer dirigido contra Herrera:

*Esplendores, celajes, rigoroso,
selvaje, llama, líquido, candores,
vagueza, faz, purpúrea, cintia, ardores,
otra vez esplendores, caloroso.*

*Ufania, placible, numeroso,
luengo, osadía, afán, verdor, errores,
otra y quinientas veces esplendores,
más esplendores, crespo, glorioso.*

*Cercos, ásperos, albos, encrespado,
esparcir, espirar, lustre, fatales,
cambiar, y de esplendor otro poquito;
luces, ebúrneo, nítido, asombrado,
orna, colora, joven, celestiales...*

Esto quitado, cierto que es bonito²³.

Cualquier advertido lector habrá reconocido un buen número de los cultismos que le fueron censurados a Góngora, entre otros, en las burlas de Quevedo y por supuesto en las teatrales también. Carmelo Samonà, en un ensayo de los años sesenta de los más lúcidos sobre las relaciones entre teatro y experiencia cultista en la época de Lope²⁴, centra sus observaciones con certera precisión en la problemática del lenguaje dramático, pues es evidente que el encontrar los recursos estilísticos más decantadamente gongorinos articulados en un poema narrativo o en un soneto no es lo mismo que encontrarlos

²³ *Apud* Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, op. cit., p. 88.

²⁴ Carmelo Samonà, "Poesie, teatro: un incontro di forme. L'esperienza cultista nell'età di Lope", en *Ippogripho violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso*, Roma, Garzanti, 1990, pp. 111-187. Agradezco a las profesoras Caterina Ruta y Enrica Cancelliere que me hayan facilitado una copia de este estudio.

en una comedia de Lope de Vega o Tirso de Molina²⁵. En verdad, esta observación debe de ser la base de sustentación de los trabajos que pretendan desentrañar las problemáticas tensiones que provocan las parodias cuando se las encuentra prodigadas en las comedias cómicas como suele suceder en la mayoría de los casos registrados. Unos ejemplos de Tirso de Molina, autor que ha hecho de la burla anticulterana uno de los resortes de la comicidad de sus obras pueden ayudarnos a comprobar esto.

En *Celos con celos se curan*, Gascón, el criado gracioso, es quien se encarga de la burla en el acto tercero, cuando acude a anticipar la llegada de su amo el Duque envuelto en la confusión de amor y celos entre Sirena y Narcisa. El pasaje ha sido muy citado en cuanta referencia crítica se consigne del cultismo. El “archilacayo ducal” como se define a sí mismo, a la pregunta de la dama, “¿Pues qué pretendéis aquí?”, responde:

Síguese detrás de mí
el Duque. No sé qué mal
le trae con melancolía;
amores deben de ser.
Preténdese entretener
en la de vueseñoría
casa de placer –ansí
jerigonzan critizantes-;
enfádanle negociantes
y por si los hay aquí
vine a despejar el puesto,
sin saber yo los favores
que en república de flores
libraba ese hermoso gesto...
¿Gesto? No es vocablo culto.
Ese aromático globo...
¿Globo dije? Soy un bobo.
Ese brillático vulto...
Peor. Esa hermosa cara...
¡Cuerpo de Dios! Deste modo
se llama en el mundo todo²⁶.

²⁵ Cf. Carmelo Samonà, op. cit., p. 120.

²⁶ Vv. 2110-2131. Cito por la edición de Tirso de Molina, *Obras Completas. Cuarta Parte de comedias I*, edición crítica del I.E.T. dirigida por Ignacio Arellano, Pamplona / Madrid,

Y a continuación procede a parodiar las metáforas petrarquistas más recurrentes en la tópica *descriptio* de la mujer, las alusiones mitológicas y las hiperbóles:

Lleve el diablo a quien compara
al padre de Faetón
los ojos y los cabellos,
rayos ensartando en ellos
las veces que rubios son
Golfo de ébano sutil
los cabos negros hacía
y al peine que los barría
llamó escoba de marfil,
nieta al amor de la espuma,
y a un sacre que daba caza
en el aire a una picaza,
llamó corchete de pluma.
Miren vuesirías dos
cuál anda ya nuestro idioma:
todo es brilla, émula, aroma,
fatal... ¡Oh, maldiga Dios
al primer dogmatizante
que se vistió de candor!

El cierre del parlamento le corresponde a Sirena, la dama, que recrimina tanto desborde retórico de este modo: "No deis en reformador / vos que sois muy ignorante" (vv. 2110-2152) y la acción retoma el cauce de la intriga amorosa de las dos parejas de enamorados²⁷.

Es indudable que esta secuencia merece un lugar destacado en el tablado de las parodias antigongorinas porque logra el efecto buscado, sin duda, por Tirso: remedar el vocabulario de don Luis y sus seguidores, desarticular los niveles de las metaforizaciones más usuales; operaciones realizadas por el gracioso, figura que subvierte el lenguaje del galanteo de damas y caballeros y los

Universidad de Navarra / Revista Estudios, 1999. Edición crítica de Blanca Oteiza de *Celos con celos se curan*, pp. 195-355. La cita, en pp. 319-320.

²⁷ Ed. cit. de *Celos con celos se curan*, edición de Blanca Oteiza, incluida en *Obras Completas. Cuarta Parte de comedias I*, vv. 2132-2152, pp. 320-322.

convencionalismos dramáticos de la comedia áurea. ¿Acaso no encierra cierta contradicción que precisamente sea este personaje “ignorante” el encargado de corregir los excesos del lenguaje culto? Es que ésta es otra de las convenciones del género que proyecta la plurifuncionalidad del gracioso.

Otro aspecto a considerar es la relación que puede establecerse entre este parlamento desenmascarador de las falsedades del discurso y la acción de la comedia, ya que no es tan sólo un paso aislado del contexto, destinado a detener las tensiones del enredo amoroso, sino que además se enlaza armónicamente con el planteo estructurado sobre la relación conflictiva de amistad, amor y celos. Las acciones que pretenden concretar la situación propuesta en el título: celos con celos se curan, en lugar de solucionar las relaciones afectivas de los personajes conducen finalmente a que lo fingido se vuelva verdadero. De este modo, frente a la apariencia y la burla de las acciones se propone la mentira de un lenguaje que esconde o disimula la realidad.

Y por último, el ejercicio estilístico de la parodia, por su mecanismo constitutivo, que opera con los recursos del antagonista, al constituirse en una frecuentación del vocabulario y los modismos gongorinos ¿no termina por contribuir, aunque tan sólo sea por el absurdo, a mantener su vigencia en el teatro y en consecuencia en la memoria de los oyentes? Entiendo que sí, porque al repetirlos para denostarlos se vuelven familiares y asimilables. ¿Qué efecto produciría en el espectador del corral de comedias la ridiculización del hipérbaton en un soneto de Lope de Vega de *El capellán de la Virgen*? Ante todo, apunta a una modalidad muy reiterada en su teatro: la sátira metapoética de la forma soneto; y además construye, con mecánica repetición, la trasposición que ingeniosamente retrasa, hacia el final de cada uno de los catorce versos, la palabra que debía situarse al comienzo. De este modo:

Inés, tus bellos, ya me matan, ojos,
y al alma, roban pensamientos, mía,
desde aquel triste, en que te vieron, día
con tan crüeles, por tu causa, enojos.

Tus cabellos, prisiones de amor, rojos,
con tal, me hacen vivir, melancolía,
que tu fiera, en mis lágrimas, porfía,
dará de mis, la cuenta a Dios, despojos.

Creyendo que de mí no, amor, se acuerde,
temerario levántese, deseo
de ver a quien me, por desdenes, pierde.

Que es venturoso, si se admite, empero,
esperanza de amor, me dice verde,
viendo que te, desde tan lejos, veo²⁸.

Resultado: para el espectador letrado, alarde técnico, para el espectador común, la risa. Cuanto más reiterativa es la parodia sus consecuencias parecen cada vez menos efectivas, pues deja de ser mordaz para lexicalizarse y dar paso a lugares trillados.

Blanca Perrián, en un trabajo imprescindible sobre este aspecto del gongorismo, ha analizado con mucho acierto el proceso evolutivo de "la deformación risible del culteranismo en la lengua de los graciosos" mostrando que, en una primera etapa, tras la asimilación paulatina o "metabolización de la novedosa experimentación y sus osadías técnicas", la crítica antigongorina va a revertirse en una suerte de "ridiculización de modalidades sofisticadas, pedantes, cursis diríamos hoy, contra la expresión ingeniosa de lo que empezó a ser llamado el 'estilo de corte' y criticado de manera lúdica como cualquier otro tic del mundo cortesano, con pocos ribetes de demolición satírica"²⁹. Acompañando a la evolución de la comedia, hacia la mitad del siglo XVII, la generalización del agente cómico determinará una cierta decadencia de la figura del donaire, y el plebeyo provocador de la risa será suplantado por el galán, el viejo, la dama o cualquier otro personaje. Etapa de amplio espectro que contiene ricas perspectivas para estudiar las derivaciones de un lenguaje circunscrito al mundo de la risa en el que se han ido anquilosando unas cuantas fórmulas verbales alejadas ya de la impronta de Góngora, pero generadas, sin duda, en la encrucijada de fuerzas en tensión que conlleva su expresión poética.

Nos queda por considerar la progresiva integración del gongorismo en la obra de las sucesivas generaciones de escritores ya que todos, aun aquellos que en forma manifiesta se opusieron a la proclamada renovación, como es el caso de Lope de Vega, terminan por ceder a su carisma e influencia. Esto

²⁸ Lope de Vega, *Obras escogidas*, edición de Federico C. Sáinz de Robles, Tomo III, Teatro**, Madrid, Aguilar, 1967, p. 275 b. Véase Lucile K. Delano, "Lope de Vega's *gracioso* ridicule the sonnet", *Hispania*, First Special Number (1934), pp. 19-34; "The *gracioso* continues to ridicule the sonnet", *Hispania*, 18, nº 4 (1935), pp. 363-400.

²⁹ Blanca Perrián, "Deformación risible del culteranismo en la lengua de los graciosos", en Laura Dolfi (ed.), *Culteranismo e teatro...*, op. cit., pp. 79-99; la cita en p. 79.

supone, en primer lugar, fijar ciertas coordenadas críticas. Maria Grazia Profeti, en su revisión de la necesaria ordenación de la taxonomía y la cronología del desmedido corpus teatral áureo, cuya riqueza, como bien señala, no tiene comparación con ninguna otra producción dramática europea, propone en lugar de la tradicional división en dos ciclos (el de Lope y el de Calderón) intentar una nueva y funcional partición que atienda a los aspectos técnicos y literarios de la producción de las dos épocas cuya bisagra se puede centrar en la década de 1630-1640, llamada la década de oro. Entre las características del segundo período destaca, en la forma de la expresión, la preponderancia del lenguaje gongorino determinante en la primacía del decir sobre el hacer y de la conceptuosidad introspectiva de los personajes³⁰.

Ahora bien, la consolidación de esta etapa por parte de los más importantes comediógrafos está signada por búsquedas que perfilan una tendencia que se va a imponer, en consonancia con la necesaria renovación de la fórmula de la comedia que con el paso de los años debe adaptarse a los nuevos gustos del público. Carmelo Samonà, en el trabajo arriba mencionado, plantea algunas cuestiones sobre los conflictivos choques que pueden generarse dentro del texto dramático al producirse la inserción de formas cultas. Se centra tan sólo en el momento inicial del proceso de integración del gongorismo al teatro, por tanto en plena vigencia de la llamada escuela de Lope y, con ejemplos que va analizando, propone algunas conclusiones orientadas al desarrollo de posteriores estudios.

El fenómeno de asimilación ofrece una clara gradación de formas que se despliegan, en dos grandes líneas. Una es la de la incorporación de los cultismos, que no son necesariamente exclusivos de Góngora, pero que por su misma condición de exterioridad pronto tienden a lexicalizarse y sobreviven más allá del teatro del siglo XVII al nivel de la lengua literaria. La otra, más ambiciosa, procura adentrarse en la acción teatral que la recibe pero se encuentra siempre en una relación dinámica de oposición o de integración de estilos, pues las elaboradas construcciones sintácticas y la metafORIZACIÓN

³⁰ Véase Maria Grazia Profeti, "El último Lope", en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael Cañal (eds.), *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro clásico, Almagro, julio de 1996*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1997, pp. 11-39; y la entrada "Cronología" del *Diccionario de la comedia del Siglo de oro*, Franck Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.), Madrid, Castalia, 2002.

extrema no se prestan a los requerimientos de los diálogos teatrales sino que como ‘formas cerradas’ se muestran en los monólogos y en las largas tiradas descriptivas y ornamentales. Esta modulación del gongorismo es la que después de las tentativas de Lope y sus seguidores logrará con Calderón, hacia mediados del siglo, la asimilación de todos sus recursos estilísticos en el lenguaje dramático favorecida en gran medida por la renovada estructura de la comedia.

Esta síntesis, en la que espero no haber traicionado los planteamientos de Samonà, es interesante como descripción de conjunto y ofrece un panorama que se atiende, en buena medida, a las pautas con que el gongorismo se asimila paulatinamente al proceso evolutivo de las formas teatrales pero no es más que un punto de partida, un marco que requiere una mayor profundización de sus elementos constitutivos. En el universo teatral cada autor es en sí mismo un microuniverso donde las diversidades genéricas se integran en sistemas en los que entran en juego las convenciones propias y los códigos necesarios para su comprensión y recepción. Lope de Vega, con sus vaivenes de actitudes contradictorias en relación con el gongorismo, diferenciando entre maestro y discípulos, y atento siempre a toda innovación en el ámbito de la literatura áurea, ofrece muestras de la polémica en sus comedias y en los paratextos que acompañan las ediciones, muchos reconocidos y analizados, otros perdidos y aun no rastreados.

De la casi instantánea reacción a las novedades de los poemas mayores de Góngora, da cuenta *La Dama boba*, fechada el 28 de abril de 1613. Dámaso Alonso apunta con certera mirada a este momento:

¡Terrible debió ser para la vanidad de Lope el mes de abril de 1613! Por esos meses debían de estar recién llegadas a la Corte, precedidas de no poco bullebulle cordobés, las novedades del arte adulto de Góngora: el *Polifemo*, desde luego, y quizá la *Soledad primera*. En tertulias y corros literarios eran el tópico de la conversación³¹.

El ilustre gongorista le presta particular atención a un soneto de la comedia que dialoga, en un elevado tono retórico y filosófico, con la suntuosidad verbal y la imaginería del cordobés:

³¹ Dámaso Alonso, “Lope de Vega, símbolo del Barroco”, en *Poeta española*, Madrid, Gredos, 1957, p. 455.

La calidad elemental resiste
 mi amor, que a la virtud celeste aspira
 y en las mentes angélicas se mira,
 donde la idea del calor resiste... (vv. 525-538)³².

Exposición de doctrinas neoplatónicas sobre el amor, por lo tanto un contenido filosófico difícil, si bien de manuales al uso, en un estilo claro, pues como dice Duardo, uno de los poetas que frecuentan la casa de las dos hermanas: “La claridad / a todos es agradable, / que se escriba o que se hable” (vv. 586-589), sin dificultades constructivas, porque la dificultad debe estar en los conceptos y no en las palabras como tantos detractores y, particularmente Jáuregui, predicaban³³.

Pero más allá de las potencialidades de soneto polémico, que Dámaso Alonso y otros críticos han analizado, está la situación dramática en la que es leído: Nise, la hermana bachillera de la boba Finea, reúne en la casa a galanes poetas en una academia literaria en la que es celebrada por su discreción, aunque en esta ocasión en la que oficia de juez, confiesa: “Ni una palabra entendí”. El mismo efecto debieron experimentar los desprevenidos espectadores de la comedia, y por lo tanto en el diálogo que continúa se desarrolla el comentario, pero la explicación de Duardo es interrumpida por la reacción de la joven que muestra su creciente impaciencia y fastidio hasta que clausura el diálogo: “¡Yo no escucho más, / de no entenderte corrida! / ¡Escribe fácil!” (vv. 577-579).

La escena, si antigongorina, no es menos funcional al desarrollo de la acción y rica en sugerencias, como lo muestra la bibliografía consagrada a desentrañarla³⁴. Podemos leerla como una reacción del Fénix de los Ingenios a la nueva manera de don Luis, sin embargo, su intención polémica no la aleja de la línea estructural de *La Dama boba*. Esto es lo que no debe perderse de vista.

³² El soneto completo y el fragmento con su explicación comprenden los vv. 525-589; cito por Lope de Vega, *La Dama boba*, edición de Felipe V. Pedraza Jiménez, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 62-64.

³³ Juan de Jáuregui expone su opinión en el *Antídoto contra la pestilente poesía de las “Soledades”*, edición de José Manuel Rico Verdú, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002; y en el *Discurso poético*, edición de Melchora Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978.

³⁴ Véase el comentario de Dámaso Alonso en “Lope de Vega, símbolo del Barroco”, en *Poesía española*, op. cit., pp. 456-461; y también el de Maria Grazia Profeti, “Góngora y Lope entre poesía y teatro”, art. cit., p. 235.

De la posición beligerante adoptada por Lope en 1613, vamos a acercarnos al período que sigue después de la muerte del rival tan temido. En *La selva sin amor*, "libretto d'opera" como lo define su editora, Maria Grazia Profeti encuentra los ejemplos de una asimilación de los recursos antes castigados:

Pero es en el verso del propio Lope, hacia los años 30, después de la muerte del cordobés, donde resuenan términos y sintagmas como "superficie undosa", "eclíptica", "dilata", "entero círculo", "reino sin luz del húmedo tridente", "surcando estrellas / pisa, en vez de ondas, luces bellas"; hipérbaton como "la dulce de los años primavera", "del celeste cristal los ejes de oro"; fórmulas A, ya que no B: "mis flechas dulces, ya que no crueles"; rimas como "pluma-espuma"³⁵.

El Lope post-Lope, siguiendo el modelo acuñado por Frida Weber de Kurlat³⁶, entiende que para un texto dramático de tema mitológico, escrito en silvas, el estilo elevado que ya se ha incorporado como de uso modélico es el que tiene que adoptar. Pero siempre puede sorprendernos con opuestas reacciones y en *El castigo sin venganza* (1631), su gran tragedia, vuelven los ecos de la polémica en la escena inicial en la que el Duque de Ferrara califica de desatinos las metáforas de Ricardo sobre la noche. Febo, el otro criado, explica "no, lo ha pensado poeta / destos de la nueva seta, / que se imaginan divinos". El Duque arremete contra las novedades y el "estado" a que ha llegado la poesía³⁷. Aunque este ataque bien puede estar dirigido a Pellicer, gongorista enemigo de Lope como interpreta Juan Manuel Rozas, no es menos cierto que también se trata de una prédica recurrente en sus obras³⁸.

En torno a esa misma fecha, un ejemplo de Tirso de Molina puede sernos útil para comprobar cómo ese juego de actitudes de rechazo y aceptación se

³⁵ "Góngora y Lope entre poesía y teatro", art. cit., p. 239. Sobre las relaciones de Lope con el gongorismo en algunos textos teatrales de la última fase de su producción véase, de Augusto Guarino, "Lope y el culteranismo. Apuntes sobre la relación entre la dramaturgia lopista y la estética gongorina", en Laura Dolfi (ed.), *Culteranismo e teatro nella Spagna del Seicento*, op. cit., pp. 15-27.

³⁶ Frida Weber de Kurlat, "Lope-Lope y Lope-pre-Lope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época", *Segismundo*, XII, 1976, pp. 111-131.

³⁷ Véase Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Castalia, 1990, vv. 5-20, pp. 99-103.

³⁸ Juan Manuel Rozas, "Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)", en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 133-168.

repite con matizaciones de registro. El comediógrafo que con tantas parodias anticulteranas como la que ya comenté, labró el decir de sus graciosos, en una de sus comedias, *Privar contra su gusto*, publicada también en la *Cuarta Parte* (1635), pone en boca del protagonista, don Juan de Cardona, un parlamento en octavas en el que describe el momento en que descubre a una bella mujer bañándose en el río:

Divirtiendo pesares y calores
registraba las márgenes amenas
de aquese río que rescata flores
por líquido cristal y oro en arenas,
cuando en unos jazmines trepadores
(celosías del sol a quien apenas
permiten bosquejar cuadros de Flora)
medio desnuda vi a la blanca Aurora.

Detengo el paso, escóndome y acecho,
entre las hojas de un taray oculo,
desnudándose un ángel, satisfecho
el río, Apeles de su hermoso bulto;
en cabellos, en ojos, boca y pecho,
oro, zafir, coral, mármol, al culto
de la deidad debido a la belleza,
hipérboles juntó Naturaleza³⁹.

En estas dos octavas de las once que componen el parlamento se condensan suficientes evidencias de la imitación del lenguaje poético de Góngora. Construcciones sintácticas, recursos estilísticos y vocabulario cultista están prodigados con la intención de que se reconozca la procedencia. Así, “líquido cristal y oro en arenas” evoca a “juntaba el cristal líquido al humano” (*Polifemo*, v. 244); “el río, Apeles de su hermoso bulto” a “el bulto vio, y, haciéndolo dormido” (*Polifemo*, v. 257); y el hipérbaton “al culto / de la deidad debido a la belleza” (“el culto debido a la deidad de la belleza”) al “del sitial a tu dei-

³⁹ La cita corresponde a los vv. 154-169; el parlamento completo comprende los vv. 154-241. Véase *Privar contra su gusto*, Florencia Calvo y Melchora Romanos (eds.), en Tirso de Molina, *Obras Completas. Cuarta Parte de comedias I*, edición crítica del I.E.T. dirigida por Ignacio Arellano, Pamplona / Madrid, Universidad de Navarra / Revista Estudios, 1999, pp. 64-194, la cita en pp. 91-93.

dad debido" (*Soledad primera*, v. 25) o al "si bien al dueño debe, agradecida, / su deidad culta, venerado el sueño" (*Polifemo*, vv. 227-228). En cuanto a los versos que contienen las dos pluralidades cuatrimembres en desarrollo paralelístico y correlación de dos elementos: A (objeto real) cabellos, ojos, boca, pecho y B (de la imagen) oro, zafir, coral mármol, hay suficientes modelos de esta tendencia manierista cultivada por Góngora en sus sonetos, tendencia que llega al lenguaje teatral especialmente con Calderón⁴⁰. Agrego cuatro versos más (vv. 178-181): "Alabastros descalza que aprisiona / el prado en flores porque no se vaya; / claveles grillos son, si no corona, / que pisados alienta y no desmaya" con la fórmula "A sino B", imitación muy cercana a estos versos del *Polifemo*: "Huyera, más tan frío se desata / un temor perezoso por sus venas, / que a la precisa fuga, al presto vuelo / grillos de nieve fue, plumas de hielo" (vv. 221-224).

Pero de tanta acumulación, de tanto ejercicio de hipérboles y metáforas, se desprende un cierto tufillo de ironía, pues todo el pasaje roza en la parodia al combinar por el exceso un lenguaje de alto tono con una descripción que roza a veces lo vulgar:

El derecho jazmín tienta la orilla
y se estremece cuando toca en ella,
cristal el pie, cristal la zapatilla
que calzara el amor, a merecella.
Círculos apresura al recibilla
la fugitiva plata, aunque con ella,
envidiosa de ver que su luz borre,
rehusando el competir, corrida corre.
Entra el segundo pie, basa segunda
de mármol vivo de, de animada nieve;
ya da otro paso; ya, aunque no profunda,
adonde nunca el sol el agua se atreve (vv.186-197).

⁴⁰ Cito los versos de la *Fábula de Polifemo y Galatea* por la edición de Dámaso Alonso, *Góngora y el "Polifemo"*, Madrid, Gredos, 1961, 4ª ed., vol. II. Las *Soledades* por la edición ya citada de Robert Jammes. Véase, para la cuestión de las correlaciones, el capítulo que le dedica Dámaso Alonso, "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1956, 2ª ed., pp. 119-191.

Creo que en una puesta en escena de la comedia el director puede encontrarse con serias dificultades para marcarle al actor la intencionalidad del texto. De todos modos, allí está presente Góngora.

En esa década de oro en que, como he señalado, la comedia alcanza su expresión más sustancial y el gongorismo ya es moneda corriente por la fuerza que se consolida con las ediciones de la poesía de don Luis y con el quehacer de sus comentaristas, todos gongorizan. Claro está que no todos alcanzan la maestría de Calderón en el intento, por lo que también es, sin duda, uno de los autores que cuentan con estudios que esclarecen su recreación de la lengua poética de don Luis⁴¹. Las cuestiones de influencias y de intertextualidad se hacen muy difíciles cuando es necesario enfrentarse con una inmensa cantidad de obras sobre las que todavía resta mucha tarea por hacer en la recuperación textual y en la determinación de autoría. Pero también es verdad que se cuenta con medios electrónicos que facilitan las búsquedas y aportan datos significativos que de otro modo sería casi imposible hacer. Germán Vega García-Luengos, en su trabajo sobre Vélez de Guevara antes citado realiza una inteligente utilización del programa informático y así reúne una buena cantidad de ejemplos de Lope de Vega, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla con referencias de motivos críticos y satíricos contra los poetas cultos⁴². Estudios monográficos de estas características, centrados en la obra de un autor en particular pueden ayudar a construir un panorama de mayor profundidad para comprender mejor esta transformación poética que invade los tablados de los corrales y de los palacios en los años posteriores a la década de oro del teatro clásico español.

Los pasos ¿perdidos o inspirados? de este peregrinaje han intentado mostrar la complejidad de procedimientos con que la recepción de la obra de Góngora, creada para un lector capaz de descubrir lo misterioso que encubre, se transmuta en el mundo multifacético del discurso teatral creado para ser oído y visto representar: parodias, chistes y sargas de cultismos lexicalizados, homenajes y reelaboraciones de modelos y fórmulas, no hacen más que mos-

⁴¹ Entre los más recientes se encuentran dos trabajos de las hispanistas italianas: Giulia Poggi, "Rappresentazioni gongorine della notte nel teatro di Calderón" y Enrica Cancelliere, "Procedimenti gongorini della visione nel teatro di Calderón", en Laura Dolfi (ed.), *Culteranismo e teatro nella Spagna del Seicento*, op. cit., pp. 61-77 y 183-193.

⁴² Véase "Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara", en Laura Dolfi (ed.), *Culteranismo e teatro nella Spagna del Seicento*, op. cit., pp. 33-34.

trar que, bien lo dice Vázquez Siruela, aun aquellos malcontentos que aborrecían su estilo,

al mismo tiempo que esto hacían, con la imitación de sus frases, con lo figurado de sus locuciones, con el amago de sus conceptos y con la majestad espléndida de sus números, buscaban aplauso a sus obras y solicitaban acreditarse a sí, con aquello mismo que le desacreditaban a él; teniéndose entonces por felices cuando podían, con algún rasgo de aquel estilo que tanto desdeñaban, conciliar esplendor a sus versos⁴³.

⁴³ Martín Vázquez Siruela, "Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora", op. cit., p. 94.

