

MARÍA LUISA LOBATO

(coordinadora)

ÍNDICE

**MÁSCARAS Y JUEGOS DE IDENTIDAD  
EN EL TEATRO ESPAÑOL  
DEL SIGLO DE ORO**

Bernardo T. GARCÍA CALZADILLA  
"Máscaras en el vestuario de representación (1551-1606). Hacia  
de comediantes, cómicos de farsas y bailarines de acrobacias" 21

Judith FARRÉ VIDAL (C.S.I.C.)  
"No lo que aparece o calla, sino lo que se oculta y muestra y  
cómo se oculta y muestra" 37

Miguel GARCÍA-FERNÁNDEZ  
"Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro peninsular (de  
Enchiridion a Torres Naharro)" 59

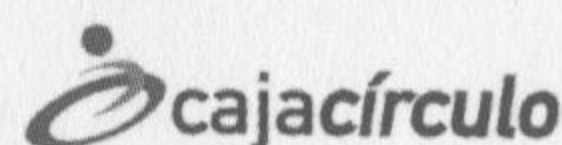
**JUEGOS DE IDENTIDAD EN LOS ESPACIOS  
DRAMÁTICOS BARROCOS**

Marcela TRAMBAIOLI (Universidad del Piemonte Oriental, Vercelli)  
"Variaciones sobre el motivo del jardín en el teatro de Calderón, Moreto y su escuela dramática" 75

Flavia GHERARDI (Universidad de Sevilla)  
"El jardín en el teatro barroco español" 91

VISOR LIBROS

PATROCINADORES



TC/12

Agradecemos al Ministerio de Ciencia e Innovación su ayuda a la edición de este libro a través de una Acción Complementaria a Proyectos I+D

Cubierta: Odilon Redon, *Le Masque*, 1895. The Art Institute of Chicago. Crayon noir

© Los autores

© Visor Libros  
Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid  
www.visor-libros.com

ISBN: 978-84-9895-127-1  
Depósito Legal: M. 23.503-2011

Impreso en España - *Printed in Spain*  
Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

## ÍNDICE

Presentación, por <i>María Luisa Lobato</i> .....	11
Prólogo, por <i>Mariateresa Cattaneo</i> .....	13

### EL DISFRAZ EN EL CONTEXTO DE LA FIESTA DRAMÁTICA

José María DÍEZ BORQUE (Universidad Complutense de Madrid) "El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia" .....	21
--	----

Bernardo J. GARCÍA GARCÍA (Universidad Complutense de Madrid-Fundación Carlos de Amberes) "Máscaras en el vestuario de representación (1561-1606). Hatos de comediantes, contratación de fiestas y alquiler de accesorios" ..	37
--	----

Judith FARRÉ VIDAL (C.S.I.C.) "Yo lo que apetezco es calles, / ricas galas, pasatiempos: máscaras y disfraces en festejos novohispanos" .....	59
--	----

Miguel GARCÍA-BERMEJO GINER (Universidad de Salamanca) "Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro prelopesco (de Encina a Torres Naharro)" .....	75
--	----

### JUEGOS DE IDENTIDAD EN LOS ESPACIOS DRAMÁTICOS BARROCOS

Marcella TRAMBAIOLI (Università del Piemonte Orientale, Vercelli) "Variaciones sobre el motivo del jardinero fingido en la escritura de Calderón, Moreto y su escuela dramática" .....	95
---	----

Flavia GHERARDI (Università degli Studi di Napoli 'Federico II') "Porque no soy lo que muestro: embozos, rebozos e intercambios de identidad en <i>Las firmezas de Isabela</i> de Luis de Góngora" ..	113
--	-----

*Porque no soy lo que nuestro:*  
embozos, rebozos e intercambios de  
identidad en *Las firmezas de Isabela*  
de Luis de Góngora

Flavia Gherardi  
*Università degli Studi di Napoli 'Federico II'*

“La prueba de la triaca  
se haga donde hay ponzoña;  
qué donde malicia falta,  
cualquier experiencia sobra”  
(vv. 794-797)

1. MODALIDADES DE ALTERACIÓN IDENTITARIA

En *Las firmezas de Isabela*, en palabras de Robert Jammes “la comedia más perfecta y mejor escrita del siglo XVII”<sup>1</sup>, un “curioso e im-

---

<sup>1</sup> En la “Introducción” a su edición de la obra, Jammes, Robert, *Luis de Góngora. Las firmezas de Isabela*, Madrid, Castalia, 1984, p. 9. Todas las citas que aparecerán a continuación están sacadas de esta edición. El aprecio de Jammes por la comedia gongorina, ya manifiesto en las páginas que el estudioso le dedicó en su monumental trabajo sobre la obra del granadino, Jammes, Robert, *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines, 1967, Moya, Manuel (trad.), *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, ha favorecido su rescate en la vertiente de los estudios críticos, como lo atestiguan sobre todo el cuidadoso y exhaustivo estudio de Dolfi, Laura, *Il teatro di Góngora. “Comedia de las firmezas de Isabela”*, vol. I, “Studio e nota filologica”, vol. II, “Testo critico, traduzione e commento”, Pisa, Cursi, 1983, con un amplio corolario de

pertinente deseo", de clara procedencia cervantina<sup>2</sup>, asalta a Lelio, prometido de Isabela, quien quiere poner a prueba la "firmeza" de su amada, cortejándola bajo el falso nombre de Camilo. Se trata, pues, del empleo de uno de los recursos temáticos de los que más se ha abusado en la tradición teatral de todos los tiempos, el del desdoblamiento de identidad, un uno que se hace dos, según los patrones convencionales de la *Comedy of Error*, en que las series de equivocaciones están enfocadas a la producción de un efecto de maravilla *bouleversant* en el espectador.

Es el parlanchín Tadeo, donaire de la comedia, quien nos revela el trastrueque ocurrido en dos momentos de un parlamento puesto casi al final del acto I:

---

contribuciones y otra edición, junto con los, también fundamentales, de Quintero, María Cristina, "Dramatic Convention and Poetic Discourse: Dialogue, Monologue and Aside in Góngora's Theater", *Bulletin of the Comediantes*, 37, 2, 1985, pp. 225-248. Por lo que atañe, en cambio, a los juicios y las reacciones de los contemporáneos frente a la propuesta dramática gongorina, además de los ya citados, véanse también Canavaggio, Jean, "Góngora y la Comedia Nueva: un testimonio inédito de Francisco de Villar", en *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2000, pp. 153-163, traducción española de "Góngora et la Comedia Nueva: un témoignage inédit de Francisco de Villar", en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, I, 1965, pp. 245-254, y Profeti, Maria Grazia, "Taxis, lexis y código ideológico-social en una 'comedia errada' del siglo XVII: *Las firmezas de Isabela* de Góngora", en *Actas del coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978)*, Anexos de "Pliegos de Cordel", II, Roma, Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma, 1981, pp. 73-106, cita en p. 75.

<sup>2</sup> Acerca de la relación entre la comedia gongorina y la *novella* cervantina, véanse sobre todo: Quintero, María Cristina, "The Cervantine Subtext in Góngora's *Las firmezas de Isabela*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11, 2, 1991, pp. 43-58; Collins, Marsha S., "The Crucible of Love in Góngora's *Las firmezas de Isabela*", *Bulletin of the Comediantes*, 43, 2, 1991, pp. 197-213, y también, como primera referencia, Foster, David William, "Góngora's Anti-comedia: Introductory Notes on *Las firmezas de Isabela*", *Bulletin of the Comediantes*, 25, 1973, pp. 33-37.

*Lelio*, aquel indiscreto,  
*que se llama Camilo*.  
 ¿Tal dices, Tadeo? Dilo  
 que se corrompe un secreto.  
 (vv. 710-713).

y cuando más pensé ver  
 los muros de Zaragoza,  
*veo a Lelio hecho Camilo*  
 sirviendo en su casa propia,  
 cajero del suegro hecho  
 y espía de la señora,  
 tan legal como debía,  
*tan doble* como le importa;  
 (vv. 770-777)<sup>3</sup>.

Ahora bien, la pluma gongorina potencia el recurso hasta su máxima, paroxística explotación de efectos. De hecho, la tematización de las identidades alteradas dentro de *Las firmezas* cuenta con un paradigma de posibilidades muy articulado, puesto que todos los niveles de construcción y lectura del texto —el temático, el retórico, el simbólico-alegórico— resultan fecundados por dinámicas de duplicación. El paradigma, pues, performa la obra. Es así como, además de la modalidad de desdoblamiento que acabamos de apuntar —dos yoes para una personificación, Lelio y Camilo— la constelación cuenta con una segunda declinación del tema, opuesta a la primera: el intercambio de identidad, basado en que, cuando se trate de dotarle al pseudo-Lelio de un cuerpo, un *alter ego* actuará en nombre y por cuenta de éste, según la variante “dos personificaciones, una sola identidad”, dos que se hacen uno<sup>4</sup>. Lelio/Camilo, pues, “le deja” —efectivamente, se trata de una cesión— su identidad a Marcelo, candidato a la suplantación:

<sup>3</sup> Las cursivas, en éste como en los casos siguientes, son nuestras.

<sup>4</sup> Son variaciones, en efecto, de los grandes arquetipos temáticos de la identidad doble, codificados por la comedia clásica latina —Plauto, en primer lugar, con sus *Menaechi* y *Anphitruo*— y luego implantados también en ámbitos no dramáticos, con resultados estéticos e implicaciones semánticas distintas según los códigos de reuso. Obviamente, como era de esperar, la cuestión cuenta con una bibliografía crítica muy vasta, imposible de abarcar en los límites espaciales de estas notas. Sin embargo, limitando las referencias a las reconstrucciones generales del tema, se pueden señalar: Frenzel, Elisabeth, “Doble”, en *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 97-107 y también Fernández Bravo, Nicole, “Double”, en Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, pp. 487-526. También imprescindibles para la comprensión de las coordinadas generales del tema son: Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, y de Jourde, Pierre y Paolo Tortonese, *Visage du double. Un thème littéraire*

para que el desengaño  
 le haga esta noche huir,  
 he dado traza que aqueste  
 hidalgo del Zacatín  
*finja ser Lelio* esta noche  
 que se vuelve de Madrid (vv. 2404-2409).

Si antes se trataba de un desdoblamiento, ahora resulta más pertinente hablar de “redoblamiento” de yoes, cuyo grado de infracción al principio de subjetividad exclusiva del individuo, basada en la correspondencia unívoca entre nombre y persona, se hace más grave, puesto que al predisponer Lelio voluntariamente la creación de un “Lelio fingido”, por material investidura de Marcelo cual doble de sí mismo, aumenta la gravedad del engaño, rayano ya en la impostura.

Por si esto fuera poco, el *crescendo* desencadenado por las dos primeras tipologías del tema alcanza su ápice en el acto tercero, cuyos versos finales acogen un nuevo caso de alteración identitaria, complementaria y especular al anterior: atañe esta vez a las dos protagonistas femeninas de la obra, Isabel y Violante, amadas respectivas de Camilo y Marcelo. De repente, pues, dos desconocidas irrumpen en la escena. Su trampa se realiza en dos fases: en un primer momento, al presentarse con los rostros ocultos por un rebozo, lo que persiguen simplemente es negar su identidad, puesto que el recurso tiene la función de borrar, hacer indistinguibles los rasgos identificativos de la persona, introducir el misterio y, sobre la base de éste, el *suspense*. Poco después, sin embargo, la estratagema del rebozo se revela funcional a otra práctica de alteración, en tanto las dos doncellas amigas se “duplican” haciéndose pasar por otras: Violante, armada como nueva Bradamante, adopta el papel de Livia, personaje anteriormente evocado en el texto cual antigua amante del granadino Marcelo. Isabel, en cambio, se apo-

---

(1996), Paris, Colin, 2005, mientras que por lo que atañe más estrechamente a la relación del “doble” con la escena teatral véase, entre otros muchos, de García Hernández, Benjamín, *Gemelos y socios. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001. Finalmente, hay que mencionar el trabajo de Dolfi, Laura, “Una fuente italiana de *Las firmezas de Isabela* de Góngora”, en *Hommage à Robert Jammes. Édité par Francis Cerdan*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1984, vol. 1, pp. 331-342, por sus referencias específicas a las relaciones entre las comedias plautinas y las gongorinas.

dera de la identidad de una tal Belisa, que ella —por haberlo escuchado, pero ignorando el carácter absolutamente ficticio de la información— cree ser amante de su amado Camilo, puesto que Lelio/Camilo se ha divertido en darle celos generando, por anagrama, otra Isabel:

CRiado

Ahí fuera,  
de crestas y de penachos  
una Bradamante armada,  
digo *una dama embozada*,  
llega con ciertos despachos (vv. 3418-3422).

LAURETA

Señor,  
*ambas a dos con sus mantos*  
se fueron (vv. 3482-3484).

El principio duplicador dilata la materia hasta el punto de que la propia disposición mimética del texto termina sufriendo un desdoblamiento: como ya a menudo ha sido apuntado por la crítica, el segmento final de la obra, el del *climax* dramático, da pie a una prodigiosa *mise en abyme*, en la que el personaje de Octavio, padre de Isabela y verdadero trasunto del lector/espectador, comenta toda la acción que se está desarrollando ante sus ojos, convencido de estar asistiendo a una puesta en escena; sus metacomentarios se alimentan de tecnicismos léxicos del lenguaje dramático que, con sorpresa, también hallamos en los actos verbales de otros personajes, lo cual intensifica el efecto de desorientación y, sobre todo, hace patente el alto nivel de conciencia que estos personajes tienen de ser tales:

OCTAVIO

De confusión tan prolija  
me saque Dios, por quien es.  
¿Es por dicha, éste, *entremés*  
de las bodas de mi hija?  
¿Son de verdad estos viejos,  
o *representantes* son?  
Buena es la disposición.  
No son malos los bosquejos  
(vv. 3178-3185).

FABIO

¡Cielos santos!  
¿Mi hermana ha hecho ese *error*?  
OCTAVIO  
¿Mi hija *error* semejante?  
(vv. 3484-3486).

OCTAVIO

La *traza* ha estado galana.

FABIO

¡Nunca lo estuviera así!  
No es *comedia* ya, ésta, no,  
sino verdad (vv. 3496-3499).

No va la *comedia* mala.  
 Buenos son estos *errores*.  
 Señor Galeazo, ¿queda  
 otro *paso*? (vv. 3224-3227).

Graciosísima es la *fiesta*.  
 Buena es la *maraña* a fe.  
 No hace mal su *figura*  
 la labradora embozada (vv. 3264-3267).

Digo que Torres Naharro  
 no compuso tal *comedia* (vv. 3390-3391).

Otra *figura del auto*  
 debe de ser. Entre luego,  
 y veamos a este juego  
 qué fin le da nuestro Plauto (vv. 3422-3425).

Basta, que ya soy *farsante* (v. 3451).

En fin, Góngora se ha empeñado en extremar la tensión procedente de los mecanismos de refracción-inversión entre realidad y apariencia tan típicamente barrocos, dando pie a una proliferación de apariencias que alimentan un espejismo sin fin<sup>5</sup>; he ahí empleada y aprovechada enteramente, en pocos millares de versos, la constelación del Doble en su formulación clásica, enfocada a la maravilla cuando no a la comicidad abierta.

## 2. JUEGOS CONTAMINADORES

Sin embargo, si lo que en principio sólo parece constituir la aplicación de un esquema situacional esclerotizado y convencional, acaba en cambio por generar una desorientadora sensación de vértigo en el desafortunado lector/espectador, lo que quiere decir que el autor está rehuyendo de un uso ingenuo y anodino de dicho esquema; más bien,

<sup>5</sup> Otras implicaciones de la dicotómica relación entre realidad y apariencia, aunque de cariz distinto, se analizan en Collins, *op. cit.* (nota 2).



está revitalizándolo a través de la implicación de nuevos niveles de significados —no sólo, pues, por medio de la exageración y exceso de empleo— que se hace preciso desentrañar.

Efectivamente, no basta con señalar que tres macrosecuencias estructurales, correspondientes a tres distintas modalidades de duplicación (escisión, cesión-transferencia y usurpación de subjetividad) constituyen el principio organizativo de la obra; la sensación que se tiene, al mirar con más detenimiento el espacio residual del texto, es que, en realidad, ese espacio resulta invadido, y enteramente contaminado, por la sustancia reproductiva de lo doble. Ninguna relación entre individuos se queda exenta del contagio: los personajes que orbitan alrededor de las parejas de protagonistas, por ejemplo, también resultan sometidos a la coacción de la duplicidad. Considérese por ejemplo el papel del gracioso Tadeo, doble en virtud del servicio que desempeña: es criado de Lelio pero también paje de Fabio, en cuya casa se aloja<sup>6</sup>. Dice de sí mismo:

Que es muerte servir dos amos;  
 porque esto de *ser de a dos*  
 no es sino para reales (vv. 1171-1173).

Como se ve, la eficaz dilogía que posibilita el concepto requiere un precio: la reducción metafórica de la identidad subjetiva a baja categoría matérica. El doblón de a dos caras (no se olvide que el contexto social de la obra, antilopianamente, es de mercaderes<sup>7</sup> y no de nobles cortesanos) se convierte en un *leitmotiv* de la obra:

<sup>6</sup> Muy adelantada la obra, se sabe que Tadeo ha sido introducido en casa del toledano por Lelio/Camilo, con motivo de vigilar al pretendiente de Isabela, su rival.

<sup>7</sup> “Así pues estos mercaderes [así en la traducción de Jammes, *op. cit.* (nota 1, 1967), p. 416] ocupan la escena —e incluso la ocupan toda— y nos hablan a lo largo de toda esta comedia de sus amores, sus riquezas y sus negocios, sin que aparezca jamás por parte de don Luis la menor intención satírica hacia ellos”: es ésta una de las cuestiones críticas —si la obra está guiada por un prejuicio antiburgués o antinobiliario— más debatidas entre los estudiosos (casi todos dedican al tema algún pasaje de sus contribuciones), puesto que envuelve tanto la interpretación y significado de la obra como la relación con sus fuentes. Véase, por ejemplo, McGrady, Donald, “Lope frente a Gón-gora: orígenes, relación y sentido de *Virtud, pobreza y mujer* y *Las firmezas de Isabela*”,

ISABELA ¿Qué es el secreto, hidalgo,  
*doblón de a dos, y aun de a diez?* (vv. 1256-1257).

Otro testigo de esta tendencia a rebajar la subjetividad del yo a mera realidad material es la asimilación de la persona al correlato *en deterioribus* de la pintura, que sólo ofrece un simulacro de la apariencia original:

TADEO ...la novia  
 he visto yo  
 en su natural retrato  
 que de puro natural  
 es el mismo original (vv. 1294-1298).

o también:

Si se rindiere, al momento  
 correré el velo sutil  
 de la pintura, y dos Lelios  
 verás en el camarín (vv. 2442-2445).

---

*Hispanic Review*, 71, 3, 2003, pp. 297-324, cita en p. 305, nota 7. Ysla Campbell ha dedicado todo un trabajo a la cuestión (Campbell, Ysla, "Honor y burguesía en *Las firmezas de Isabela*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37, 1989, pp. 143-158), cuya tesis fundamental queda resumida en estas citas: "El texto de Góngora tiene dos niveles de significación: uno que expresa la reivindicación de la burguesía a través de procedimientos mercantiles adecuados y continuidad laboral, otro que manifiesta, dentro de la marginación, la reproducción de la ideología dominante. La perspectiva del autor consiste en justificar, bajo ciertas condiciones, el derecho a la honra de los grandes burgueses [...] el comerciante no era sujeto digno de ninguna estimación (independientemente de que hubiera mercaderes honestos) y estaba condenado a vivir en una sociedad que cuestionaba su acceso al honor [...]. Es cierto, pues, que hay un código de simbolización referido al buen uso del comercio y la constancia mercantil, que convierte al mercader en un sujeto positivo, pero luego hay un código de transformación —siguiendo los términos de Edmond Cros— en el que la imagen inicial se desestabiliza en el marco de la semántica textual y expresa algo diferente: que el burgués no debe ser completamente burgués. La preocupación por el honor conyugal, el temor a deshonorar al prójimo, las ideas sobre el buen nacimiento, la riqueza y hábitos de los personajes, amén de su religiosidad, las ideas sobre el reconocimiento y las jerarquías sociales, implican una asimilación ideológica a la aristocracia. De este modo, los grandes comerciantes no representan ningún peligro para la estabilidad social" (respectivamente, pp. 144, 150 y 157).

donde se hace especialmente manifiesto el carácter falaz de la suplantación, puesto que los verbos de futuro marcan la predeterminación de la acción, cuidadosamente predispuesta.

Asimismo, hay momentos en que la tensión aumenta por el riesgo de que los engaños aparejados fracasen; se buscan entonces falsos testigos o acreditadores de identidades propias y ajenas, así que todo y todos terminan atrapados por la espiral de la mentira y la disimulación, dejando así patente la distancia que hay del juego o burla gratuitos a la estafa e impostura. Y que la dialéctica entre "Abonar" y "Negar" la identidad constituye la verdadera isotopía de la obra lo atestigua la alta incidencia de los dos términos en una corta extensión del texto que no alcanza los doscientos versos: siete ocurrencias para los "abonos" de identidad, siete para sus negaciones. Algún ejemplo:

GALEAZO

Poderoso Dios, ¿no ves  
con cuánta razón me aflijo,  
pues me *niega* el propio hijo,  
y *abona* al que no lo es?  
(vv. 3022-3025).

OCTAVIO

Tú que eres su *abonador*,  
¿quién es este gentilhombre?  
(vv. 3034-3035).

No pienso dejar mesón,  
aunque soy viejo y es tarde  
sin buscar a dos o tres  
que me *abonen*.  
(vv. 3068-3071).

Muchas *negaciones* son  
éstas, señores garzones.  
Miren que dos *negaciones*  
hacen una afirmación.  
(vv. 3155-3158).

Como queda dicho más arriba, la obra no ha nacido al calor de la duplicidad tan sólo para garantizar efectos de comicidad, entretenimiento y complicación de enredo. Debe cumplir, y de hecho cumple, con una función mucho más compleja y articulada, en términos, sobre todo, de efectos extratextuales. En tanto clave hermenéutica, pues, obliga a superponer al análisis de los que parecen simples recursos dramáticos un discurso de corte semiótico-simbólico, revelador de instancias ocultas del texto.

Tanto es así que, ya desde su arranque, la obra le favorece al lector-espectador un conjunto de símbolos: la égida de la ocultación está representada por la casa que "oculta" a Marcelo, amigo de Fabio, quien describe su "hospedaje de escondido", y que a su vez esconde, "adulte-

rando la fe de su amigo”, su secreto amor por Violante, hermana de Fabio. En cierta manera, pues, resulta hipotecada y comprometida, ya *ab initio*, cualquier posibilidad sucesiva de relaciones simétricas y transparentes, la célula dramática se alimenta de mecanismos de encubrimiento, de los que proceden engaños, engatusamientos, conflictos, etc. Mientras no llegue la restauración final, a base de una serie de anagnórisis, la armonía resulta y permanece negada, censurada.

### 3. LAS MÚLTIPLES CAPAS DEL REBOZO

Ahora bien, al estar inoculado el veneno de los trastornos identitarios en un contexto de obra no sería, de “farsa” —puesto que, según opina Jammes, *Las firmezas de Isabela* es “un manifiesto literario contra la comedia nueva, y una vindicación del antiguo teatro español”<sup>8</sup>— el autor sólo puede transmitir su mensaje según una estrategia expositiva oblicua, que posibilite manifestar un contenido de signo doble, serio y cómico a la vez. El texto cuenta, de hecho, con toda la potencia figural de la ironía, metalogismo que, como se sabe, aprovecha dos niveles de lenguaje, en tanto el sentido literal expresa un mensaje opuesto al que en el fondo se quiere comunicar, y cuya decodificación la posibilitan los elementos proporcionados por el contexto. Pues precisamente este anclaje necesario al contexto de realidad califica el mecanismo de racional, en todo opuesto al procedimiento —especular y del todo irracional— de la recreación metafórica.

Ahora bien, si la información —el contexto de realidad— que (merced también a los apartes) el lector/espectador comparte con el personaje emisor del discurso oblicuo le permite decodificar la ironía y participar de lleno en las estrategias de comunicación, a los interlocutores internos al texto, destinatarios del mensaje, les es negada esta posibilidad; y esta “inferioridad” del personaje, desprovisto de los referentes reales del discurso, es la que desencadena el efecto cómico, cobertura necesaria para vehicular el contenido serio: la absoluta engañosidad de las apariencias y la imposibilidad de discernir la realidad. En nuestro caso, un ejemplo contundente de ello es el tópico “engaño a los ojos”:

<sup>8</sup> Véase Jammes, *op. cit.* (nota 1, 1984), pp. 9 y 21, y también la traducción al español de Jammes, *op. cit.* (nota 1, 1967), pp. 412-413.



—cómo no iba a ser así— el enésimo desdoblamiento. Al dirigirse Fabio a su donaire Tadeo, por ejemplo, le dice:

¿Qué dices? ¡Galante estilo!  
¡Retórica de dos suelas! (vv. 244-245).

más adelante, sin embargo, Tadeo le restituye la estocada:

Un caballo valenzuela,  
Fabio, tu retórica es,  
que al arrimarle la espuela,  
plumas se calzan sus pies,  
y en el campo llano vuela (vv. 640-644).

Venimos con esto al núcleo más interesante de este “triunfo de la doblez y de la ocultación” celebrado por la comedia gongorina<sup>9</sup>. Antes

<sup>9</sup> Es tesis generalizada, compartida por muchos estudiosos, que *Las firmezas de Isabela* “constituye un ejemplo singular de perfecta inserción del culteranismo en el género dramático” (Laura Dolfi en “Introducción” a su edición de la obra, *Luis de Góngora. Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 12 y nota 5, aunque la argumentación más extendida acerca de estos aspectos se encuentra en el estudio de Dolfi, *op. cit.* (nota 1, 1983), cap. II, “Lo stile”, pp. 73-157, y también en Dolfi, Laura, “Luis de Góngora: un *Arte nuevo de hacer comedias* diferente”, en Roses, Joaquín (dir.), *Góngora Hoy. I-II-III. Actas del los Foros de Debate Góngora Hoy celebrados en la Diputación de Córdoba*, Córdoba, Diputación, 2002, pp. 55-71. También Quintero mantiene que “Needless to say, *Las firmezas* is also the earliest example of the interpenetration of Gongorine language in the conventions of the comedia”: véase Dolfi, Laura, *Poetry as Play. Gongorismo and Comedia*, Purdue University Monographs in Romance Languages, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1991, p. 81). Sin embargo, sin negar en absoluto esta “progresión en lo culto” que Góngora hace cumplir a la comedia, somos partidarios de una consideración algo más atenuada del dato, puesto que la obra presenta rasgos “culteranos” bastante moderados, comparado con los que caracterizan la producción poética de años próximos a *Las firmezas*, sin considerar la variedad de registros (hasta el coloquial) que alterna el texto, además del hecho de que muchos de los recursos estilísticos empleados por el granadino aparecen ya también en obras contemporáneas de otros autores. La impresión es que hay una vacilación en el autor con respecto a la posibilidad de que el código dramático pueda ajustarse perfectamente, y de forma natural, a los virtuosismos lingüísticos de cierto estilo culto (para ello hay que esperar a Calderón), y quizás que su abandono de los patrones dramáticos no esté motivado por esta desconfianza, a la que, tal vez, no sean ajenas algunas de las implicaciones que apuntamos a continuación.

de profundizar en ello, sin embargo, se hace preciso señalar otro eslabón fundamental de esta relación entre el lenguaje y sus objetos. Nos referimos precisamente a las etiquetas, las fórmulas o locuciones con que el texto suele calificar la propia estratagema de la ocultación de identidad. Fíjese la atención en los fragmentos siguientes:

1.  
Galeazo en Sevilla,  
padre de Lelio, que ahora  
con *máscara* de Camilo  
su propio nombre *arreboza*  
(vv. 726-729).

2.  
al punto me resolví,  
con *máscara* de Camilo,  
de entrar a Octavio a servir  
(vv. 2285-2287).

3.  
Si se rindiere [Isabela], al momento  
correré el velo sutil  
de la pintura, y dos Lelios  
verás en el camarín:  
al legítimo verás  
con claridad descubrir  
de su jornada la causa,  
de su *máscara* el barniz;  
al falso verás dejar  
en las garras la perdiz  
de su Fabio, como azor,  
que voló como neblí  
(vv. 2442-2453).

4.  
¡Quién se quitara un momento  
del personaje que miento  
la *máscara* para ti!  
(vv. 2775-2777).

5.  
GALEAZO ¡Lelio tú?  
¡Oh, Santa María Señora!  
Hija mía, perdonad  
mis abrazos, pues por ende,  
hallo quien burlar pretende  
vuestra hermosura y mi edad.  
Engañar quiere este mozo  
a vuestro padre y a vos.  
Protéstoos delante Dios  
que no creáis *el rebozo*  
(vv. 3004-3013).

Ahora bien, los ejemplos citados manifiestan claramente los éxitos de tres fenómenos lingüístico-retóricos:

1. Ante todo, el más patente: una práctica material, el "embozo", o sea, el recurso que estructura una secuencia específica de la obra (la que implica a los personajes femeninos en el tercer acto), la cual resulta sometida a un procedimiento de abstracción y generalización, puesto que por figura —por metáfora— ha

- pasado a indicar toda clase de ocultación, desviándose semánticamente —según la progresión atestiguada por el último ejemplo— hacia el significado de “engaño” *tout court*.
2. En segundo lugar, por medio de juegos retóricos de *annominatio* (arreboza-rebozo, en este caso por *derivatio*), se percibe que ha quebrado la jerarquía preexistente entre “máscara”, palabra contenedor, más general, y “rebozo”, hipónimo y variante de aquélla, siendo ahora ofrecidos como términos equivalentes, casi sinónimos, que cooperan a la definición de toda alteración de identidad<sup>10</sup>.
  3. Y sin embargo —tercer resultado— precisamente el uso combinado del pareado sinonímico revela un matiz importante: por su propio estatuto natural, el embozar-rebozar oculta sin revelar nada; trastorna la ley de la diferencia anulando cualquier rasgo de identidad específica y lo deja todo indiferenciado, lo cual produce un efecto de desorientación en quien entra en contacto con ello, puesto que a nivel subconsciente reactiva el tabú constituido por el miedo, atávico e irracional, a lo desconocido e indistinguible, contrario a la natural exigencia del ser humano de identificar de forma reconocible los objetos de la realidad. Es por eso que el término, precisamente por acción de esta carga negativa, se desliza hacia el campo semántico del engaño.

El término “máscara”, en cambio, guarda un valor bisémico, puesto que —como revela la iteración de la fórmula “con máscara de Camilo”, en la que al término se acompaña el sintagma preposicional explicativo— si oculta, al mismo tiempo revela, falsea la identidad, pero por lo menos comunica una, acredita al exterior de la persona todos los datos que hacen corresponder al yo su personificación, tanto por sinécdoque (la cara por el cuerpo entero) como por metonimia (el ac-

<sup>10</sup> Acerca de otros recursos que favorecen los enigmas gongorinos, véase Dolfi, Laura, “El teatro de Góngora: imágenes y enigmas”, *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 277-286. Reflexiones de corte más general, en cambio, relacionadas con las intenciones del lenguaje, están contenidas en Bultman, Dana, “Scripted oralities circa 1607-1610: Language and Intention in Góngora’s *Las firmezas de Isabela* and Lope’s *Lo fingido verdadero*”, *Bulletin of the Comediantes*, 55, 1, 2003, pp. 47-67.



cesorio, el complemento, por la persona). Estriba en ello, desde luego, la adecuación del término a su empleo metafórico<sup>11</sup>.

Esto aclarado, hay que volver a la especial atención reservada por los personajes a la calidad retórica de sus discursos. Ahora bien, lo que sorprende es que, a la hora de evaluar y calificar el estilo de su lenguaje, lo hacen de las siguientes maneras:

TADEO	¿Has entendido, Camilo, la equivocación discreta?	VIOLANTE ( <i>en secreto</i> ) ¿Qué de embustes <i>arreboza</i> la medida de Marcelo!
ISABELA	¿Has entendido, Laureta, <i>los rebozos del estilo?</i> (vv. 2826-2829).	(vv. 2934-2935).

Es decir, que el procedimiento dramático del “rebozo” ha pasado, invadiéndolo, desde el nivel temático y de contenido al retórico, donde califica el código lingüístico adoptado por los dobles. So capa de “embozo” halla acogida todo lo que integra la subjetividad del falso individuo, incluso el componente verbal-relacional, la esfera de su comunicación con los demás individuos. Es así como términos positivos como “discreción y medida”, en principio elementos distintivos, dignos de aprecio, de un estilo llano, transparente, se convierten en espías de un lenguaje “rebozado”, de una retórica que genera sospecha, resultando casi molesta, porque antes que exaltar el mensaje, lo oculta, lo desdobra o lo complica, según los múltiples cauces de la anfibología, la ambivalencia y el sentido oblicuo. Antes que favorecer, mediándola, la relación del individuo con los objetos de la realidad, la altera, la dificulta. Pero hay peros. Lo que acabamos de señalar, “los rebozos del estilo”, es archisabido, es lo propio de la estética barroca, y más, lo propio del gongorismo. Una estética cuya originalidad y valor estriban precisamente en la capacidad lingüística de “arrebozar” la realidad, trasladando a un infralenguaje las relaciones entre los objetos; una estética, en fin, que en esta capacidad creadora funda su modernidad y que por ella se siente orgullosamente representada. ¿Por qué,

<sup>11</sup> Y si luego, por añadidura, se considera que quienes están hablando de sus propias máscaras son efectivamente “máscaras”, en términos del lenguaje dramático, pues la superposición de significados nos confirma que, más que a una tendencia, la obra está sometida a una verdadera coacción a doblarlo todo.

pues —nos preguntamos— se denuncia aquí como error, sede de la equivocación y fuente del engaño?

No cabe duda de que en la extensión en clave metafórica que hace don Luis de un elemento escogido en principio como motivo central de su obra hay que leer el resultado de una admirable operación de síntesis. Una síntesis favorecida por lo que hay en común, por lo que comparten la estratagema temática y el recurso retórico: a saber, igualar lo diferenciado, hacer indistinguible lo diverso, establecer una identidad y una igualdad ahí donde no la hay, hacer de dos objetos uno: la metáfora; de dos sujetos, uno: el redoblamiento del yo; de un sujeto dos: el desdoblamiento identitario.

En otras palabras, los embozos de vario tipo que cubren las identidades de los personajes, dotándoles de apariencias falsas corresponden exactamente a lo que hace la metáfora a la hora de sustituir la apariencia de un objeto con otra apariencia, violando el principio de identidad, y, al ser causa de error, impide el conocimiento. He ahí, pues, puesto en tela de juicio la función epistemológica de la analogía y la semejanza, he ahí cuestionada la legitimidad de toda una mentalidad, la que confía, premia y promueve el engaño como conocimiento. No es ninguna novedad, se puede pensar: se trata de la gran lección que, precisamente en estos años<sup>12</sup>, Cervantes confía a las admirables páginas de su *Don Quijote*. Sin embargo, lo que no podíamos esperar era encontrar en un texto como la comedia gongorina, tan conservadora en su concepción dramática, hasta regresiva en sus planteamientos teóricos, tan convencional en los temas y motivos escogidos, los brotes de una protesta —inconsciente e involuntaria todo lo que se quiera— contra una mentalidad milenaria que sólo las conciencias más advertidas de la época logran percibir en su irremediable superación y fracaso. Se objetará que el texto es una comedia, y que los embozos y rebozos evocados al fin y al cabo sólo sirven para estructurar el enredo, propalar maravilla y sorpresa, entretener con enigmas retóricos. Claro que es así, y de hecho la rapidez de la serie de reconocimientos finales, jalonados por las acotaciones “Quítale el rebozo Camilo”, “Descúbrela”, censura cualquier problematización abierta, seria y directa de la cuestión. Pero éste es el primer nivel de lectura del texto, el

---

<sup>12</sup> *Las firmezas de Isabela* es de 1610, es decir que simbólicamente “media” entre la publicación de las dos partes del *Quijote*.

del sentido literal. No se olvide que una duda de Lelio —la duda— inspira la acción y que el texto entero se alimenta del cuestionamiento constante de la realidad vivida por los personajes. No se descuide, pues, la eficacia corrosiva de la ironía, marca retórica de *Las firmezas* a la que remitimos arriba y que —si operamos otro salto, al campo de la historia de las ideas— pronto suplantarán a la metáfora, como consecuencia de la ola racionalista que embestirá a Europa dentro de poco: el metalogismo desdice el primer sentido y nos insta a tomar conciencia del segundo, cuyas instancias ocultas coinciden simbólicamente con el acto de “desembozar” ya no solamente rostros sino toda una cultura, y una época, que en el fondo lo que realmente procura ocultar es su proclamada pérdida de identidad.