



**Laura Dolfi**

**El teatro inacabado de Luis de Góngora: fuentes italianas  
(dos ejemplos de transmutación barroca)**

Università di Parma

En la reducida producción dramática de Luis de Góngora es interesante observar cómo no sólo la única pieza acabada -Las firmezas de Isabela- repite fielmente (y más allá de la diversidad aparente) la estructura temática de *I suppositi* de Ludovico Ariosto<sup>1</sup>, sino que también las dos piezas incompletas -la Comedia venatoria y El Doctor Carlino- tienen una fuente italiana evidente<sup>2</sup>.

La Comedia venatoria, cuya composición remonta posiblemente a los años 1582-86, se abre -y es sabido<sup>3</sup>- con una cita de la *Aminta*:<sup>4</sup> como en el texto de Torquato Tasso<sup>5</sup>, Cupido es el primero en salir a escena y pronuncia un monólogo donde confiesa su identidad real y las razones de su disfraz. Pero es más, junto a la acción, hasta los pormenores descriptivos y las comparaciones sugeridas coinciden; naturalmente no estamos ante una verdadera «traducción», sino ante una «re-escritura» que alterna coincidencias literales con la inserción de variantes y de elementos añadidos.

Al comparar las dos piezas destacamos en seguida, por ejemplo, la diferente amplitud de los dos monólogos (59 vv. en Góngora, 91 vv. en Tasso) que, por otra parte, son afines sólo en la parte inicial (vv. 1-12 de la Venatoria, vv. 1-9 de la *Aminta*<sup>6</sup>). Notamos además que si las «umane forme» y «pastorali spoglie» bajo las que el dios confiesa haberse

escondido («nascosto») reaparecen en los «humildes paños», en el «hábito villano» y en los participios «escondido» y «disfrazado»<sup>7</sup>, el poder sumo de Amor -declarado por Tasso- en Góngora se confirma e intensifica. La forma comparativo-superlativa del original:

[...] non mica un Dio  
selvaggio, o de la plebe de gli Dei,  
ma tra' grandi e celesti il più potente

(vv. 3-5)

se hace afirmación sintética («aquel dios soy del coro soberano», v. 4) -reiterada más allá de la apariencia («si el mismo que desnudo soy vestido», v. 3)- quedando idéntica, por supuesto, la referencia a la superioridad de Cupido con respecto a otros dioses, quienes acaban por rendirse a su fuerza.

Los nombres de Marte, Neptuno y Júpiter, evocados en los vv. 6-9 de la Aminta:

che fa spesso cader di mano a Marte  
la sanguinosa spada, ed a Nettuno  
scotitor de la terra il gran tridente,  
ed i folgori eterni al sommo Giove,

aparecen así, en correspondencia perfecta, en los vv. 6-9 de la Venatoria. En ésta, de cualquier modo, se nota una mayor simetría (piénsese en el paralelismo de los vv. 7-9 contruidos con tres bimembres) y una clara tendencia a la hipérbole. En el v. 6, por ejemplo, el predicado «cader» ('caer') se sustituye por el más directo «quitar» o el adverbio «spesso» ('a menudo') por el más exacto «mil veces»; análogamente, los «folgori eterni» ('eternos rayos') de Júpiter se reducen al más implacable «duro rayo» y los nombres propios se enriquecen de atributos significativos: «Marte» cambia en «fiero Marte» y «Nettuno» en «gran Neptuno» (mientras el «gran tridente» de Tasso se hace, más convencionalmente, «húmido tridente»):

ha quitado mil veces de la mano  
el duro rayo al dios omnipotente,  
al fiero Marte la sangrienta espada  
y al gran Neptuno el húmido tridente

(vv. 6-9).

Asimismo, para hacer la competición más evidente, Góngora pone en primer plano antes que a Cupido sus armas: en lugar del sujeto 'Dios' («un Dio [...] il più potente, che fa spesso cader di mano [...]», vv. 3-6) encontramos así la tópica flecha que, duplicada por la «llama ardiente»<sup>8</sup> (una dualidad presente en Tasso en el v. 26: «la face onnipotente, e l'arco d'oro»), vence a los ya citados «rayo», «espada» y «tridente»:

cuya dorada flecha y llama ardiente  
ha quitado mil veces de la mano  
[...]

(vv. 5-6, etc.).

Es más, superando las comparaciones ofrecidas por Tasso, Góngora añade a las ya mencionadas otra y más significativa competición: la con el dios Plutón. Y en este caso no es la flecha, sino el brazo indómito de Amor el instrumento que lleva al dios de los infiernos (como ya antes a Marte, a Neptuno y a Júpiter) a rendirse a un fuego diferente y más poderoso:<sup>9</sup>

y he hecho con mi diestra no domada  
en medio el suyo conocer mi fuego  
al negro Dios de la infernal morada

(vv. 10-12).

A partir del v. 1310, sin embargo, en la Comedia venatoria las referencias a la Aminta se hacen saltuarias; además, mientras que en la comedia de Tasso, Cupido quiere esconderse para huir del control de su madre Venus, en la de don Luis el disfraz de Amor lo ocasionan las súplicas que le dirige un enamorado rechazado (y que sustituyen los ruegos -«prieghi»- de la «importuna madre», vv. 29-30). No obstante, el objetivo es análogo:<sup>11</sup> castigar a una ninfa cruel («la più cruda ninfa / che mai seguisse il coro di Diana», vv. 54-55) procurándole una herida inolvidable («cupa e indimenticabile ferita / nel duro sen», vv. 53-54) y obligar a una «ingrata cazadora»<sup>12</sup> a eschuchar las quejas de su infeliz amante quitándole su libertad con «la dulce flecha del arpón dorado» (vv. 26-27). Ambas comedias prevén, pues, que el amor nazca en la mujer por obra de la flecha dorada, pero en la Aminta es el mismo Cupido quien -después de

haber ablandado su corazón con la piedad- dispara la saeta contra Silvia (vv. 61-64), en la comedia gongorina al contrario es el amante quien -con el arco abandonado por el Dios- hiere a su amada desdeñosa<sup>13</sup> haciéndola finalmente «mansa y humilde» (vv. 46-48).

Idéntica es, de cualquier modo, la actitud de Amor que, persiguiendo su intento primero (ora ocultarse a su madre, ora permitir que otros encuentren su flecha), deja provisionalmente sus armas,

deposto ho l'ali, la faretra e l'arco

(v. 45)

quiero esconder este arco y esta aljaba

(v. 44)<sup>14</sup>,

y disfruta de su conquistada autonomía («voglio dispor di me come a me piace», v. 25) o de un momentáneo descanso («quiero de esa robusta montería / algún rato gozar desconocido») confundiéndose en medio de la muchedumbre: de la «turba / de' pastori festanti e coronati» (vv. 69-70) o del grupo de los «monteros» que han llegado con el príncipe de Tebas para la imponente caza (vv. 52-57). Sin embargo, no renuncia por esto a su poder, y anuncia en seguida que sus fatales consecuencias serán -aunque escondidas- inminentes:

Non però disarmato io qui ne vengo

(v. 46)

Y al fin dar a entender que soy Cupido

(v. 58).

He aquí, pues, las líneas-base de las dos historias, que no pueden seguir

adelante por el carácter inacabado de la Venatoria; por supuesto, otros datos y otros pormenores de la acción se ofrecen en las pocas escenas restantes, que, de cualquier modo, se desarrollan con absoluta autonomía con respecto al modelo italiano. Los reiterados ruegos a la esquiva muchacha para que no renuncie a los gozos de amor, sus seguras denegaciones y las paralelas, desconsoladas quejas de Aminta las sustituyen, en Góngora, unos diálogos prevalentemente encomiásticos. Junto a la descripción de la montería que se está preparando (esc. 3.<sup>a</sup>-4.<sup>a</sup>), la huida del corzo herido, la cuerda del arco que Camila ha roto o la aljaba que Cintia ha perdido son, en efecto, sólo ocasiones para subrayar la habilidad que las dos muchachas demostraron en su difícil empresa venatoria (tampoco Diana hubiera podido herir mejor al animal: «que más herido no fuera / de la mano de Diana», vv. 138- 39) y para darle a los cazadores enamorados la oportunidad de actuar galanamente regalando, a cambio, sus propias armas<sup>15</sup>.

A este propósito, hay que subrayar, y más allá de la diversidad evidente del diálogo, que todas estas esquivas protagonistas sufren una parecida afición venatoria, ya que si la ingrata Silvia de Tasso tiene como único deleite el cuidar su arco y el matar fieras («la cura de l'arco e de gli strali; / seguir le fere fugaci, e le forti / atterrar combattendo», vv. 103-5), las dos cazadoras gongorinas se interesan sólo por la presa que huyó a su perseguimiento, en la alabanza de las capacidades que ambas demostraron (vv. 132-63) y en la posibilidad que aún se le presenta de «tirar» y de «correr» (vv. 170-71).

Continuando en la búsqueda de otros elementos comunes, una vaga afinidad de tono se encontrará, finalmente, en aquel deseo de contar o de escuchar historias aludidas en los antecedentes que, en las dos piezas, acompaña a los personajes femeninos; así mientras Dafne, dirigiéndose a Silvia, le recuerda lo que contó el «saggio Elpino a la bella Licori» (v. 274):

[...] Or non rammenti  
ciò che l'altrier Elpino raccontava

(vv. 272-73),

E'l raccontava [...]

(v. 278)

[...] Or tu non sai [...]

(vv. 311)

Cintia, solicitada por su amiga, le narra el engaño urdido por el astuto Daliso:

CAMILA.-[...] tú ahora  
me cuenta [...]

(vv. 305-6),

CINTIA.-Ayer te lo comencé  
a contar [...].  
óyelo, que es bueno a fe

(vv. 308-11)

Es precisamente, este relato el que nos ofrece el último, claro, eco de Tasso presente en la Venatoria: las palabras de Cintia vuelven a proponer literalmente lo que le contó Aminta a Tirsi en los vv. 441-58 de la comedia italiana<sup>16</sup>. Ambas narraciones empiezan con la descripción del locus amoenus en el que se desarrolla la acción; Silvia y Filli que descansan a la sombra de un haya, Clori y Cintia que se han extendido bajo la sombra de un lentisco. Sin embargo, con respecto a la esencialidad de Tasso:

A l'ombra d'un bel faggio Silvia e Filli  
sedean un giorno [...]

(vv. 441-42),

Los versos de Góngora demoran en más detalles descriptivos, confirmando esa tendencia a la reiteración, a la dualidad y a la bimetración ya aludida. Así, los dos escuetos versos ahora mencionados se dilatan en los doce de don Luis que, aunque ignoran la connotación cronológica «un giorno», enriquecen la localización de la acción con matices y

precisiones cromático-pictóricas:

de un lantisco, cuyas hojas  
sombra daban, y sus ramos  
ganchos de donde colgamos  
los arcos, las cuerdas flojas,  
al verde pie recostadas,  
que alivio y sombra nos dio,  
estábamos Clori y yo  
calurosas y cansadas,  
y adormecidas después  
al son de un lento arroyuelo,  
que bañaba el verde suelo  
y a las dos casi los pies

(vv. 312-23).

Se notará además como mientras «recostadas» puede corresponder a «sedean» ('estaban sentadas') -con mayor detenimiento en la imagen del cuerpo relajado-, «l'ombra» del haya la sustituye el «verde pie» del lentisco que ofrece a las dos muchachas, que han vuelto de la caza «calurosas y cansadas», no sólo «sombra», sino hasta «alivio» (ya anunciado por el valor positivo de «verde»). El confort brindado por el árbol se extiende además a las hojas y a las ramas: las hojas que dan más sombra y las ramas que facilitan cómodos agarraderos para colgar los arcos (cuyas cuerdas -ya no tensas por el esfuerzo de disparar la flecha- participan de la relajación general y se hacen también «flojas»). Se añade, finalmente, el murmurio del arroyuelo que, tranquilo («lento»)17, baña la yerba («verde») hasta lamer los pies de las dos mujeres ya adormecidas.

Es, pues, en este contexto que -siguiendo el relato de Aminta- Góngora inserta un accidente imprevisto: una «solicita abeja» (un «ape ingegnosa») pica a Cintia (como antes a Filli), creyendo que su mejilla bermeja es una rosa. Pero, el texto de Tasso, aunque fielmente respetado en su contenido:

quando un'ape ingegnosa, che cogliendo  
sen' giva il mel per que' prati fioriti,  
a le guancie di Fillide volando,  
a le guancie vermiglie come rosa,  
le morse e le rimorse avidamente:  
ch'a la similitudine ingannata  
forse un fior le credette [...]

(vv. 443-49),

se modifica en la letra por medio de mecanismos opuestos de síntesis, de dilatación y de suspensión con el único objetivo de acentuar la hipérbole de la belleza femenina. Desaparece, en suma, la referencia explícita a la picadura y a sus motivaciones (la abeja que, volando por la hierba en busca de miel, se acerca a la cara de la mujer y la muerde varias veces «ávidamente») y -dado el hecho por sobreentendido- se pasa directamente a sus consecuencias desagradables: el insecto despiadado que deja a Cintia dolorida, con la mejilla herida:

Una solícita abeja,  
sin tener en mí mancilla,  
maltratada en la mejilla  
y dolorosa me deja

(vv. 324-27).

Sometiendo cada referencia a la posible equivalencia tez femenina-flor, Góngora insiste entonces en las quejas de la muchacha, volviendo a proponer aquella alternancia relato / diálogo interno que ya Tasso había utilizado:

[...] Allora Filli  
cominciò lamentarsi, impaziente  
de l'acuta puntura:  
ma la mia bella Silvia disse: -Taci,  
taci, non ti lagnar [...]

(vv. 449-53),

Diome, aunque breve, el tormento  
tan terrible la picada,  
que, a mis quejas alterada,  
Clori despertó al momento  
y con gana de burlar  
me dijo: «No estés quejosa [...]

(vv. 328-31).



Así, como antes Silvia, también Clori ahora invitará a su amiga a no quejarse («l'acuta puntura» vuelve en el «breve [...] picada», y la componente del dolor insita en «acuta» la recupera el añadido «tormento / tan terrible») prometiéndole una curación rápida y 'mágica':

[...] perch'io  
con parole d'incanti leverotti  
il dolor de la piccola ferita.  
A me insegnò già questo secreto  
la saggia Aresia [...]

(vv. 453-57),

Pero si te da tal pena  
la picada, bien sé yo  
palabras que me enseñó  
la gran mágica Filena

(vv. 347-51).

Sustituidas las palabras de la «saggia Aresia» con las de la «gran [...] Filena» el texto se repite en sus elementos fundamentales: a los «incanti» corresponde «mágica», al «a me insegnó» «me enseñó», a «dolor» «pena» y a «piccola ferita» «picada». Sin embargo, como decíamos, Góngora utiliza este episodio también, y sobre todo, como ocasión para exaltar aún más la belleza femenina (para llevar el modelo seguido a sus extremos) y entonces el nexa mejilla-rosa, que en un primer momento se ha callado, aparecerá como elemento fundamental en las palabras de Clori, quien, antes de proponer su remedio, enriquece una equiparación considerada hasta demasiado obvia con matices ulteriores.

El paso de la comparación metafórica, fundada en la preposición como («[volando] a le guance vermiglie come rosa», v. 446), a la identificación posible («ch'a la similitudine ingannata / forse un fior le credette [...]», vv. 448-49) -que caracteriza estos versos de la Aminta- se presenta en la Venatoria como un dato ya adquirido («teniéndote por rosa», «te juzgó / por rosa», vv. 334, 337-38). Además la correspondencia objeto real / elemento metafórico, que ya de por sí constituía el máximo de la hipérbole, se potencia y reitera ulteriormente. El elemento de identificación elegido no es sólo una rosa, sino una rosa caída del seno de Aurora, o mejor la más fresca entre las que la diosa ha seleccionado

para coronar su frente, cuando por la mañana derrama en la tierra sus perlas de rocío:

[...] te juzgó  
por rosa que se cayó  
del rojo seno a la Aurora;  
y aun la más fresca de aquellas  
de que ella ciñe su frente,  
cuando vierte desde Oriente  
bello aljófar, perlas bellas

(vv. 337-43).

Este articulado contexto metafórico, sin embargo, no se limita a un puro juego formal, puesto que -en las palabra que Clori dirige a su amiga, mezclando consuelo y «ganas de burlar» (v. 332)- la insistencia en la alabanza lleva a una paradoja: dar el accidente por descontado («muy bien te pudo picar», v. 335) y descubrir su origen precisamente en la belleza de la mujer («porque tal estás agora / que [...]», vv. 336-37). La desagradable picadura del insecto se considera, pues, como instrumento de un intercambio singular y provechoso («las dos ganáis»), como una oportunidad para la mujer de recibir un sobrentendido homenaje que, como tal, merece un perdón inmediato:

y así perdónale el daño,  
pues las dos ganáis de un arte:  
ella dulzura en picarte  
y tú alabanza en su engaño

(vv. 344-47).

Cerrado así este breve paréntesis, el hilo de la historia se reanuda; y como Silvia, para socorrer a Filli, acerca sus labios «a la guancia rimorsa» de la muchacha «e con soave / susurro» murmura «non so che versi» (vv. 460-61) aliviando su dolor, también Clori revelará a Cintia la existencia de un remedio parecido y su disponibilidad a aplicarlo en seguida:

que mordiendo la picada  
tres veces, y dichas quedo,  
hacerte con ellas [palabras] puedo  
que el dolor sea poco o nada

(vv. 352-55).

Con estas palabras, sin embargo, la Comedia venatoria se interrumpe (en el v. 355) dejando el relato de Cintia inacabado y, sobre todo, sin descubrir los detalles de la estratagema realizada por Daliso y que eran en cambio el único objeto de la pregunta de Camila:

[...] y tú ahora  
me cuenta, porque es extraño,  
de Daliso el dulce engaño  
con su ingrata cazadora

(vv. 304-7).

Podemos de cualquier modo, razonablemente, suponer que Góngora seguiría -también en esto- su modelo italiano; y tampoco constituye un obstáculo a la simetría narrativa el hecho de que los protagonistas del relato de Tasso sean tres (Filli, Silvia y Aminta) y los del relato gongorino sólo dos, puesto que está sobreentendido que en seguida a Cintia y a Clori se añadiría aquel Daliso del que se piensa contar las hazañas. Es fácil entonces completar de alguna manera lo inacabado del cuento, haciendo corresponder por objetivos y contenidos -como el mismo autor sugiere- al «inganno gentile» de Aminta (v. 479) el «dulce engaño» de Daliso ahora citado. O sea, el joven (como el protagonista de Tasso), queriendo besar a su ingrata y esquiva amada y estando al tanto de la 'mágica' ayuda que Clori (como antes Silvia) le ha ofrecido a su doliente amiga, finge haber sido picado a su vez de manera que la muchacha, apiadada, se disponga a socorrerle acercando incautamente los labios a su cara.

Si en el caso de la Comedia venatoria los puntos de contacto entre texto y fuente remiten ora a la identidad de un personaje (Cupido), ora a los papeles de unos protagonistas (amante / amada desdeñosa), ora a pormenores del enredo (el disfraz de Amor y la estratagema organizada para hurtar un beso), ora finalmente a coincidencias sintagmáticas (los versos iniciales del monólogo, etc.), si pasamos a considerar la otra comedia inacabada, El doctor Carlino, nos encontramos ante una situación completamente diferente. En efecto, esta vez, el paralelismo con el modelo italiano es más limitado, implicando sólo los papeles de unos protagonistas y un único episodio: el engaño que Gerardo organiza contra Lucrecia. Es más, la fuente utilizada no es dramática sino novelesca: el cuento I de la jornada VIII del Decamerón<sup>18</sup> (y es significativo que Góngora -como ya otras veces<sup>19</sup>- deja unos indicios sueltos para su identificación: la alusión a

la «lengua toscana» conocida, el lenguaje popular y hasta vulgar utilizado<sup>20</sup>, etcétera).

Es un hecho, pues, que el enredo-base del cuento de Boccaccio se repite literalmente en la comedia. Vemos, en efecto, que el protagonista de la pieza gongorina, Gerardo (como el soldado Gulfardo de Boccaccio), se empeña en seducir a la mujer de un amigo, Lucrecia; vemos también que ésta (como Ambruogia) acepta sus avances a cambio de una remuneración y vemos, finalmente, que el joven le entrega el dinero pactado (100 escudos / 200 florines) después de haberlo pedido en préstamo al ignaro marido.

Siguiendo el paralelismo, además, el amante va a casa de Lucrecia / Ambruogia, consume con satisfacción su adulterio y, cuando el marido vuelve, lo informa de que -no habiendo utilizado la suma que le pidió en préstamo y estando él ausente- se la entregó a su mujer. Ésta, no pudiendo confesar su pecado, no puede hacer nada más que confirmar esta versión de los hechos y constatar haber sido burlada.

A la identidad de situación y personajes (el marido: Gasparruolo / Tancredo; la mujer: Ambruogia / Lucrecia; el seductor: Gulfardo / Gerardo) se añaden naturalmente otros elementos comunes. En ambos textos, por ejemplo, el joven seductor se indigna por la venalidad de la amante:

Gulfardo, udendo la 'ngordigia di costei, isdegnato per la viltà di lei la quale egli credeva che fosse una valente donna

(I, 8)<sup>21</sup>,

GERARDO.-[...] mi honor [...] replica  
ser vergonzosa esta paga,  
porque a fe que no me pica  
tanto que la honrada lo haga  
como que pida la rica

(vv. 211-15)<sup>22</sup>.

y elige utilizar la befa como venganza. Mientras en Gulfardo el engaño del préstamo nace sólo del deseo de castigar a la mujer, poniéndola en condición de no poder cobrar su recompensa,

isdegnato per la viltà di lei [...] quasi in odio trasmutò il  
fervente amore e pensò di doverla beffare

(I, 8),

en Gerardo a la constatación del execrable «interés» femenino (v. 221) se añade otra finalidad primaria, o sea, la voluntad de infligir al marido de

ella -que es su insidioso rival- una punición aún más sabrosa  
(deshonrarlo, y hacer que pague su misma deshonra):

[...] serán dulces tretas  
que ella me tenga las postas  
y él pague las agujetas.  
Quiero, con ardid extraño,  
que las cosas de este daño  
él las pague [...]

(vv. 253-58).

Además los dos protagonistas ponen al tanto de la burla organizada a otra persona, cuya colaboración (aunque diferente) es indispensable: Gulfardo pide a un amigo que le acompañe a casa de Ambruogio y sea su testigo cuando le entrega el dinero:

Gulfardo, preso il compagno suo, se n'andò a casa della donna [...]  
la prima cosa che fece, le mise in mano questi ducento fiorin d'oro,  
veggente il suo compagno

(I, 12)

de manera que la mujer se vea obligada a confirmar sus afirmaciones  
delante de su marido:

Gasparruolo, volto alla moglie, la domandò se avuti li avea [i  
fiorini]; ella, che quivi vedeva il testimonio, nol seppe negare

(I, 16);

Gerardo pide al Doctor que retrase la vuelta a casa de Tancredo de manera  
que le quede tiempo suficiente para entretenerse con Lucrecia:

Voyme, y si acá te le envió  
entreténmele en palabras

(vv. 379-80),

y el Doctor cumplirá puntualmente ese encargo:

TANCREDO.-Voy pues.

DOCTOR.-¿Adónde?

TANCREDO.-A mi casa

DOCTOR.-[...] Detente,  
que ir no es cosa conveniente

(vv. 873-75).

Es obvio que, pasando de la forma novelesca a la dialógica, no obstante el paralelismo evidente, toda situación se transfigura; así el cuento llano de Boccaccio se complica por el sobreponerse de elementos diversos y se fragmenta en sueltas alusiones. Si, por ejemplo, en la novela italiana es Gulfardo quien, «amandola assai discretamente» (I, 6), ruega a Ambruogia para que consienta a sus deseos, en Góngora la idea de la seducción no la tiene Gerardo (que se limita a actuarla), sino el Doctor, quien -siguiendo un bien escondido interés personal- organiza su encuentro amoroso con Lucrecia. La comedia, en suma, no prevé ningún enamoramiento o ninguna pasión hacia la mujer casada, siendo el objetivo del enredo bien distinto (vengar una ofensa sufrida) y muy claro el papel de organizador que se le confiere al Doctor. Tanto más significativo es entonces que, inmediatamente después, la iniciativa de completar el engaño (o sea de traicionar al amigo traidor) con la burla del 'autopago' de la deshonra pase de Carlino al personaje que ejerce el papel de amante, o sea a Gerardo (volviéndose a establecer así, también desde este punto de vista, el paralelismo con la fuente).

Precisamente es en este episodio donde encontramos aquel variado reiterarse de alusiones ahora señalado. A la seducción de Lucrecia y a la idea de compensarla con el dinero de su marido remiten, por ejemplo, por vez primera los vv. 191-261, que corresponden al diálogo entre Gerardo y el Doctor:

GERARDO.-¿Qué tenemos, pues, del raro  
cuadro de nuestra Lucrecia?

DOCTOR.-Que es casto menos que caro.

GERARDO.-¿En cuanto la hechura precia?

que en ningún precio reparo.

DOCTOR.-Cien escudos de oro fino [...],

pero a este mismo engaño, ya realizado, se refiere también otro diálogo, entre el Doctor y Casilda:

[DOCTOR].-Ya te dije en el estado  
que le dejé con Lucrecia,  
que si no es ahora necia  
cien escudos ha tocado.  
Y si él es discreto ahora,  
afirmarte muy bien puedo  
que se los pidió a Tancredo  
para dar a la señora

(vv. 597-604),

y, de nuevo, otro más -entre Casilda y Tancredo- que juega con inequívocos dobles sentidos:

[TANCREDO]que para esta mula ahora  
cien escudos me pidió  
Gerardo; y fue gran ventura  
el tenellos tan a punto.

CASILDAQue fueron éstos barrunto  
para otra cabalgadura.

TANCREDO¿Compra algo?

CASILDA No, sino paga  
una yegua de un amigo.

TANCREDO Holgaré, Dios es testigo,  
que de ella se satisfaga.  
¿Es buena, sí dicen?

CASILDACreo  
que te ha de parecer bella,  
porque tú has andado en ella

(vv. 811-23).

Es evidente, en efecto, que en la pieza gongorina la burla se enriquece de detalles, funcionales al general clima despreocupado que la caracteriza; si, por ejemplo, en el Decamerón, Galfardo se limita a pedir un préstamo sin ofrecer demasiadas explicaciones:

Galfardo, quando tempo gli parve, se n'andò a Guasparuolo e sí gli disse: «Io son per fare un mio fatto per lo quale mi bisognan fiorini dugento d'oro, li quali io voglio che tu mi presti con quello utile che tu mi suogli prestar degli altri»

(I, 10),

en El doctor Carlino Gerardo justifica su petición de dinero con una necesidad concreta, la adquisición de una mula, y es la elección de este animal lo que sugiere -por su descontada utilización (bestia que se cabalga)- las bisemias hasta demasiado evidentes con las que Casilda se dirige al ignaro marido y que acabamos de citar («otra cabalgadura», «paga», «yegua de otro amigo», etc.)

Naturalmente los pormenores del enredo que se transforman (y acentúan) al ser llevados a las tablas son muchos más: el encuentro entre los amantes, la llegada del esposo, las justificaciones que se ofrecen, y así por el estilo. A la escueta información:

[Ambruogia] lui nella sua camera menato, non solamente quella notte ma molte altre [...] della sua persona gli sodisfece

(I, 14)

puede corresponder, por ejemplo, el conjunto del diálogo entre Gerardo y Lucrecia que -en una bien distinta profusión de comparaciones, metáforas, perífrasis e hipérbolos- exalta la satisfacción del amante por el adulterio cumplido («en vuestro lecho», «soberanos favores», «gozó», etc.: vv. 1225-68); análogamente, la insistencia de Boccaccio en la venalidad de la mujer, descrita mientras está contando las monedas recibidas:

«[...] io voglio veder quanti sono»; e versatigli sopra una tavola e trovatigli esser ducento, seco forte contenta gli ripose



(I, 13),

se hiperboliza en un contexto mitológico 'sublime' (Gerardo-Júpiter que hecha encima de Lucrecia-Danae una «luciente pluvia [...] de granos de oro», v. 1252) hasta llegar a los límites de la explícita desvergüenza:

LUCRECIABien quedo lisonjeada  
del servicio que te he hecho,  
si tanto vas satisfecho  
cuanto me dejas pagada

(vv. 1269-1272).

Del mismo modo, se puede constatar como el sintético «Tornato Gasparuolo da Genova» (I, 15) se articula, en *El doctor Carlino*, en concitados segmentos sucesivos: en el imprevisto tocar a la puerta de Tancredo, en las quejas de Lucrecia que se ve descubierta, en su precipitada búsqueda de los zapatos y, finalmente, en la salida a escena de su marido (vv. 1354-56). Góngora, en suma, elige acortar el tiempo que -en el relato de Boccaccio- separa el adulterio de la vuelta de Gasparuolo y de la devolución del dinero:

avanti che il marito tornasse da Genova, della sua persona gli sodisfece.

Tornato Gasparuolo da Genova, di presente Gulfardo, avendo appostato che insieme con la moglie era, se n'andò a lui e in presenza di lei disse: [...]

(I, 14-15),

para apuntar en cambio al imprevisto descubrimiento 'en directa' y a la consiguiente e inmediata rendición de cuentas.

Análogamente, el punto central de la burla (la declaración de que el dinero se devolvió y la consiguiente reacción de la mujer) expuesto sintéticamente en Boccaccio (I, 15-16), se diluye en *El doctor Carlino* en articuladas ceremonias de bienvenida, en generosas ofrendas (Tancredo que se declara dispuesto a prestar más dinero), en entrecruzados parlamentos llenos de alusiones dirigidas a los diferentes personajes, en un subseguirse de airadas protestas expresadas «aparte» por la burlada Lucrecia (vv. 1357-1438). De cualquier modo, en este contexto decididamente teatral, no faltan coincidencias ocasionales en la letra del diálogo. La intervención de Gulfardo:

i denari [...] che l'altrier mi prestasti, non m'ebber luogo [...] e

per ciò io gli recai qui di presente alla donna tua e sì gli ele  
diedi

(I, 15)

corresponde, por ejemplo, a las afirmaciones de Gerardo:

Pedí os el dinero yo  
para lo que efecto no hubo  
[...]  
Volví a traellos volando,  
[...]  
a Lucrecia se los di

(vv. 1369-75);

o el «non seppe negar» referido a Ambruogia (I, 16) equivale al «no los niego» de Lucrecia (v. 1380). Sin embargo, hay que destacar que en Góngora el engaño se hace más explícito y provocador: la devolución del dinero, por ejemplo, además de ser un castigo para el adulterio cometido, se hace funcional a éste, presentándose como creíble motivación a la presencia injustificada del joven en casa de Tancredo. Asimismo, Gerardo no se limita -como Gúlfardo- a afirmar haber pagado su deuda<sup>23</sup>, sino -delante de los incrédulos interrogantes de la mujer («¿Cómo? ¿Cuál? ¿Qué?», v. 1377)- que la invita a devolver el dinero que acaba de entregarle:

Los cien escudos os pido,  
que traje a vuestro marido  
y os los di a vos [...]

(vv. 1378-80).

Es más, la comedia gongorina ofrece incluso una, aunque breve, prosecución del episodio. Lucrecia, sin ocultar su mal humor, confiesa a su marido de haber sido engañada: si él ha recibido el dinero, a ella no le han pagado, está «alterada» porque por su ingenuidad -«necia»- ha sido «burlada» (vv. 1435-37). Ante las preguntas inevitables de su consorte («Y qué burla fue?», v. 1437) se declara hasta lista a contar la trampa sufrida que -afirma- pone a riesgo su honor («aunque mi honra me cuesta», v. 1438). A este punto el espectador (y lo mismo temen los protagonistas) esperarí

encontrarse con una completa y sorprendente denuncia/confesión, pero interviene Gerardo que, con prontitud, inventa una burla diferente: ha fingido comprarle a Ambrugia unos bordados que, por fin, no le ha pagado. Una vez más, en suma, Góngora recoge y varía el antecedente utilizado potenciándolo en sus diferentes y posibles efectos (estilísticos o dramáticos que sean). Esta simple digresión añadida, por ejemplo, amplificando el engaño con otras mentiras e imprevistos juegos, no sólo crea en el espectador una situación de divertida suspense, sino subraya inevitablemente aquella afición a la burla que es constante en El doctor Carlino y que, es inútil decirlo, caracterizaba ya el cuento de Boccaccio a pesar, desde luego, de las conocidas finalidades ejemplares explícitamente declaradas por su autor:

mostrare che anche gli uomini sanno beffare chi crede loro, come essi da cui egli credono son beffati

(I, 2),

quel che io dir debbo non si direbbe beffa anzi si direbbe merito:  
per ciò che, con ciò sia cosa [la donna] debba essere onestissima e  
la sua castità come la sua vita guardare, né per alcuna cagione a  
contaminarla conducersi

(I, 3).

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**