

El teatro de Góngora: imágenes y enigmas

Laura Dolfi
Università di Parma

El enredo de la única comedia acabada de Luis de Góngora, *Las firmezas de Isabela*, se funda —como es sabido y como el mismo título subraya— en el anhelo del protagonista de comprobar la efectiva constancia de su prometida. Sin embargo, junto a esta actitud desconfiada, es posible destacar en el mismo personaje otra actitud opuesta que lo lleva a sugerir, y casi a desvelar, a la mujer amada la realidad de sus sentimientos, que muy a menudo esconde bajo la máscara de la indiferencia. Así, utilizando el filtro de la metáfora y de un fingido *alter ego* femenino, Belisa (que declara ser imagen especular de Isabela: «tan parecida a ti / que te vengo a ver por ella», vv. 1308-1309)¹, le confiesa su voluntad de respetar los vínculos que el honor le impone y de aceptar el matrimonio sólo cuando le ofrezca unas garantías suficientes:

la honra convirtió
mi fe en un pedernal fuerte (vv. 1142-1143)

Facilidades tenía [mi mujer]
que para mí peste son,
impulsos de un corazón
con más alas que debía.

.....
Sí, [me casaré] haré en estando seguro (vv. 1324-30)²

¹ Para ésta y las siguientes citas de las comedias de Góngora remito a mi ed. del *Teatro completo*, 1993.

² Nótese además que, dándole más fuerza, Camilo no se limita a afirmar la frecuente ligereza femenina (aludida bastante a menudo en el teatro del Siglo de Oro), sino que puntualiza lo que representa para él («para mí, peste son»). Este matiz lo evidencia, en su análisis de las metáforas gongorinas, Bodo Müller, que considera estos versos un ejemplo de “relatividad”, entendida más que como aplicación del pensamiento a un

Estos claros indicios sobre la propia exigencia de “certidumbre” y sobre las motivaciones del propio (aparente) desdén se expresan, pues, a lo largo de la comedia, con una tendencia a la mimesis que el joven irá extendiendo progresivamente del diálogo a la palabra escrita, y hasta a la misma acción. Tras haber preparado un críptico billete amoroso para Isabela, por ejemplo, no se lo entregará a ella, sino a su vecina Violante, de modo que Isabela —cuando por fin lo tiene entre sus manos— debe antes adivinar quién es su verdadero destinatario y, luego, descifrar su texto más allá del significado que aparentemente declara. Sólo la obstinación amorosa le permitirá entonces —ante la perplejidad de la fiel Laureta («Si él en tal se mete, / me den ducientos azotes», vv. 1997-98)— percibir la ambigüedad del mensaje y la dificultad de interpretarlo correctamente. Y será por esto que, invitando a su criada a reflexionar («Pondéralo bien», v. 1961), decidirá analizarlo con la calma debida:

que yo
con este papel me encierro,
.....
A lello
quiero irme a mi retrete (vv. 1961-1966).

Más aún, al advertir la propia insuficiencia ante este trabajo demasiado arduo, no dudará en acudir a la ayuda de la suprema *auctoritas*, del más experto y sagaz “lector”, o sea del mismo Dios Amor:

Ciego Dios, si a alguna diste
tus ojos para leer,
 hoy me los presta, y tu llama
a mi entendimiento luz (vv. 1975-1978).

Ya desde el primer momento Isabela destaca, en efecto, dos elementos (*yerros*) que descubren lo engañoso que es el billete: el descuido de Violante y la acostumbrada desconfianza de Camilo. La vecina «no envió por yerro [el papel]» (v. 1961) puesto que el haberlo dejado caer en el suelo es un indicio seguro de su no-compromisión amorosa con Camilo (e Isabela ya lo había observado poco antes: «Si ya fuera prenda amada / guardárala, si no es loca», vv. 1953-1954), mientras el joven «por yerro [lo] escribió» (v. 1964), puesto que lo entregó a otra mujer para poner a prueba una vez más la firmeza de su novia. Y si en el desenlace, ante las múltiples ficciones de identidad, será la ingeniosa Laureta la primera en darse cuenta de la existencia de una trampa («Isabela, éste que ves / no es Lelio...», vv. 2790-2791), ahora le toca en cambio a su ama el seguir defendiendo su difícil intuición:

Digo que sí, no porfíes
.....
Sí digo, y diré otro sí,
y este aposento de síes (vv. 2013-2016)

memento mori barroco, como expresión de una averiguación a la que la razón decide someter el producto de la fantasía (Müller, 1963, p. 56).

ante el escepticismo de la criada que rechaza la existencia de un acto hasta demasiado “enigmático”:

¿Qué enigma jamás se vio
a esta tuya semejante,
que el papel diese a Violante
quien para ti le escribió? (vv. 2009-2012).

El trabajo que nuestra joven enamorada tendrá que realizar para interpretar la carta del amante es muy difícil, y ella lo tiene bien claro: no es lo que parece («Billete ha de ser sin sello», v. 1968). Los versos «bellos» que la componen no presentan las acostumbradas palabras claras y dulces de un enamorado («claridades y dulzuras») sino «enigmas [...] oscuras» que descubren enseguida su esencia emblemática³. Se trata de verdaderos «motes», más idóneos a ser representados en adargas y paredes que escritos en una carta amorosa (vv. 2001-2008). Segura, pues, del carácter del mensaje casualmente recibido («Oye. Motes son, sin duda, / éstos, Laureta, que leo», vv. 1985-1986), Isabela destacará en la falsa declaración amorosa tres lemas que aluden respectivamente a un Camilo libre (como criado) y esclavo (como enamorado), a su ser al mismo tiempo amante y esposo y, finalmente, a su disponibilidad a reconocer la posible firmeza amorosa femenina:

«En la libertad esclavo
dice —y libre en la cadena» (vv. 1969-70),

«Pretendo lo que poseo
y hablo con lengua muda» (vv. 1987-88),

«Si tu firmeza es verdad,
la del diamante es mentira» (vv. 1991-92).

Si el primer dístico —fijado en un paralelismo oximórico exemplar— queda circunscrito a la mera descripción del *status* del joven, el segundo (con aquel «hablo con lengua muda» que lo completa) se propone ya como un verdadero mote que remite a la conducta del protagonista, y el tercero —por medio de una *comparatio* con el mundo de la naturaleza— llega de cierto modo a construir un emblema puesto que completa la “empresa” de la deseada constancia mujeril con una “figura”, el duro diamante. La simbología de la piedra (ahora declarada por Camilo, y antes afirmada por Marcelo: «con este diamante fino, / que de firmeza también / dará bastante señal», vv. 1762-1764), se transforma así para Isabela en la prueba definitiva de la verdad de la propia intuición, o sea en el hecho de que es ella, y sólo ella, la destinataria del obsesivo anhelo de averiguación del joven:

Confirmado me ha el diamante
que no habla con Violante
y que esto ha dicho por mí (vv. 1994-1996).

³ Por otra parte, ya Héctor Ciocchini, al analizar alegorías, imágenes cifradas y metáforas presentes en la obra de don Luis, concluía: «No hay imagen de Góngora que no posea el tono de la docencia por imágenes que caracteriza a los emblemas» (Ciocchini, 1960, p. 59).

Y en efecto es el mismo Camilo quien, poco después —ante sus palabras animadoras (prueba indirecta de su fidelidad: «no dudes, fía de mí, / que de tus motes aquí / doraré las letras negras», vv. 2723-2725)—, le confirmará que su interpretación es exacta (se trata de lemas y no están dirigidos a la hermana de Fabio):

CAMILO Niego el ser la causa ella [Violante]
de los motes que confieso (vv. 2728-2729).

En este caso, pues, su afirmación no deja lugar a dudas y “corrige” de alguna manera la respuesta más evasiva y prudente (pero de cualquier modo alusiva a la propia búsqueda obstinada de la fidelidad femenina) dada a la vecina Violante, cuando ésta —al ver que el papel que el joven le había ofrecido galanamente para envolver sus pastillas estaba escrito— le había interrogado sobre la evidente natura emblemática del mensaje, cuyos objetivo y significado le quedaban inevitablemente oscuros:

VIOLANTE ¿Son motes éstos?
CAMILO No sé.
VIOLANTE ¿Pues, qué son?
CAMILO Serán, en suma,
rasgos probando una pluma,
letras probando una fe (vv. 1823-1826).

Hay que destacar, sin embargo, que no es ésta la única vez que en la comedia aparecen mensajes emblemáticos. Basta pensar, por ejemplo, en la escena anterior donde el criado Tadeo, con un rápido comentario, transforma hábilmente el desilusionado *aparte* de Violante en un emblema completado por un lema:

[VIOLANTE] ¡Qué de lisonjas que gastan!
Centellas para mí son,
uno piedra, otro eslabón.
TADEO Y por letra: «Pocas bastan» (vv. 1675-1678);

o cuando, precedentemente, el mismo Tadeo —refiriéndose al soneto que Fabio escribió para Isabela— se refiere a la presencia en su cuarto de varios lemas que remiten al estado de sufrimiento del enamorado:

La pared tiene de motes
llena, y éste es el postrero:
«Aun en el infierno espero» (vv. 1236-1238).

En este caso, sin embargo, la solemnidad generalmente atribuida al mote la desacraliza la divertida glosa que el criado añade y que, modificando el sentido de la afirmación, provoca un deslice semántico de la infernal pena amorosa aludida por el

joven a la condena a las galeras que, con el consentimiento de Camilo, Tadeo quisiera que se le atribuyera a su amo provisional⁴:

[TADEO] Yo le puse: «cien azotes».
 CAMILO ¡Ojalá más le pusieras!
 TADEO El lapis, que se acabó
 en la S, le quitó
 cuatro años de galeras (vv. 1239-1243).

Es evidente, pues, que tanto en el plano grave como en el jocoso estamos delante de indudables huellas de una tradición emblemática ampliamente divulgada en su simbología⁵ y que Góngora, abandonada toda finalidad didáctico moral⁶, utiliza aquí como instrumento para valorar ora conceptos y digresiones, ora más bien unas intencionadas ambigüedades del enredo de las que —con un verso o un dístico (o mejor un mote)— subraya el carácter obscuro o el significado sobrentendido.

Junto a estas referencias explícitas, no faltan versos sueltos que proponen, antes que un mensaje, una equiparación entre los protagonistas (o sus pasiones) y varias imágenes que pueden remitir a una mera afición figurativa, a un juego de palabras valorado sólo más tarde o, finalmente, a una ejemplificación simbólica evidente. Piénsese en la transformación de Cupido en abeja, que Laureta inserta en un contexto metafórico hiperbólico donde la mujer amada se alude por medio de la imagen de flores tan diferentes y numerosas (rosas, azucenas, claveles y jazmines) que constituyen la sublime síntesis de una multitud de jardines:

Venga muy en hora buena
 el venturoso galán,
 para quien guardado se han
 dos rosas y una azucena.
 Digo, una salvilla llena
 de claveles y jazmines;
 digo uno y cien jardines,
 donde, hecho abeja Amor,
 no sólo no toca a flor
 mas ni aun vuela sus confines (vv. 2047-2056).

⁴ Como se recordará Tadeo sirve al mismo tiempo a dos amos: a Lelio (quien trabaja de incógnito como cajero en casa de su prometida Isabela con el nombre de Camilo) y a Fabio, un mercader que vive en la casa de al lado y que desearía casarse también con Isabela. El motivo del disfraz de Lelio es comprobar la firmeza de su futura mujer, mientras que la razón del servir Tadeo en casa de Fabio es poder contarle a su “verdadero” amo las intenciones de su rival.

⁵ Es inútil recordar que la difusión de la literatura emblemática en España, por lo que se refiere a los años que ahora nos interesan, la atestiguan —además que la traducción de los *Emblemata* de Alciato por Bernardino Daza Pinciano en 1549— las recolecciones de Juan de Borja (1581), Juan de Horozco y Covarrubias (1591), Hernando de Soto (1599), Sebastián de Covarrubias y Horozco (1610), Juan Francisco de Villava (1613), etc.

⁶ La inclinación a la enseñanza moral y a la composición ascético-religiosa es para Giuseppina Ledda (1970, pp. 31, 45 y ss.) una característica que diferencia la emblemática española de la variopinta *kermesse* de emblemas e impresas italianas. Es evidente, naturalmente, que también en España a autores diferentes corresponden enfoques variados que acentúan —como observa, por ejemplo, Aquilino Sánchez Pérez (1977, p. 168)— ora el carácter enigmático, ora el ornamental y ora el didáctico-ingenioso de los emblemas.

O piénsese también en la paronomasia construida con el nombre de Violante que expresa indirectamente, por medio de la identificación flor-color, el estado de ánimo de la mujer:

Desdichada Violante,
a la flor de tu nombre parecida;
.....
tan de azul [...] teñida,
que es [...] celosa (vv. 1452-1455).

O piénsese, finalmente, en el declarado, y ya aludido, significado simbólico que Marcelo atribuye al diamante:

esta sortija lo diga
con este diamante fino,
que de firmeza también
dará bastante señal (vv. 1761-1764).

Nótese, además, cómo aquí el predicado *decir* subraya, junto a la ejemplaridad atribuida a la piedra, su capacidad propiamente “emblemática” de transmitir un mensaje exacto, un mensaje que el opuesto predicado *quedar* —que Laureta utiliza inmediatamente después— niega y, por consiguiente, valora aún más:

En tu sortija hermosa
se queden, y en su diamante,
las señas que das de amante... (vv. 1767-1769).

Si, en efecto, poco antes había sido Violante quien había propuesto la propia autoidentificación con una violeta («parecida», v. 1453), ahora —no ya en un monólogo sino en el dinamismo del diálogo— es la criada quien decide dirigir su contestación a un único objetivo: completar el paralelismo “amante fiel-diamante” que el joven granadino ha sugerido indirectamente. En ambos casos, en suma, el personaje que está en las tablas renuncia a expresar sus sentimientos de manera explícita, prefiriendo elegir la mediación de objetos simbólicamente expresivos (flores o piedras); y es evidente que este enfoque más universal, unido a la parcial ocultación del sujeto real implicado, transforma el procedimiento conmutativo utilizado en un instrumento más para la intensificación del referente aludido (en este caso el sentimiento). Además, no hay que olvidar que estas asociaciones se insertan en aquel general contexto metafórico-comparativo sáuro que caracteriza la comedia y que admite, junto a equivalencias entre abstractos y concretos (la «retórica» de Fabio que «es» un veloz «caballo valenzuela», vv. 640-641; etc.), metamorfosis explícitamente declaradas: el «deseo» que se ha «hecho» «avestruz», v. 2262; la ya citada «fe» que se «convirtió» en «pedernal fuerte», vv. 1142-1143; etc. Imágenes, símbolos y alegorías llegan, en suma —como ya antes el mito, la antonomasia y la metáfora—⁷ a conferirle al diálogo⁸ un

⁷ Ver sobre este enfoque, con referencia al teatro de Góngora, Dolfi, 1983, 1996 y 1998.

⁸ Sobre la presencia en el teatro de empresas y emblemas véase Schoene, 1964.

espesor diferente y más estratificado; y si por un lado son indicios de una necesidad hiperbólica e intensificadora, por otro remiten a aquella compleja problemática barroca que vemos confirmada en referencias sueltas e imprevistas: la insidia del gusano y del áspid, vv. 96-101; la vida efímera de la maravilla americana, 1530-1538; la conciencia del desengaño, vv. 1034-1039, etc.

Pero, volviendo a las comparaciones ejemplares que los personajes utilizan, debemos señalar que no se limitan a los versos hasta aquí mencionados, puesto que —siguiendo el hilo de los *exempla* evocados por Camilo y recurriendo a una “memoria” general de los *topoi* de la emblemática— también Isabela (como ya antes Violante) expresará de manera inequívoca su constancia amorosa acudiendo a unos elementos de la naturaleza: no ya la violeta o el diamante, sino la encina y la roca («mi firmeza hoy [...] determina / ser roca al mar y al viento ser encina», vv. 2144-2145)⁹. Y si antes Marcelo había considerado el diamante una «señal» suficiente (v. 1764), ahora la mujer, con éstas acreditadas, ofrecerá otras «señas», u otro «testimonio», de su firmeza (vv. 2638-2639, 2662-2663).

Hay que destacar, sin embargo, que estos elementos ejemplares, al trasplantarse en la dimensión lúdica del teatro (y en el juego de ficciones y equívocos que lo caracteriza), se transforman. O bien se hacen más consabidos: Lelio llega a Toledo precisamente para quemar sus alas en el fuego amoroso de su prometida¹⁰:

y cual mariposa escribe
que alas solicita bellas,
para llegar a perdellas
a los ojos donde vive (vv. 2033-2036).

O bien se descubren insuficientes:

Cuando tu firmeza sea
la piedra que más pelea
contra el tiempo en Menfis hoy
¿no ves que no soy tu igual? (vv. 2707-2710),

y falsos. La firmeza adamantina que Marcelo declara a Isabela es, en efecto, sólo una estratagema que él —como reconoce en *aparte*— ha inventado para provocar los celos de Violante: «celos [te daré], mi señora» (v. 1720); «Gran falso, amor, hecho has» (v. 1775). Las imágenes, igual que los motes —ejerciendo, junto a la función de aclarar,

⁹ Piénsese, para la firmeza-encina (o roca), en el emblema XLIII de Alciato «Que las cosas muy firmes no se pueden arrancar» (1975, p.111). Al respecto me apetece recordar, como ejemplo *a latere*, la influencia de los emblemas LIII, LXXI, CLXXXVII y LXIX de Alciato en los vv. 108-16 de la *Soledad primera* que señalan Jammes (1967, p. 593, nota 46) y Trabado Cabado (1994, p. 597; agradezco a Sagrario López Poza por haberme enviado fotocopia de este artículo).

¹⁰ Esta intencionalidad falta en cambio en la auto-identificación Casilda-mariposa que aparece en la comedia de *El doctor Carlino*: «[...] / que en materias de interés / son mariposa que vuela / a la luz de la candela / donde fenece después, / simplicísima» (vv. 1181-85). El motivo de la mariposa que se quema al acercarse a la llama de la vela remite, una vez más, a la tradición emblemática (cfr. la empresa «Fugiendo peto» de Juan de Borja: 1981, p. 67). Para el mismo tema en las *Soledades*, véase Trabado Cabado, 1994, p. 601.

sentimientos escondidos, la de enmarañar aún más el ya complicado enredo— descubren, en suma, su ambigüedad y acaban por adquirir la misma función atribuida a otras, y no emblemáticas, «señas».

Las informaciones puntuales que Marcelo-Lelio ofrece para afianzar la propia identidad, por ejemplo, se demuestran difícilmente descifrables para los mismos personajes que actúan en el tablado; y mientras Galeazo, conociendo la verdad, puede inmediatamente desenmascararlas —aunque reconociendo la pericia de su invención («Las señas son graves», v. 2991)—, Octavio quedará perplejo ante opuestas posibilidades:

Las señas por Lelio dadas
.....
contra la autoridad luchan
de unas canas tan honradas.
Pero su grave persona
medio inclinado me ha
contra el que las señas da (vv. 3042-3048).

Pero la incertidumbre y turbación que caracterizan esta escena («luchan», «medio inclinado», etc.) son una característica constante en toda la comedia, de modo que, para todo personaje, se hace indispensable prestar mayor atención para aislar las contradicciones entre lo declarado y lo sobrentendido, y al mismo tiempo actuar con suma cautela.

Ya en las primeras escenas de la comedia vemos, pues, al criado Tadeo quien denuncia las «señas»¹¹ que descubren los mal escondidos celos de Violante:

Aunque más lo disimules,
venció el celo, cosa es clara,
y en el campo de tu cara
sus señas desplegó azules (vv. 356-359);

o, más tarde, vemos a Camilo quien alaba la «prudencia» (v. 894) y la «experiencia» (v. 898) que guían la conducta del viejo Octavio. Y es significativo observar que si el anciano, contestando a las provocativas preguntas del cajero —que censura la conducta de Lelio y apoya la elección de otro prometido—, prefiere no comprometerse y guardar en secreto sus dudas («Quédese esto entre los dos», v. 890), su actitud acaba ejerciendo una función ejemplarmente «emblemática», que el joven inmediatamente subraya. No sólo Octavio es «sabio como venerable» (v. 903), sino que su «aspecto, aunque no hable, / [...] está dando consejo» (vv. 904-905); además sus «canas» (sinécdoque del mismo personaje) se equiparan, por medio de diferentes metáforas, a un texto escrito, que se describe en sus componentes: los «hilos» de los que penden «los sellos de la experiencia» y las «blancas hojas» que tratan de «desengaños» y donde «la pluma de la memoria» «gastó tinta de plata» (vv. 896-901).

Además si, en este caso, es un personaje el que se transforma en instrumento de enseñanza, en otros puede ser un objeto cualquiera. La cédula que atestigua la reconquistada libertad amorosa de Marcelo —y que se vuelve imprevistamente en

¹¹ *Señas* recupera, junto a la acepción literal 'estandarte' la más genérica de 'indicio'.

motivo de equívocos y celos— le sugiere, por ejemplo, a una Violante desilusionada y que se cree traicionada, «palabras» que se fijan en un mote evidente, en un explícito *memento mori* (la caducidad humana corresponde aquí a la transitoriedad de los sentimientos):

este papel, que al deseo
le dice: «Mira por ti,
que cual tú te ves, me vi,
y te verás cual me veo» (vv. 1645-1648).

La joven se demostrará, pues, agradecida por la amonestación recibida («Buenos consejos me ha dado», v. 1654), puesto que el papel la defiende y consuela de los «desengaños» (vv. 1649-1653), comunicándole significados inesperados y profundos por medio de unas «letras» («un papel letras [...] / [...] tiene», vv. 1657-1658)¹² que, aunque ambiguas y reveladoras, consigue desenmascarar (recuérdense, paralelamente, las «letras probando una fe», presentes en el billete de Camilo y arriba citadas: vv. 1824-1826).

El espesor emblemático adquirido por el documento se suma, pues, a aquella variabilidad de significado que el mismo Marcelo le había otorgado poco antes cuando, ante los airados reproches de su amada Violante, había intentado tranquilizarla actuando una hábil *variatio* que transformaba la firma al pie de la cédula —indudable prueba de su lograda desvinculación de la antigua amante Livia— en su exacto contrario, es decir en una «seña» —más importante— no de libertad sino de vinculación amorosa (su “esclavitud”, por supuesto, ahora es diferente y elegida):

[firma] de tu imperio mayor seña
que de la libertad mía (vv. 1582-1583).

Una vez más en suma, la palabra y la acción —yendo más allá de su descontada acepción (aparente o inicialmente declarada)— se estratifican en una multitud de posibles interpretaciones, ofreciéndose al espectador, y a los mismos personajes, en una variada tipología y potencialidad que, fundándose en la importancia del “signo” y de su consiguiente “mensaje”, se extienden de la polisemia a la ejemplaridad.

Referencias bibliográficas

- ALCIATO, *Emblemas* [edición facsimilar de *Los emblemas, traducidos en rimas españolas, añadidos de figuras y de nuevos emblemas*, Lyon, Guillermo Rovillo, 1549], Madrid, Editora Nacional, 1975.
- BORJA, Juan de, *Empresas morales*, edición e introducción de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.
- CIOCCHINI, Héctor, *Góngora y la tradición de los emblemas. Homenaje al 150 aniversario de la Revolución de Mayo*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1960.
- DOLFI, Laura, «Lo stile», en Laura Dolfi, *Il teatro di Góngora, Comedia de «Las firmezas de Isabela»*, Pisa, Cursi ed., 1983, vol. I, pp.73-157.

¹² Cfr., a este propósito, la análoga amonestación de las «letras pocas» grabadas en el sepulcro como prevención del desengaño y citadas en los vv. 941-943 de la *Soledad I*.

- , «*Auctoritates* y personajes ejemplares en *El doctor Carlino*», en *Estudios sobre Góngora*, Córdoba, Ayuntamiento y Academia de Córdoba, 1996, pp. 73-92.
- , «*El doctor Carlino*: análisis estilística», en *Da Góngora a Góngora*, ed. Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 1998, pp. 131-149.
- GÓNGORA, Luis de, *Teatro completo*, ed. Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993.
- JAMMES, Robert, *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Féret et Fils, 1967.
- LEDDA, Giuseppina, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Pisa, Università di Pisa, 1970.
- MÜLLER, Bodo, *Gongoras Methaphorik Versuch einer Typologie*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1963.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino, *La literatura emblemática española (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, SGEL, 1977.
- SCHOENE, Albrecht, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barok*, München, Beck, 1964.
- TRABADO CABADO, José Manuel, «“No en ti la ambición mora” (Algunas notas sobre la Emblemática en las *Soledades* de Góngora)», en *Literatura emblemática hispánica, Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre, 1994)*, ed. Sagrario López Poza, La Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 595-604.

*

DOLFI, Laura. «El teatro de Góngora: imágenes y enigmas». En *Críticón* (Toulouse), 87-88-89, 2003, pp. 277-286.

Resumen. *Las firmezas de Isabela* de Luis de Góngora se caracterizan, además de un enredo fundado en mentiras y ficciones, por unos diálogos intencionadamente alusivos y polisémicos. Los protagonistas deberán entonces ir más allá de su significado aparente e intentar solucionar estos mensajes-enigmas, adivinando no sólo su sentido verdadero sino también su real destinatario. La presencia de unas frases-motes acompañadas por imágenes ejemplares remite a una tradición emblemática ya tópica, que Góngora utiliza y recrea siguiendo las exigencias del enredo. El objetivo de este artículo es analizar las diferentes modalidades y contenidos de estas empresas, las más de las veces improvisadas por los diferentes personajes.

Résumé. *Las firmezas de Isabela* de Luis de Góngora sont caractérisées, outre une intrigue peuplée de mensonges et de feintes, par des dialogues intentionnellement allusifs et polysémiques. Les protagonistes y sont obligés d'aller au-delà du sens apparent et doivent déchiffrer ces messages en forme d'énigmes, en devinant non seulement quelle est leur véritable signification mais aussi quels en sont les destinataires effectifs. La présence de phrases-devises, accompagnées d'images exemplaires, renvoie à la tradition des emblèmes, que Góngora utilise et recrée au gré des besoins de l'intrigue. Sont ici analysés les différentes modalités et les contenus de ces entreprises, fruit répété de l'improvisation des divers personnages.

Summary. Luis de Góngora's *Las firmezas de Isabela* are characterized not only by a plot based on lies and deceit, but also by dialogues that are intentionally alusive and polysemical. The protagonists have to go beyond literal or apparent meaning in order to try to resolve these enigma/messages. They are obliged to guess not only their real meaning, but also the real addressee. The presence of catch-phrases accompanied by exemplary images brings to mind an emblematic tradition that was something of a commonplace by the author's time. Góngora uses and recreates them following the requirements of the plot. The aim of this article is the analysis of the different types and contents of these *empresas* that were more often than not the fruit of improvisation by the characters.

Palabras clave. Emblemática. Empresas. *Las firmezas de Isabela*. GÓNGORA, Luis de.