

*Le ferme intenzioni di Isabella / Las firmezas de Isabela*

LUIS DE GÓNGORA

a cura di Giulia Poggi, Roma, Lithos, 2020, 347 pp.

**reseña de** Maria Rosso

«A Góngora no hay que leerlo, sino estudiarlo», afirmaba Federico García Lorca en su célebre conferencia dedicada a «La imagen poética de Luis de Góngora». Entre los hispanistas que han cumplido con este cometido, un lugar destacado lo ocupa Giulia Poggi, autora de numerosos ensayos que dan constancia de una fructuosa aplicación y de un encomiable rigor crítico (recordemos, a título de ejemplo, *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, 2009 y *Góngora*, Roma, 2019). Uno de los métodos para acercarse más directamente a los pormenores de una obra puede ser la traducción, porque impone una reflexión cuidadosa sobre el valor semántico de las palabras y su combinación en oraciones, hasta desentrañar el sentido profundo del texto. La operación no resulta tan fácil cuando el autor es Góngora, el maestro de las acrobacias verbales y de las metáforas más audaces, tanto en el registro áulico como en el satírico-burlesco, ambos fundados en recursos que explotan ampliamente la dilogía. La estrategia, sin embargo, resulta eficaz, según demuestra Giulia Poggi, que –a través de este diálogo peculiar con el poeta– se ha familiarizado con sus códigos y, al trasladar sus versos al italiano, ya ha ofrecido a los lectores las traducciones de *I sonetti* (Roma, 1997) y *La Tisbe* (Pisa, 2013), a las que añade ahora *Le ferme intenzioni di Isabella / Las firmezas de Isabela*, en un volumen con original español al frente. Como informa la traductora, la versión se basa en la edición de Laura Dolfi (*Teatro completo*

de Luis de Góngora, Madrid, 2016), cotejada con el texto de Robert Jammes (Madrid, 1984), con algunas enmiendas que se justifican en nota.

Esta primera traducción en verso de la comedia gongorina implica un desafío atrevido, no sólo por la complejidad del lenguaje, sino también porque la obra –tras el juicio negativo de algunos contemporáneos, como José de Pellicer, u Hoces y Córdoba– ha sido relegada entre la producción menor, y la atención crítica que se le ha reservado en tiempos más recientes conduce a opiniones discordantes. Poggi, de hecho, introduce el experimento teatral gongorino con una significativa pregunta: «Una commedia sbagliata?» e, inmediatamente, pasa reseña a las diferentes tesis defendidas por los estudiosos. Si, por un lado, se la ha considerado una obra farragosa (Samoná) y desprovista de una auténtica vena dramática (Foster), por otro se ha señalado la modernidad y el «refinamiento psicológico» de un enredo que reacciona a las teorías del *Arte nuevo* (Jammes) y asimismo se le ha reconocido la capacidad de fundarse en la armazón de los mecanismos teatrales, aunque en el final quiebra las convenciones del género (Profeti). Así las cosas, Poggi deja momentáneamente abierta la disyuntiva: ¿podemos incluir *Las firmezas de Isabela* en el exuberante panorama dramático del Siglo de Oro? ¿O, más bien, siguiendo las huellas de Pellicer, tenemos que considerarlo un ensayo fracasado?

Antes de proponer una respuesta, la

prologuista analiza críticamente la obra y, en primer lugar, presenta la complicada intriga, que Góngora construye mezclando y alterando tres modelos principales: la comedia humanista (*I suppositi* de Ariosto), las piezas áureas protagonizadas por mercaderes y la novelística (en particular, *El curioso impertinente* de Cervantes). Los ingredientes dramáticos que derivan de estas fuentes resultan fragmentados y no siempre encuentran una motivación plausible en el plano de la acción. Por lo que se refiere a los personajes, Poggi nota que el juego de las falsas identidades conduce a desdoblamientos arbitrarios y, además, destaca las curiosas variaciones de registro en su lenguaje, que producen una fluctuación de su estilo expresivo, alternativamente elevado o vulgar. En el ámbito léxico, es significativa la incidencia del campo semántico de la economía, con la iteración de términos monetarios; de ahí que la presencia constante del dinero en *Las firmezas* engendre «una sorta di robusta trama linguistica che si sovrappone, e per certi versi compensa, la debolezza della sua azione» (p. 30).

La prologuista ahora puede responder a la pregunta dejada en suspenso y concluye que «Pellicer aveva ragione», porque, efectivamente, la intriga no posee la debida coherencia dramática y las palabras prevalecen sobre la acción, que los diálogos paralizan con la repetición de fórmulas breves. Lo que sí la comedia exhibe es la «abilità del suo autore nel costruire giochi con il linguaggio, sviscerato, oltre che nelle sue valenze liriche, nelle sue recondite corrispondenze con cose, colori e sentimenti» (p. 31). Por consiguiente, *Las firmezas de Isabela* representan una etapa en la plasmación de la lírica gongorina y constituyen un experimento que lleva al poeta a confrontarse con Lope de Vega, «non si sa se per gioco o per sfida», dice Poggi (p. 34). Tal vez, añado yo, tampoco deberíamos descartar la hipótesis de una subterránea intención paródica que se realiza al apropiarse de los mecanismos dramáticos al uso, pero inmediatamente los mezcla, los confunde y los vacía de su funcionalidad, hasta denunciar su inconsistencia. Si la suposición es plausible, se

trataría de una estrategia para desautomatizar la exitosa fórmula lopiana, suplantando la lógica de la acción con la brillantez de la vestimenta verbal.

Precisamente la peculiaridades del lenguaje podrían desanimar a un traductor, pero Poggi ha sabido enfrentarse felizmente con los escollos, sin renunciar a la atención por el esquema métrico, como muestra el siguiente ejemplo, en el que se alternan endecasílabos y heptasílabos:

De plumas no, de ingratitud vestido,  
y dos veces vendado,  
ciego dos veces para mí es Cupido.  
Sin luz procede el más despabilado,  
y al amor más despierto  
sombras viste de sueño su cuidado.

Di piume no, di slealtà vestito  
e due volte bendato,  
cieco due volte è per me Cupido.  
Avanza senza luce il più scaltrito  
e l'amore più desto  
veste con ombre di sogno il suo affanno.

En el madrigal che da expresión a los celos de Violante (vv. 1530-1538), la versión devuelve con finura las proporciones y las hipérbolas temporales:

Hay una flor que con el alba nace,  
caduca al sol y con la sombra pierde  
la verde rama, que su cuna verde,  
la tumba es ya, donde marchita yace.  
¡Oh cómo satisface  
no más sobrevivida,  
que al mortal celo de que está teñida,  
a mi esperanza, que infeliz la nombro,  
pues no fue maravilla y es asombro!

C'è un fiore che nasce all'alba,  
col sole smuore e con la sera perde  
la verde fronda, ché la culla verde  
è già la tomba dove vizzo giace.  
Ahimè, come soddisfa,  
sopravvissuto appena  
a mortal gelosia che lo colora,  
la mia speranza, che infelice appello,  
non ancor meraviglia e già sgomento!

Según advierte la propia traductora en la advertencia preliminar, se han conservado las repeticiones que subrayan los términos-clave *firme* y *firmeza* y algunos

cultismos, porque son rasgos típicos del lenguaje gongorino. Así ocurre con *prolijo*, en la acepción arcaica de ‘amplio’, ‘extendido’: «yo en los gustos me aflijo / de ser huésped prolijo» (vv. 102-103) se traslada «io, tra gioie mi affliggo / come ospite pro-lisso». Por lo que se refiere al título, *Le ferme intenzioni di Isabella*, Poggi ha encontrado una solución acertada para mantener el plural *firmezas* del original y, al mismo tiempo, connotar la intención de Góngora de aludir a los repetidas declaraciones de fidelidad que hace la protagonista a lo largo de la obra.

Algunas agudezas, por supuesto, se resisten al trasvase a otro idioma e, inevitablemente, necesitan de una glosa explicativa. Por ejemplo, la exclamación de Tadeo «¡Oh vihuela / de las más cuerdas que vi!» (vv. 296-297) juega con el doble sentido de «cuerda» (‘hilo de un instrumento musical’ y ‘sabia’), dilogía que no se puede verter al italiano; de ahí, que se traduzca «Oh viola, / fra le più accorte che vidi!», y la nota informe: «Impossibile a rendersi in traduzione il gioco stabilito nel testo sul duplice significato di *cuerda* sustantivo (= “corda”) e aggettivo (= “accorta”) e sulle ironie che, con i suoi giochi linguistici, Taddeo ricava dal nome di Violante» (p. 313). O, a propósito de los vv. 714-717, se explica que resulta «intraducibile il gioco che Taddeo stabilisce nel testo fra secreto (“segreto”) e secreta (“latrina”)» (p. 318):

Si cuatridüano es,  
Satanás le sufrirá,  
que a un secreto la O en A  
se le convierte después.

Se da quattro giorni dura  
lo reggerà Satanasso,  
che a un segreto la o in a  
gli si cambia molto presto.

Por otro lado, el aparato de notas proporciona una clara guía interpretativa, que orienta al lector italiano en la comprensión de las agudezas que se suceden a lo largo de la obra. Lorca, en la ya citada conferencia, afirmaba que Góngora «no es oscuro en sí mismo. Los oscuros somos nosotros,

que no tenemos capacidad para penetrar su inteligencia». Por lo que se refiere a la exégesis textual, estas páginas de Giulia Poggi, como otros muchos ensayos suyos, contribuyen eficazmente a aclarar la producción del poeta cordobés. Sin embargo, en el caso de *Las firmezas de Isabela*, la confusión de la intriga es un dato objetivo, y tampoco una hispanista tan competente puede desenmarañarla totalmente. Es inevitable que el lector que sienta perdido en el laberinto de la acción. Con todo –o, tal vez, precisamente por esto– *Le ferme intenzioni di Isabella* merecen ser leídas, porque son una muestra significativa del taller gongorino, en una etapa de la trayectoria que conduce al *Polifemo* y a las *Soledades*.