

**Luis de Góngora, *Le ferme intenzioni di Isabella*, a cura di Giulia Poggi, Roma, Lithos, 2020, 348 pp. ISBN 9791280197061**

**Laura Dolfi**  
**Università degli Studi di Parma**

Como me dijo hace tiempo un valioso traductor como José María Micó, el hecho de que una obra se haya traducido no impide que se vuelva a traducir, al contrario. La existencia de una traducción lleva a que a la primera siga una segunda, y luego una tercera, y una cuarta; es más, hay que esperar que esto ocurra, porque cada vez la nueva propuesta volverá a estimular el interés y contribuirá a aumentar la recepción del texto. Y si, al comentarlo, Micó se refería al *Orlando furioso* de Ariosto y a la *Divina Commedia* de Dante, es evidente que una afirmación parecida se puede aplicar incluso a un gigante de la poesía española como Luis de Góngora y a su todavía no suficientemente valorado teatro. Entonces, después de mi edición bilingüe de 1983 (Cursi, Pisa, vol. II) que, siguiendo las huellas del *Polifemo* de Dámaso Alonso y *mutatis mutandis*, intentaba ofrecer una lectura inteligible y agradable de este texto no fácil con una versión italiana en prosa completada por notas y un amplio estudio preliminar, no puede sino alegrar que se añada ahora otra versión, de Giulia Poggi, que escande los tres actos respetando la medida silábica del original.

En efecto, con estos 3553 versos, Góngora brinda a sus lectores una comedia que, aunque no está exenta de metáforas, perífrasis, alusiones mitológicas, en suma, de todo aquel bagaje retórico acostumbrado en el barroco, se dirige a construir un enre-

do caracterizado por fingidas identidades, amores obstaculizados, inevitables celos, reiterados engaños y malentendidos. En pocas palabras, estamos delante de una típica *comedia de enredo* que, sin embargo, descubriendo solo gradualmente antecedentes y finalidades, aumenta el suspense y la espera del desenlace, que será animado y divertido. Además –lo comentó Robert Jammes en el capítulo III.1 de sus fundamentales *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote* (Féret et Fils Éditeurs, Bordeaux 1967)– no faltan interesantes novedades: la elección de protagonistas poco comunes (unos mercaderes) o el no respeto del *arte nuevo* de Lope de Vega, por citar solo dos ejemplos. Y tampoco hay que olvidar que es precisamente con esta comedia como Góngora contesta a la nueva teoría dramática de Lope, y no solo mencionando a Plauto y al preloquista Lope de Rueda como modelos ejemplares, sino sobre todo –lo señalé hace tiempo– eligiendo entre sus fuentes *Lo fingido verdadero*, o sea una pieza-manifiesto cuyo recurso del teatro en el teatro imita para afirmar la eficacia, y hasta la superioridad, de su diferente modelo teatral. Con esta consideración llegamos a un punto determinante para los lectores, los posibles espectadores, y para los críticos que se dedican a analizar esta pieza: o sea a su valor dramático. Sobre esta cuestión mi opinión diverge netamente de la de Giulia Poggi. En efecto, según mi parecer, no estamos ante una comedia idónea solo para la lectura, y mucho menos ante una “comedia errada” como la definió hace años Maria Grazia Profeti y como la misma Poggi en parte confirmó y sigue confirmando ahora en su introducción a esta versión bilingüe. El arranque del párrafo “Pellicer aveva ragione” lo afirma de manera clara: habla de falta de acción incisiva desde el punto de vista dramático (30), de apresurado acudir

a un recurso harto tópico (el disfraz de las dos protagonistas, 31), de diálogos que inmovilizan la acción y de un autor que, quizá no dominando el desarrollo de su enredo, prolonga la acción de manera artificiosa (“Come se il poeta non riuscisse a vestire fino in fondo i panni del dramaturgo e non arrivasse a tirare le fila di una trama divenuta, anche per lui, troppo intricata”, 31).

Ante todas estas consideraciones podríamos preguntarnos por qué Giulia Poggi ha decidido traducir precisamente esta pieza, antes que otras más conocidas y apreciadas, y que sin duda merecerían que se tradujeran o se volvieran a traducir al italiano. Pero es evidente que en esta elección influyó su interés por la obra de Góngora (basta pensar, además de sus reiteradas y apreciadas páginas críticas, en la traducción de los sonetos publicada en la editorial romana Salerno en 1998), pero hay algo más; y es ella misma quien ofrece una respuesta a esta pregunta, subrayando su decidido aprecio para el contenido verbal de esta comedia. Más allá de que sean las palabras “ad avere il sopravvento sull’azione” (31) y de que el “esperimento” dramático de Góngora se demuestre “fallito”, leerla como “una semplice successione di squarci lirici che si aprono all’interno di un’azione debole dal punto di vista drammatico sarebbe troppo riduttivo” (34). Sus diálogos representan una etapa diferente en la elaboración del lenguaje gongorino (35) y es significativo que —como está demostrado— fuera leída e influyera en otros famosos dramaturgos (36); sin embargo —concluye— la huella que el Góngora dramaturgo dejó no remite a la acción, sino a la lengua (36).

En suma, para Poggi, esta comedia se afirma solo por su lenguaje. Naturalmente coincido con ella en considerar extraordinaria la utilización de la lengua que Góngora hace en esta comedia, y lo comenté

detalladamente hace tiempo; sin embargo, creo que partiendo de esta base de valoración común habría que ir más adelante insistiendo en la inseparable unidad de palabra-diálogo-acción que caracteriza toda comedia, y más aún esta comedia que, aunque sin renunciar a la acción, pone en primer término los estados psicológicos de sus cuatro protagonistas: las dudas de Lelio que se enamora de su prometida y que paga el precio de su importuna curiosidad; la obstinación de Isabela que ante la desconfianza de su enamorado intenta confirmar su firmeza amorosa; el remordimiento de Marcelo que seduce a la hermana de su mejor amigo y que, por su misma imprudencia, no consigue casarse con ella; los temores y los celos de la seducida Violante que teme que su enamorado la traicione. Con una hábil orquestación, Góngora presenta en los primeros dos actos todos los conflictos que estas situaciones engendran y sobre los que los diferentes personajes van poniendo al tanto al espectador a través de sus quejas, relatos, y alusiones-recordatorio, animando las tablas con un alternado juego de apartes y con una sucesión de equívocos (como los ocasionados por la cédula de Livia o el soneto escrito para Isabela), y todo esto mientras se prepara el *redde rationem* que estallará en el animado contradictorio del acto tercero con las reiteradas denegaciones y ficciones de identidades.

Por otra parte, como es sabido, Góngora estaba muy relacionado con el mundo del teatro y, por consiguiente, conocía muy bien lo que este género requería. No podía pues, incluso intentando proponer un teatro diferente, más ‘clásico’ y ‘sublime’, alejarse demasiado de lo que para las tablas era indispensable, o sea un coherente desarrollo del enredo y un desenlace animado. Además, como afirmó Robert Jammes en un interesante artículo publicado en 1992

(“Las didascalias en el teatro de Góngora”), la actuación cambia mucho el nivel de comprensión de una pieza, y esto se confirma también en el caso de *Las firmezas de Isabela*. Es significativo, por ejemplo, que en algunos testimonios de la comedia se hayan añadido algunas acotaciones que hacen explícito lo que los versos sobrentienden demostrando así que quien leyó este texto lo hizo como si fuera una pieza teatral destinada a ser representada. En efecto, como tal la pensó Góngora; por cierto, no para el vulgo de Lope de Vega (y hasta lo declara escondiéndose detrás de sus personajes), sino para aquel público más entendido al que deseaba dirigirse.

Queda, entonces, a la percepción y sensibilidad de cada uno decidir cuánto y en qué medida un diálogo remita a la acción; o si una parte de diálogo que no se ligue a un acontecimiento fundamental para el enredo, un alternarse de frases pronunciadas en voz alta y en aparte, o una intencionada variación de ademanes puedan considerarse o no estáticos. Por otra parte, la costumbre de los modernos directores del Teatro clásico que, lejos de proponer los textos de los dramaturgos del Siglo de Oro de forma íntegra, prefieren llevar a las tablas una versión que presenta algún corte o ajuste parece sobrentender que, en general, el teatro del Siglo de Oro no resulta en su literalidad lo suficientemente “animado” o lo suficientemente “actual” para el espectador de nuestros días.

Con esto no quiero decir que *Las firmezas de Isabela* sea una comedia fácil, sino simplemente que, a mi parecer, corresponde a una propuesta original y teatralmente muy buena y que, por consiguiente, merecería llegar a las tablas. Por lo que a mí me concierne prefiero, como de costumbre, oponer al juicio negativo de Pellicer, el muy elogioso de Gracián que, independientemente de otras posibles valoraciones, se

refería a esta comedia de Góngora en el discurso XLII de su *Agudeza y arte de ingenio* con un decidido “su única Isabela, que valió por mil”. Además, el mismo hecho de que famosos dramaturgos demostraran haberla leído atentamente y hasta remitieran en sus piezas a algunas de sus escenas o versos, se puede interpretar también como un sobrentendido testimonio de aprecio.

Lo que es cierto, en suma, es que se trata de un texto que merece la pena leer; y esta nueva traducción italiana de Giulia Poggi me parece muy oportuna puesto que constituye –junto con mi traducción de 1983 y con las ediciones españolas de Castalia (1984) y Cátedra (1993, 2015)– una llamada de atención sobre esta pieza, a cuyo extraordinario autor espero que por fin, y coralmente, se le reconozca un papel importante, no solo en la poesía española, sino incluso en el teatro.

DOI 10.14672/1.2021.1800

**Ida Grasso, *Lirica e destino. Il libro di poesia nella Spagna del Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2020, 162 pp. ISBN 9788846757555**

**Matteo Lefèvre**

**Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”**

El presente estudio monográfico de Ida Grasso, ya a partir del título y la exhaustiva introducción, se muestra como un cuidadoso e inspirado análisis de la dimensión estructural y axiológica del libro de poesía en la España del siglo XX. La perspectiva crítica de la autora, además, está delimitada de manera puntual entre los dos ex-