

Giulia Poggi, *Góngora*, Roma, Salerno Editrice, 2019, 348 págs.

Esta reseña está sujeta a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.XLI-XLIV>

He aquí el trabajo de una vida dedicada al estudio de la poesía de uno de los escritores más destacados, imitados y criticados del Siglo de Oro español: en *Góngora* (Roma, Salerno Editrice, 2019), Giulia Poggi lleva a cabo una tarea difícil y compleja, la de repasar toda la producción literaria del fundador de la *poesía nueva* (o *culterana*, para los detractores de la misma), ofrecer las interpretaciones que se han dado de ella desde el mismo siglo XVII hasta nuestros días y, al mismo tiempo, permitir al lector italiano acercarse a esas obras a través de traducciones que la misma Poggi vuelve a poner al día, incluso cuando se trata de volver a traducir los sonetos que ya recopiló y tradujo al italiano en sus *Sonetti* (Roma, Salerno Editrice, 1997).

Dividida en cinco partes, Poggi empieza sus pesquisas analizando los detalles principales de la vida del autor (“Parte I: El poeta andaluz”): de racionero a capellán real, igual que muchos poetas a él contemporáneos, Góngora dejará su natal Córdoba solo para experimentar la vida de corte en el Madrid de Felipe III y darse cuenta de lo maquiavélico que puede llegar a ser el hombre cuando se trata de congraciarse con los favores del poderoso de turno (de ahí sus muchos poemas escritos según el *topos* del *menosprecio de corte y alabanza de aldea* a lo largo de los años, hasta los poemas de la madurez y de la vejez en los que el *desengaño* ya no es solo un “lugar común”, sino materia y sustancia de la condición existencial del poeta condenado a morir en la penuria económica). La “Parte II: *Esercizi di stile*” constituye, en cambio, el primer acercamiento a las técnicas adoptadas por Góngora: en este capítulo, Poggi se dedica a analizar los romances, las letrillas y las décimas (los poemas de *arte menor*) que el cordobés escribe a imitación de la poesía popular más burlesca o satírica, o en los que la burla y la sátira se convierten en las armas más hirientes para jugar con los dobles sentidos creados a partir de metáforas sorprendentes porque unen en el mismo verso lo alto y lo bajo, lo sublime y lo prosaico —pensemos en la letrilla “Ándeme yo caliente”, en la que un joven Góngora exalta una *aurea mediocritas* en la que al “gobierno del mundo y de sus monarquías” el poeta prefiere “mantequillas y pan tierno, / y en las mañanas de invierno / naranjada y aguardiente”— id, p. 54).

También son ejemplos de imitación, pero, esta vez, de un metro culto, o de *arte mayor*, los sonetos que Góngora escribirá emulando los modelos italianos: más que de Petrarca, que fundó el género, el poeta andaluz beberá de las obras de Ariosto, Bernardo y Torquato Tasso, Sannazzaro, Minturno, Boiardo y algunos maestros más de la misma escuela lírica. Como demuestra el análisis de uno de los más famosos sonetos de Góngora, “Mientras por competir con su cabello”, obra juvenil de 1582, el poeta andaluz no se limita a imitar a los italianos, sino que complica la misma estructura interna del soneto en el nombre de una “forte tensione interna fra strutture retoriche” y de una “volontà [...] di costruire un organismo unitario” (id., p. 73). De ahí que no sea casualidad que Baltasar Gracián cite y comente algunos de los mejores sonetos de Góngora en función del concepto de *agudeza* en su famoso tratado de retórica de 1648. También hay que subrayar que la así (mal) llamada “oscuridad” de la poesía de Góngora desvanece o disminuye notablemente si nos fijamos en cómo el poeta español revitaliza, amolda a su idioma y amplifica formas, metros y contenidos de la escuela petrarquista italiana: pensemos en la canción-epitalamio de 1600 “¡Qué de invidiosos montes levantados!” que Poggi estudia en relación con Petrarca, con el Ovidio de los *Amores* y, sobre todo, con el Torquato Tasso de las *Rime*, poniendo de relieve cómo ese acervo literario da vida a una forma nueva, en la que al poeta le es asignado el papel de enamorado triste y alejado de los placeres de Eros y de la vida, en general, en prefiguración simbólica del peregrino anónimo que será protagonista de las *Soledades* (y en relación con el concepto literario y filosófico de “soledad” es importante el “Primo intermezzo”, pp. 116-121, en el que Poggi se concede una pausa y analiza el significado de una serie de tercetos que Góngora escribió contra la corte en el otoño de 1609 para criticar la sentencia extremadamente suave que condenó a Francisco de Aguayo por el asesinato de uno de los sobrinos del poeta cuatro años antes: a diferencia de lo que entiende Juvenal en su tercera sátira, en los tercetos de Góngora la “soledad” se configura más que como *locus amoenus*, como lugar alejado del mundanal ruido y de ese ambiente político encarnado por la corte del que Góngora nunca podrá alejarse realmente, a pesar de sufrirlo en su propia piel).

La “Parte III. Verso una *nueva poesía*” es la más extensa: aquí Poggi nos ayuda a acercarnos al estilo, a la estructura interna y al sentido del teatro gongorino (esto es, a la “ariostesca” obra de *Las firmezas de Isabela* y a la inacabada y en parte “boccacesca” de *Doctor Carlino*) y de sus dos obras maestras, verdaderas cumbres de la llamada *poesía culta* o

culterana: me refiero a la *Fábula de Polifemo y Galatea* y a las *Soledades*, clásicos que, según la feliz definición de Italo Calvino, “todavía no han terminado de decir lo que tenían que decir”. Prueba fehaciente es el hecho de que, hasta hoy, la crítica no se ha puesto de acuerdo para esclarecer las cuestiones más ambiguas y candentes de ambas obras (en el caso del *Polifemo*, podemos pensar en el tema del silencio, de la música, de la pintura y de las relaciones de la mitología con la re-escritura que lleva a cabo el poeta andaluz; en el caso de las *Soledades*, podemos citar, entre otros, el tema de la naturaleza y de la concepción neoplatónica del hombre en cuanto micro-cosmos en relación constante con el macro-cosmos y el de la dicotomía que surge en la estructura misma de la obra entre “l’afflato lirico che corre a piú riprese nei versi che le compongono” y el “impianto diegetico” de poema en prosa o de prosa poética, id., p. 190).

La “Parte IV. Ultimi esercizi” —precedida por un “Secondo intermezzo” en el que Poggi estudia nuevamente el concepto de “soledad” a partir del soneto “Restituye a tu mudo horror divino”, de 1615— se centra en tres ámbitos distintos: la jocosa (o tragicómica) *Fábula de Píramo y Tisbe* (que Poggi traduce por primera vez al italiano en el 2013); los romances y las letrillas escritos según la que Poggi define como “estetica della meraviglia”, y los sonetos escritos en la madurez en el nombre de una poética “del desengaño” (como el magistral “A la engañosa brevedad de la vida” en el que vuelven a reunirse la Biblia, Ovidio y Torquato Tasso, id., pp. 285-286).

El ensayo termina con la “Parte V. Il poeta del Novecento”, en la que Poggi nos permite contemplar la estela de la poesía gongorina en los autores de la Modernidad y de las Vanguardias del siglo XX, a partir de Federico García Lorca, uno de los primeros poetas de la “Generación del 27” en redescubrir y revitalizar la importancia del legado lírico de Góngora en su famosa conferencia “La imagen poética de Luis de Góngora”, de 1926. Otro contemporáneo de García Lorca como Luis Cernuda confirmará el influjo determinante de las metáforas y del estilo gongorino en esa misma generación de poetas en su ensayo de 1954 titulado “Generación de 1925”, en el que pondrá en relación la poesía del escritor andaluz con la de los simbolistas franceses como Mallarmé y Laforgue (¿y cómo olvidar estos versos del mismo Cernuda: “Viva pues Góngora, puesto que así los otros / con desdén le ignoraron, menosprecio / tras del cual aparece su palabra encendida / como estrella perdida en lo hondo de la noche, / como metal insomne en lo hondo de la tierra”, extraídos del poema *Góngora*, aparecido en *Como quien espera en el alba?*). El interés

por el poeta *culto* se aprecia también en la otra orilla del Océano: los hispanoamericanos José Lezama Lima y Severo Sarduy le dedicarán a Góngora sendos ensayos en los que se profundiza sobre los conceptos de “luz” y “brillantez”, de “forma” y “radicalidad”, mientras que, de forma diametralmente opuesta, Jorge Luis Borges se unirá a los que critican la “artificiosidad” de la obra del cordobés.

Pero la herencia fructífera de Góngora también se percibe en los poetas italianos, a partir de Giuseppe Ungaretti, quien propone algunas de las primeras traducciones al italiano de los sonetos y de algunos fragmentos de las *Soledades*, pasando por Mario Socrate y los demás hispanistas italianos que han renovado el estudio de la poesía y de la poética de Góngora a través de sus versiones al idioma de Dante: pensemos en las traducciones de Norbert von Prellwitz, Enrica Cancelliere, Pietro Taravacci, o en las mismas de Giulia Poggi, que aquí podemos contemplar con los nuevos matices que la estudiosa descubre y describe mientras va descifrando los múltiples misterios que la poesía gongorina sigue manteniendo. Se trata de un enésimo ejemplo del hecho de que la traducción es un reto y una operación siempre *in progress*, y de que no hay mejor manera de poder desentrañar sentido y forma de las obras de un autor que a través del acto traductor, esto es, del acto que permite leer en profundidad el texto y que, al mismo tiempo, permite re-crearlo con nuevas palabras y nuevos ritmos.

En conclusión, este nuevo *Góngora* de Giulia Poggi se perfila como una referencia obligatoria para todo lector que quiera disfrutar de una visión panorámica y, al mismo tiempo, detallada y puntual de las obras de un “clásico” que, con el pasar de los siglos, se ha convertido en un “moderno” cuyo influjo en la poesía del siglo XX ha sido decisivo.

ANTONIO CANDELORO
UCAM - Universidad Católica San Antonio de Murcia
acaneloro@ucam.edu