

2017

Poesía amorosa de una erudita del XVII: traducción y creación en El Pastor Fido de Isabel Correa

Almudena Vidorreta
CUNY Graduate Center

How does access to this work benefit you? Let us know!

Follow this and additional works at: https://academicworks.cuny.edu/gc_pubs

 Part of the [Italian Literature Commons](#), [Other Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), [Portuguese Literature Commons](#), [Spanish Literature Commons](#), [Translation Studies Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

Recommended Citation

Revista de Filología Española, Vol 97, No 1 (2017)

This Article is brought to you by CUNY Academic Works. It has been accepted for inclusion in Publications and Research by an authorized administrator of CUNY Academic Works. For more information, please contact AcademicWorks@gc.cuny.edu.

Poesía amorosa de una erudita del XVII: traducción y creación en *El Pastor Fido* de Isabel Correa*

Love poetry by an erudite woman in the 17th century: translation and creation in Isabel Rebeca Correa's *The Faithful Shepherd*

Almudena Vidorreta

The Graduate Center, City University of New York
avidorreta@gradcenter.cuny.edu

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-1310-9147>

RESUMEN: Este trabajo pretende insertar en el contexto humanista de su tiempo la escritura poética de Isabel Rebeca Correa, erudita portuguesa del siglo XVII que residió en Ámsterdam. Aunque no se conserva buena parte de su obra, podemos conocer el estilo de la autora a través de su traducción al español de *El pastor Fido*, tragicomedia pastoril de Guarini. Se incluye por primera vez una transcripción completa y modernizada de los fragmentos de dicha versión que, según la traductora, proceden de su propia inventiva. Por medio de esta amplificación de la obra del italiano, Isabel Correa legitima y justifica su propia escritura, y logra publicar algunos versos de temática amorosa, en cuyos motivos se detienen estas páginas.

Palabras clave: poesía, siglo XVII, Isabel Correa, Guarini, traducción, mujeres, amor.

ABSTRACT: This article aims to insert the work of Isabel Correa, a Spanish erudite woman living in Amsterdam, into the humanistic tradition of the 17th century. Although some of her original works are not extant anymore, we can approach her writing methods and attitudes through her translation of *The Faithful Shepherd*, the well-known pastoral tragicomedy by Guarini. We have also included, for the first time, a complete version in modern Spanish of the original verses she appended to her translation. We posit that by using rhetorical amplification as a translation strategy, Isabel Correa legitimizes and justifies her own voice and finds a way to publish her own love poetry.

Keywords: poetry, 17th century, Isabel Correa, Guarini, translation, women, love.

Durante los últimos años, la crítica ha demostrado un esfuerzo notable por descifrar los hábitos de formación, lectura y escritura de las mujeres en la temprana modernidad¹. No obstante, es preciso insistir en ese empeño, puesto que mucho queda por decir acerca de las eruditas que vivieron aquel tiempo, pioneras en un mundo donde el conocimiento y las humanidades parecían reservados a los hombres². Un caso extraordinario es el de Isabel Correa, de la que “solo conservamos unas pocas noticias” y su versión de *El pastor Fido* (López Estrada, 1999: 395). Esta traducción conoció dos emisiones de la misma edición en octavo de 1694, dedicada al conde don Manuel, barón de Belmonte, “regente de su majestad católica”³: una de Amberes, por Henrico Cornelio y Verdusen, y otra de Ámsterdam, por Juan Ravenstein⁴. Paradójicamente, *Il Pastor Fido* original de Guarini, al que nos referiremos solo en un segundo plano, ha suscitado abundantes estudios como un importante testimonio de la literatura pastoril de estética neoplatónica, compuesta bajo los cánones petrarquistas⁵.

El original de Guarini presenta los más destacados ingredientes de la filografía de tradición europea, cuyo influjo se mantiene en la versión de Isabel Rebeca Correa. Más allá de su traducción, el tema del amor y su interpretación filosófica es central en una serie de versos nacidos de la invención de la autora. Dichos fragmentos, buena parte de los cuales se encuentran en el primer acto, representan la autoafirmación creadora de la erudita, que los señala nítidamente. La escritora implementa las imágenes relativas a lo amoroso que ya contenía la obra de Guarini con algunas otras de factura propia, herederas de una lengua poética española con la que estuvo en contacto. Su pluma, que anda a vueltas con tópicos de sobra conocidos y se recrea en la retórica predominante en las postrimerías del XVII, con fórmulas bien asentadas, está, no obstante, dotada de

¹ Véanse, además del volumen editado por Cruz y Hernández (2011), los trabajos de Howe (2008), Segura (2007: 80-82) y Baranda (2010).

² Resulta ineludible la importancia del grupo GEMELA, de Estudios sobre la Mujer en España y las Américas (pre-1800), así como del Proyecto BIESES (*Bibliografía de Escritoras Españolas* <www.bieses.net>), base de datos y repertorio de la escritura de mujeres españolas anteriores al siglo XIX. Este último, coordinado por Nieves Baranda, cuenta con el trabajo de Anne J. Cruz, M.^a Carmen Marín, M.^a Leticia Sánchez, Gimena del Río, María Dolores Martos, Mercedes Marcos, Isabelle Poutrin, Inmaculada Osuna y Helena Establier, entre otras.

³ Véase la portada de *El Pastor Fido. Poema de Baptista Guarino traducido de italiano en metro español e ilustrado con Reflexiones por Doña Isabel Correa*, Amsterdam, Juan Ravenstein, 1694. Para este trabajo, seguimos el ejemplar de dicha edición conservado en la Hispanic Society of America de Nueva York.

⁴ Esta última es la más conservada en las bibliotecas españolas (López Estrada, 1999: 411); cfr. Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español <<http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/>>.

⁵ Aunque las referencias bibliográficas podrían ser innumerables, la importancia de la obra fue reseñada por Oscar Kuhns, al señalar que, a imitación de Virgilio, el modelo italiano inaugurado por Petrarca y Boccaccio se consolidó gracias a la difusión de Sannazaro, Tasso y Guarini (Kuhns, 1903: 182-183).

un atractivo propio y una destreza considerable, que reformula abundantes tópicos de herencia italiana, como veremos.

Aparte de las páginas que les dedicó Francisco López Estrada (1987, 1989, 1993 y 1994a y b), a los versos de la autora se ha acercado M.^a Carmen Artigas (2005) con el empeño de identificar huellas judaizantes en su léxico. Desde una perspectiva feminista, la modernidad de sus ideas sobre la mujer y su labor como traductora fueron puestas en evidencia por Nora Catelli y Ana Gargatagli (1996), y, posteriormente, por Rosilie Hernández (2003 y 2005). López Estrada “aclara el significado de vocablos y los une al uso literario del siglo XVII” (Artigas, 2005: 158), estudia el léxico por su interés en las variantes diatópicas, además de los preliminares, a los que atienden tanto Catelli y Gargatagli, como Artigas. Todos ellos se detienen en su ascendencia judía o en su sexo, pero ninguno aborda exclusivamente la retórica de los fragmentos originales en lo que respecta a su *inventio*, como apuntaba Artigas (2005: 166): “la traducción de Isabel Correa de *Il pastor Fido* merece ser estudiada profundamente, pues no tan solo es una nueva creación, sino que los poemas intercalados tienen un lenguaje críptico que no ha sido analizado”. En el seno de una antología de poesía sefardí, Artigas editó seis fragmentos de la obra, que incluyen algunos no señalados como de nueva creación, con el pretexto de su impronta judaizante: “los versos que anoto a continuación son de Guarini; pero en la libre traducción de Isabel Correa parecerían una sutil referencia al converso” (Artigas, 2005: 164). Rosilie Hernández se detuvo en el olvido al que la crítica ha sometido a la traducción de Correa, acusando el empeño por descifrar su prólogo por parte de López-Estrada, que desalentó así el estudio del resto de la obra (Hernández, 2005: 99)⁶.

Siguiendo una práctica generalizada en su época, Isabel Correa distingue con señales en el margen de la impresión aquellos versos que proceden de su propia *inventio* según la retórica ciceroniana. La mayor parte de las *amplificationes*, o “reflexiones”, en palabras de la autora, constituyen poemas de cierta autonomía, con mayor o menor calado filosófico. Que fueran insertados en el marco de la traducción de una obra consagrada, de tanta aceptación entre los lectores de su tiempo, bien pudo responder a una estrategia creativa, por medio de la cual legitimaba la publicación de su escritura. Por ello firma su propio prólogo, sin buscar otra firma que autorice su actividad poética, a la manera de unos pocos osados en aquel tiempo, como Cervantes o Gracián⁷. Esta poesía, como refrenda la totalidad de los fragmentos aquí transcritos por entero, merece una aproximación a la persona de Isabel Correa y a sus ideas acerca de la

⁶ La estudiosa compara esta versión con la de Cristóbal Suárez de Figueroa, sobre la que volveremos, y se refiere a los deseos incipientes de introducirse en la corte española, al igual que Guarini pretendiera medrar con su dedicatoria del *Pastor Fido* al duque de Mantua (Hernández, 2005: 100).

traducción, la *imitatio* y la creación, antes de adentrarnos en algunos de los tópicos amorosos contenidos en sus versos.

1. UNA HUMANISTA DEL SIGLO XVII

Nacida en Lisboa, Isabel Correa marchó a la Holanda que pintaron en sus lienzos Rembrandt o Vermeer, políticamente autónoma pero “dentro del área de irradiación cultural” de España (López Estrada, 1999: 396). Allí convivía un importante porcentaje de población de origen español y portugués como parte de una sociedad hebrea despectivamente conocida como los *marranos*⁸. Estuvo casada con Nicolás de Oliver y Fullana, militar mallorquín, poeta, astrólogo de Felipe IV y cronista de Carlos II, que acabó siendo juzgado por la Inquisición (Caro Baroja, 1992: 411-418). Fueron conocidos, respectivamente, por los nombres hebreos de Rebeca y Daniel, y se mostraron abiertamente judíos en los Países Bajos (Pérez e Ihrrie, 2002: 152-153). Como reza el epígrafe de un poema que le dedica su contemporáneo Miguel Barrios (1679: 75), Correa fue considerada “tan célebre por la beldad como por el ingenio”. A ese respecto apostillaba López Estrada que “ser hermosa es siempre conveniente a una dama, sobre todo si ha de ser objeto de la devoción poética, pero aquí se trata de que ella también cultive la poesía” (1999: 402). En cuanto a su obra, solo se sabe que tenía “hecho un libro de poesías” a la altura de 1684 (Barrios, 1889: 287), probablemente manuscrito (López Estrada, 1999: 402). El testimonio más cierto es el que cincuenta años después de la muerte de la autora escribe Diogo Barbosa en su *Bibliotheca lusitana*:

igualmente instruida na inteligencia das lingoas mais polidas da Europa, como versada em todas as Artes liberaes. Na Cidade Amsterdao onde assistio a mayor parte da sua vida instituyo em caza huma Academia, que era frequentada dos mais eruditos engenhos d’hum e outro sexo, onde se altercavao questoes deleitaveis, e judiciosas (Barbosa, 1747: II, 925).

Isabel Correa vivió con judíos sefarditas que hablaban, además de la lengua del lugar, las suyas propias, creando un interesante clima plurilingüe y multicul-

⁷ La justificación de su condición femenina en el prólogo, junto con la mediación de una voz masculina a la que, en este caso, traduce, son dos de los rasgos más relevantes para la legitimación de una escritora del Siglo de Oro ante sus lectores (Baranda, 1998: 466). Similares características fueron estudiadas en Santa Teresa por Aurora Egido (1983: 601-606). No nos detendremos aquí en este aspecto.

⁸ Según la documentación conservada, mantenían “relaciones cuando menos clandestinas con sus compatriotas de la península, encontrando apoyo más o menos disimulado entre ciertos funcionarios de la Corona y del Fisco” (Rodríguez, 1906: 88), logrando influencia en el poder económico (López Estrada, 1999: 396-397; Praag, 1931: 177-201).

tural. Pero, dado el alto grado de analfabetismo de las mujeres en dicho contexto, su persona llama poderosamente la atención⁹. Las pocas escritoras de las que se tiene noticia fueron participantes en academias literarias en las que parece que no fueron del todo bien recibidas, como dos de las fundadas por la colonia sefardí de Ámsterdam, en las que se acusaba a las damas de alborotar las reuniones (Rebollo, 1994: 251): la de los Floridos (1685) y la de los Sitibundos (1676), fundada por Manuel de Belmonte (Roth, 1959: 337), destinatario de *El pastor Fido* que ahora nos ocupa.

Pese a que el amor es uno de los elementos predominantes en los versos adicionales de *El pastor Fido* (cuestión lógica si tenemos en cuenta la naturaleza de la obra traducida), Catelli destaca el consciente distanciamiento de la tradición amorosa por parte de la autora, así como su reafirmación como humanista, lo cual no solamente no estaría reñido, sino todo lo contrario, como vamos a tratar de mostrar. Se trata de corrientes perfectamente complementarias que convergen en profunda herencia filosófica, como en los casos de Teresa de Jesús o sor Juana, largamente estudiados, que también recuerdan Catelli y Gargatagli. Es fácil comulgar con ellas cuando afirman que “en la tradición occidental la identidad de la mujer parece basarse universalmente en la afirmación a través del otro [...]: se supone que el Yo femenino solo es cuando ama” (Catelli y Gargatagli, 1996: 37). Sin embargo, Correa pone su propia voz a los personajes de la obra, ahondando en una filografía que ha aprendido de otros poetas y del propio Guarini, que destila los ideales neoplatónicos imperantes en el momento de componer la pieza pastoril. Puede que Isabel Correa fuera una mediadora en su labor de traducción, pero actúa siguiendo los patrones de muchos otros autores en la práctica de la imitación compuesta.

2. *El pastor Fido* de Guarini e Isabel Correa, “tercera discreta”

A lo largo de sus explicaciones proemiales, Isabel Correa remite como fuente de autoridad a Manuel de Faria e Sousa y su *Fuente de Aganipe*, un enlace de las literaturas española y portuguesa, como lo fueron Montemayor, Gil Vicente o Sá de Miranda:

Fue, dize, este celeberrimo ingenio, el que tubo más dicha en sus *Sylvas*, composición en que le quiso ser émulo el gran Taso con su *Aminta*, y aun-

⁹ En algunos de sus trabajos, la citada Nieves Baranda ha tratado de la figura de autoras “judías españolas y portuguesas que convivieron en Ámsterdam a finales del siglo XVII”, como Isabel Enríquez y la propia Isabel Correa, que prueban la necesidad de un abordaje común entre España y Portugal, también a la hora de estudiar la historia de las mujeres escritoras de los siglos XVI y XVII (Baranda, 2005: 233).

que le imita, y a veces le traslada, y merece estimación, le queda atrás por mucho espacio, ni hay que admirar, porque Guarino parece que nació para aquel Poema, en que nunca será vencido, y puede ser, que ni igualado (Guarini, 1694: 9)¹⁰.

Il pastor Fido de Giambattista Guarini se estrenó en 1585. Su aparición en el famoso escrutinio de la biblioteca de Don Quijote es tan solo una muestra de la difusión que adquirió la obra, objeto de disputas y acusaciones debido a una supuesta inmoralidad (Perella, 1973: 103-104). Fue una pieza muy leída, no tanto como creación de naturaleza dramática cuanto como entretenimiento de un público mayoritariamente cortesano. Fue publicada por vez primera en 1590, y traducida unos años después por Cristóbal Suárez de Figueroa (Valencia, 1609), uno de los que “felizmente ponen en duda cuál es la traducción, o cuál el original”, junto con la *Aminta* de Jáuregui, como apuntara Cervantes en boca de su famoso hidalgo (Cervantes, 2004: II, LXII, 1032). La tercera versión en lengua romance se atribuye a Isabel Correa, después de la de Suárez de Figueroa y de una adaptación francesa del abate Torche (López Estrada, 1999: 403; Martín-Gaitero, 1995: 115-120): “tercera vez sale al mundo metamorphoseado *El pastor Fido*. Confío, aunque me agradúe de necia la misma confianza, que le servirá de tercera discreta para grangearle el general agrado” (Guarini, 1694: 12). *Discreta* es en el sentido actual del adjetivo, pues apenas si figura en los manuales modernos de literatura, pero también desde una perspectiva clásica, fijada en la patrística: defiende un lenguaje cuidado que busca el justo medio¹¹. La de Isabel Correa funciona como la tercera lengua, resultante de su entendimiento del italiano y su conocimiento del francés (p. 9), que le permitieron leer versiones anteriores a la suya. A todo ello siguió casi un centenar de ediciones que verían la luz por toda Europa hasta el siglo XIX: aparecieron tres versiones diferentes al francés, y también tres ediciones tuvieron las dos versiones españolas previas a las de Correa, aparte de la adaptación que firmaron Antonio de Solís, Antonio Coello y Calderón (López Estrada, 1987 y 1989). Este último preparó con el argumento de la obra una comedia cortesana bajo el reinado de Felipe IV, con el deslumbrante aparato acostumbrado, siguiendo la tradicional vinculación del texto con la corte de los Habsburgo que le otorgaron Guarini o Figueroa (Hernández, 2005: 100).

Pero ni siquiera a propósito de Calderón se ha conservado el recuerdo de Isabel Correa. En una reciente edición crítica de la versión calderoniana de *El pastor Fido* a cargo de Fernando Plata, que reconstruye la historia de la pieza y

¹⁰ Para evitar una excesiva repetición de la cita bibliográfica, a partir de aquí se citará la obra de Guarini (1694) indicando únicamente las páginas.

¹¹ Sobre la trayectoria filosófica y literaria del “Arte de la discreción”, véase la introducción de Aurora Egido para *El Discreto* de Gracián (1997: 19-28).

se refiere a las traducciones del texto de Guarini al español, no figura el trabajo de la autora (Calderón, 2003: 11), tal como hizo notar la crítica (Pratt, 2010: 152-153), aunque su recuerdo careciera de relevancia por ser posterior la publicación de Correa. Mientras que en la clásica *Orígenes de la poesía castellana* de José Luis Velázquez se dice que había dos traducciones de la obra de Guarini: la de Cristóbal Suárez de Figueroa y la de Isabel Correa (Velázquez, 1754: 156), insuficientemente valorada (Hernández, 2005), y cuyo olvido ha provocado el lógico desconocimiento de sus amplificaciones.

Con su consiguiente permeabilidad en la versión de Correa, la obra del italiano poseía un importante número de mitos, y su lectura denota el conocimiento de la literatura latina, acompañada de juegos conceptuales que mucho gustaron al autor de *El Discreto* y gran compilador de la estética de la *Agudeza*. En el discurso XXXI de su tratado homónimo, “De la Agudeza Nominal”, discurre Baltasar Gracián sobre *El pastor Fido* después de elogiar las habilidades de Torcuato Tasso para servirse del significado de los antropónimos, que ejemplifica con Cosme de Florencia:

Del mismo nombre se toma fundamento para un misterioso reparo con mucho artificio. Desta suerte el Guarino, en su perfecto poema *El pastor Fido*, impreso tantas veces y traducido en casi todas las lenguas, y en la española con propiedad y elegancia:

Amarilis cruel, que aun con el nombre,
amar, ¡ay, triste!, amargamente enseñas (Gracián, 1987: II, 43-44).

Tal vez Correa discrepara de las traducciones previas a la suya, y su insatisfacción la embarcara en la difícil tarea de volver a versionar una obra solo trabajada por hombres hasta entonces (Hernández, 2003: 297 y 2005: 101)¹². Curiosamente, a continuación de las citadas líneas de Gracián, el jesuita prosigue con el ejemplo de otra aragonesa, mujer: la religiosa Ana Abarca de Bolea. Más adelante, como broche final del discurso XLV, “De la Agudeza por des empeño en el hecho”, el de Belmonte elogia las grandezas del autor italiano mucho antes de que Isabel Correa quedara prendada de sus versos, y Guarini se convierte por metonimia en la extensión de su propia obra:

quien llegó a lo sumo de la perfección en estos asuntos del ingenio, fueron el conceptuoso Villaizán y el sentencioso Mendoza; parece que no se puede decir más de lo que ambos dijeron, ni llegar a más bizarria del verso, preñez de estilo, profundidad de concepto, gravedad de sentencias, invención de enredo [...]. Más unas y otras, y todas, callen delante de *El pastor Fido*, del Fénix de Italia, el caballero Guarino (Gracián, 1987: II, 138).

¹² Rosilie Hernández asume el intento por parte de la autora de eclipsar la traducción de Figueroa (2005: 99), y coteja el primer acto del original con las dos versiones. En la “recontextualización” devenida de esa “agencia femenina”, que revisa los conceptos del amor pastoril y del deseo, insiste Rosilie Hernández, que había tratado de ello en un trabajo anterior (2003).

Señalaba Evaristo Correa Calderón en su edición de la *Agudeza y arte de ingenio* que “Gracián escribe a Uztarroz el 10 de marzo de 1647 —un año antes de publicarse *Agudeza*—, pidiéndole un ejemplar de esta obra, ya fuese en castellano o en su idioma original” (Gracián, 1987: II, 44, nota 522). Isabel Correa pudo conocer la obra del jesuita y su admiración por Guarini, y resuenan los ecos gracianos en la definición que de ella misma hace en los preliminares de su traducción de *El pastor Fido*: “como una mujer que pica en discreta, soy jactanciosa con punta de bachillera” (p. 7). Ineludible es, en ese sentido, el recuerdo, ya apuntado por la crítica, de Teresa de Ávila (Artigas, 2005: 160; Catelli y Gargatagli, 1996: 47), de Sor Juana o de Teresa de Cartagena, también de orígenes conversos (Vicente, 1989: 95-103).

La discreción de esta traductora quiere ensartarse en una larga tradición femenina, siguiendo listas ejemplares que propiciaron autores como Ravisio Textor. Correa recuerda que, antes que ella, merecieron el aplauso Proba Falconia y Eudoxia por sus *Centones*; Temistoclea, Hermana de Pitágoras, por su *Opúsculo* de sentencias; Cornelia, la mujer de Africano, con su voz en las *Epístolas familiares*; Argentina, mujer de Lucano. Solo consta una contemporánea: María Guadalupe Lancastro, duquesa de Aveiro (1630-1715), de la que dice que “hoy vive, y viva muchos años para ser heroico timbre del sexo” (p. 8). Pero, entre las inspiradoras incluidas en sus preliminares, también menciona a Diotima, “mujer muy versada en todo lo concerniente al Amor y a muchas otras cosas”, única en *El banquete* de Platón, y defensora de “un término medio entre la sabiduría y la ignorancia”, entre lo bello y lo feo, lo mortal y lo inmortal (Platón, 1998: 251-252). Independientemente de su sexo, Correa ha de estudiarse en el seno de otra nómina más extensa. López Estrada (1994b: 748) elabora un importante paralelismo para ponderar la trascendencia de la labor traductora en relación con la obra de Guarini: “Conocidas son las opiniones de Boscán y Garcilaso en cuanto a la magistral versión de *El Cortesano* de Castiglione”. No eran traducciones literales, ni mucho menos, algunas de las que han pasado al imaginario colectivo, como la citada, a propósito de la cual advertía Boscán:

Yo no terné fin en la traducción deste libro a ser tan estrecho que me apriete a sacalle palabra por palabra; antes, si alguna cosa en él se ofreciere, que en su lengua parezca bien y en la nuestra mal, no dexaré de mudarla o de callarla. Y aun con todo esto he miedo que según los términos de estas lenguas italiana y española y las costumbre de entrambas naciones son diferentes, no haya de quedar todavía algo que parezca menos bien en nuestro romance (Castiglione, 1942: XLIII).

La libertad creadora del traductor y su capacidad para elegir es, precisamente, a los ojos de Isabel Correa, lo que otorga valor a su empresa. Así, frente a

las dos anteriores traducciones, dice en la dedicatoria, “lo traduje metrificado en español, no cediendo en aseó, y pompa a los dos sus predecesores: antes permítame la modestia al decirlo, los supero en parte [...] por haberlo ilustrado con algunas Reflexiones” (p. 4). Parecen imbricarse los tres aspectos más destacados del libro, por consiguiente: su “ardiente feminismo, las Reflexiones y la interpretación de cómo deben ser hechas las traducciones, ya que se debe prestar más atención al contenido que a los vocablos”, lo cual ha llevado a postular que “esta traducción de Guarini deja de ser literal para convertirse en una nueva creación” (Artigas, 2005: 158). Pero las amplificaciones o paráfrasis se multiplican entre los trabajos de los humanistas europeos de los siglos XVI y XVII. Como Correa recuerda en su prólogo (p. 10), Quintiliano y, siglos más tarde, San Isidoro, entre otros, apuntaba ya la importancia que tiene la *interpretatio* o exégesis en forma de glosa dentro de la labor del traductor, en su doble búsqueda del significado profundo del texto original y de la belleza retórica¹³. La traducción no es solamente, por ello, un método de trasmisión de conocimiento, sino también un sistema de creación literaria, que ha de basarse más en los conceptos que en las palabras, según Horacio, en la línea del pensamiento ciceroniano.

Más recientemente se ha seguido apuntando hacia el medio cultural al que se destinan las traducciones, tan plural como el descrito por la teoría de los Polisistemas, que origina las inevitables diferencias entre el original y la versión resultante (Even-Zohar, 1978). La traducción de la obra de Guarini se convierte en un medio de publicación de los versos de Isabel Correa, que justifica y autoriza así su propia escritura, desde una posición problemática en lo que respecta al plano geográfico, social y religioso. Manifestaciones similares han sido analizadas desde el paradigma de los estudios de la traducción, en el seno de una serie de “subversiones” textuales contra la lógica del poder por parte de escritoras que “hablan a través de la traducción”¹⁴. Eruditas que, de manera consciente, como en el caso de Correa, o inconsciente, insertan de este modo su huella personal e intelectual para legitimar su pluma, sin dejar de ser fieles a la preceptiva áurea.

3. ALGUNOS MOTIVOS AMOROSOS EN LAS “REFLEXIONES” DE *EL PASTOR FIDO*

Los versos que Isabel Correa añade a su traducción de *El pastor Fido* no constituyen, ni mucho menos, “reflexiones” en el sentido actual del término,

¹³ Aunque la bibliografía rebasaría las limitaciones de este trabajo, nos referimos a la *Institutionis Oratoriae* del primero (I, 1, 35) y a las *Etimologías* del segundo (X, 123).

¹⁴ Dicha idea fue postulada por Lori Chamberlain (1992: 57-74), y luego aplicada al contexto de Inglaterra durante la temprana modernidad en múltiples casos, entre otras, por Deborah Uman (2012: 10) o Jaime Goodrich (2014).

que aclaren el significado del contexto donde se integran. Más bien denotan el gusto por recrear una serie de tópicos apuntados en la obra de teatro primera: remite, como recuerda López Estrada, a la “refracción”, a la luz, que Lope emplea, por ejemplo, en la *Dorotea*, como “símil amoroso de base científica” (1994b: 752)¹⁵. Vale la pena analizar algunos de ellos a medida que van apareciendo en los fragmentos, a saber: la microcosmía como estrategia para el mejor conocimiento del ser humano (Rico, 1986), con su reflejo en el mundo interior del hombre, pero también en su apariencia, configurando retratos a partir de elementos procedentes de la naturaleza, de la astronomía y de las artes, reflejo constante de la enamorada. Confluyen en “uno de los problemas capitales de la vida y las letras renacentistas: el problema del amor” (Avalle-Arce, 1974: 89), pero, además, en esa relación del hombre con el resto del mundo y la espiritualidad, aparecen versos que comulgan con el paradigma cristiano de la *peregrinatio vitae*, o tan repetidos tópicos como la esencia animal del ser humano, traducida, por ejemplo, a los términos del llamado amor *ferino*. La mayoría de los fragmentos beben de la estética neoplatónica y de la filografía de la época; el hombre es un amante en potencia que ansía cohesionarse con el mundo por medio de su amada, aspirando a la eternidad (Serés, 1996: 20). Así lo expresa la autora: “Si el puro amor, en vínculo de calmas / ata con nudo estrecho inclinaciones, / [...] de tal modo en los dos, firme nos prende, / que el uno en otro todo se comprende” (p. 242).

La literatura pastoril, con sobresalientes triunfos editoriales y de público como este de Guarini, o la *Diana* de Montemayor, por ejemplo, convierte a sus protagonistas en el arquetipo por excelencia del amante o del enamorado, según recuerda Fray Luis (Avalle-Arce, 1974: 23, 81, 89, 110, 122; López Estrada, 1974: 96, 178-180, 405-411). No parece haber ocupación más propicia para el amor que las actividades del pastor, sujeto contemplativo que suele pasar las horas reposando en lugares amenos, retirados del mundanal ruido que distraiga sus pensamientos y su imaginación. En el caso que nos ocupa, la “reflexión” parece más adecuada en la primera parte de la obra puesto que la acción es menor en ella, y los parlamentos en relación con el amor son más abundantes, en concordancia con la necesidad de los pastores de explicar el estado en que se encuentran. Las dos primeras peroratas constituyen un claro ejemplo: la inicial es una *amplificatio* acerca de las pasiones de Silvio, alojadas en el pecho. Abunda en los motivos que dieron pie a la obra calderoniana de *La vida es sueño*, entre otras, para explicar la rabia interior del personaje de Linco, con el consejo de

¹⁵ Cabría retomar asimismo la noción de “refracción” desde una perspectiva más actual, la de André Lefevere y su teoría de la traducción como “reescritura”, en cuyo tejido desempeña un papel esencial la adaptación de la obra o texto de origen a un nuevo gusto, para una audiencia diferente, por razones de “patronazgo”, ideológicas o poéticas (Lefevere, 2012).

no exteriorizar los sentimientos (tan sugerente, a juicio de la crítica, al tratarse de una mujer exiliada por los motivos citados), con la fortaleza hercúlea de “Alcides generoso”, “que de aquel auxiliado con efetos, / el hombre sabio vence sus afectos” (p. 20). Estos versos evidencian conocimiento de las doctrinas neoestoicas, de probada difusión en el noroeste de Europa, que parecen asomarse a otras “reflexiones” de la autora. Ese tipo de colofones a los fragmentos, a modo de sentencia, recuerdan a las enseñanzas de Epicteto, traducido al español por Quevedo a partir de su admirada versión del Brocense¹⁶. Precisamente en su *Nombre y descendencia de la doctrina estoica* puede leerse: “el sabio no se opone sino a los vicios, y malos afectos, si le vencen no es sabio, si los vence es invencible” (1726: 454), *psicomaquia* que se libra en el ser humano, con su correlato amoroso.

El segundo fragmento añadido por la autora es un *retrato* que Linco hace de su enamorada, que no es sino una prosopografía, referida tan solo al físico, aunque fuera la primera su denominación general en el Siglo de Oro. Por medio de la *écfrasis* introduce la autora sus versos, que van más allá de la comparación por parte de Guarini con una ninfa: “Quisiera, nuevo Apeles, pincelearte / de aquel todo una parte / de belleza de modo / que apetecieras por la parte el todo” (p. 21). Siguiendo una tradición estética de origen italiano, el oro es metáfora del brillo hiperbólico que se le atribuye a los cabellos de la dama, uno de los aspectos por los que se intensifican las metáforas lumínicas. Por ello parecen discutibles hipótesis como esta: “Es fácil de comprender que los vocablos que connotan fuego y luminosidad son una clara referencia al fuego en el que morían los mártires judíos” (Artigas, 2005: 165). Es natural que el cabello de la mujer se materialice en el lenguaje de la época como un elemento dorado que, en este caso, además, se funde con las ideas del cardiomorfismo y las flechas de las que iba provisto el dios Amor: “hasta las cadenas son de oro, / con que tray por trofeo aprisionado / en cada rizo un corazón flechado” (p. 21). Entre otras, afloran en los versos que inventa Isabel Correa, como en los de Guarini, las consabidas imágenes solares para la *descriptio personae*, de manera que los ojos son estrellas, y la dama, por sinécdoque, se convierte en el sol. Al leer versos como los que siguen, llaman la atención drásticas reflexiones que se han aplicado a la obra de la autora: “Los vocablos *luceros* y *estrellas* eran referencias a los inquisidores” (Artigas, 2005: 165).

Esta prosopografía, colmada de metáforas florales (“de sus mejillas las tempranas rosas”), podría deberse a la pluma de cualquier autor de su tiempo, independientemente de su credo religioso: “Con mejoras de Oriente, / por su eclíp-

¹⁶ Interesante paralelismo puede establecerse, además, con las valoraciones sobre la versión del Brocense que figuran en el prólogo de la de Quevedo, admirador confeso del primero, que se sirve de las enseñanzas de Epicteto para fines morales de su propio tiempo (Schwartz, 2012: 44-45).

tica el sol pasa luciente / a formar en sus ojos nuevo día [...]” (p. 22). Esa luminosidad se torna ígnea en muchos momentos en los que se pretende hacer un excursus sobre el amor, al menos al decir del texto, sin tratar de ir más allá de lo escrito. Curiosamente, dichos parlamentos suelen ir en boca de Linco (p. 31). Aquel que robó el fuego divino para los hombres protagoniza una serie de versos que encarnan en clave mitológica el perfecto amor. Isabel Correa expande otro de los motivos de la obra de Guarini, amoldando las pasiones a una retórica efrástica de la creación esculpida: “Como suele el cultor de rudo leño, / ya pulido del arte noble empeño, / *delinir* una imagen, compasando / las partes con el todo”, de lo cual resulta otro enamorado por antonomasia: “segundo Prometeo enamorado / de moderna Pandora queda atento, / a su bella escultura”, a la que es capaz de dotar de alma (pp. 72-73). El idilio de estos últimos, entre otros personajes míticos que afloran en la versión de Correa, como Minerva (p. 20), Marte (p. 24), Vulcano (p. 24), Plutón y Proserpina (p. 31), o Anteón (p. 145), constituye un testimonio sugerente por su aparición en otros escritores del entorno que contradicen el supuesto apartamiento de la comunidad judía de Ámsterdam. Más bien al contrario, Correa no desdén la capacidad ejemplarizante de la tradición mitológica y la fabulación, con un marcado sesgo gongorino, ni de sus personajes, que, “amparados casi siempre en el contexto de una historia amorosa”, también recreó el citado Miguel de Barrios, autor de una “Fábula de Prometeo y Pandora” (García Gavilán, 2010: 214), en la estela calderoniana con la que no podemos dejar de asociar a la autora.

Como lectura de entretenimiento cortesano, el texto exalta valores propios de su sector social¹⁷. El juicio y la tan traída y llevada *aurea mediocritas* se transfieren a la fisiología de la mujer: “es la nariz que en proporción perfeta / los extremos divide tan juiciosa, / que ni falta, ni sobra, para hermosa” (p. 22), fiel a la simetría transmitida por tratados de estética como el de Agnolo Firenzuola (1552: 21-23). La autora describe lo percibido, pero hace alusión, además, a lo que se infiere o supone: “Lo demás que se omite del retrato / solo puede el recato / *expresallo* con tática elocuencia” (p. 23). Así decía Gracián en lo que respecta a la falta de afectación y la estimación de *El Héroe*: “Ríndese presto a una elocuencia tática de prendas que a la desvanecida ostentación” (2001: 59v). Y, estrechamente relacionado con dicha filosofía, aflora en la escritura de Correa el ideal de la prudencia, que también había sido capital en la obra del jesuita: “El general prudente en la batalla, / cuando arriesgada la vitoria halla, / retirándose gana simulado / lo que perder pudiera osado [...]” (p. 24). Contenidos estos versos en el fragmento cuarto, un diálogo entre Linco y Silvio sobre el buen hacer en la guerra, no podemos dejar de asociarlos con el *Arte de amar*

¹⁷ La obra se ha considerado “paradigma privilegiado de la comedia cortesana en la España de los Austrias” (Trambaioli, 2010: 1337-1374).

de Ovidio (II, v. 233), quien apuntaba que “el amor es un tipo de milicia” (Ovidio, 2006: 65). También el clásico latino (II, vv. 337-372) recurría a una alegoría largamente imitada en la historia de la literatura: la del amor como río (Ovidio, 2006: 68), cuyo caudal se acrecienta hasta convertirse en “torrente desatado” a causa de los celos, según Correa (p. 37). Las arrebatadas pasiones de los personajes son largamente comentadas por la autora, que adereza por medio de comparaciones las descripciones de los personajes, no solamente con los binomios mitológicos sino, también, con imágenes emblemáticas, como la de la rama convertida en árbol o el toro que fuera becerro un día.

No son pocas las menciones al tópico del *carpe diem* y el recordatorio constante de la muerte que acecha al ser humano por parte de Correa. Entre los innumerables poemas que dieron voz en los siglos XVI y XVII a este tipo de advertencias, podrían encontrarse algunos de los versos que Isabel Correa destaca como propios y distingue de los del autor italiano, comparando el perecedero vigor humano con la naturaleza de un árbol emblemático, “cual álamo frondoso” (p. 46): “mirad quién soy, y lo que fui primero”, advierte, “con moral recuerdo, / tomad ejemplo en mí, que soy la muerte, / avisándoos, mortales, que vosotros / lo seréis a su tiempo de los otros” (pp. 46-47), con notables ecos ovidianos de la *Metamorfosis* (I, 551)¹⁸. En la línea de los citados, otros versos de la autora se sostienen en el paradigma filosófico de la *peregrinatio vitae*, recordando el carácter pasajero de la vida y la ligereza del tiempo (como la de la garza, 154), desde un cierto estatismo de los pastores que protagonizan la obra: “Como acontece en noche tenebrosa / (que el negro manto ciñe por los hombros) / al caminante que pisando asombros / de tinieblas, con huella mal segura [...]” (p. 199).

Siguiendo argumentos pastoriles de herencia virgiliana, también se deja notar la huella de Horacio a través del filtro de autores como Fray Luis o Quevedo. Tal vez de ambos pudo aprender Isabel Correa al cifrar en otro momento del primer acto las consecuencias del amor en clave musical. La armonía puede traer los ecos del movimiento universal de las esferas, epítome del trascendentalismo que puede leerse en otro de los escasos fragmentos que aparecen fuera de la primera parte, en este caso en el quinto acto: “Como acontece a varios instrumentos / templados uniformes, [...] / tal sucede en acordes ligamentos / a nuestros corazones [...]” (p. 242-243).

Estos y otros elementos que recrea Isabel Correa no se distancian de un estilo que ha marcado la literatura de su siglo. No pierde ocasión de cerrar la obra con un soneto heroico, síntesis del desenlace, pero también imitación de los poemas incluidos a modo de cierre en algunas ediciones del original italiano,

¹⁸ La corneja apuntaba: “Contempla qué he sido y qué soy, y busca la merecida razón” (Ovidio, 2009: 260), aviso muy difundido por los emblemas de Alciato.

prueba de que “había llegado a dominar el conceptismo verbal (ejemplos de los que ella denomina «reflexiones» ilustradas en su prólogo a la traducción de Guarini), cuando no ensayaba con algún que otro gongorismo” (Brown, 1999: 475). “Para ella los preceptos del arte están basados en los conceptos y no en las palabras” (Artigas, 2005: 163), como recuerda la misma Correa en su prólogo: funde las ideas de su traducción en “conceptuosas cadencias” (p. 7) y “tempestuosos conceptos” (p. 8).

4. ALGUNAS CONCLUSIONES

Tal vez debido a su naturaleza manuscrita, no se han conservado los poemas salidos de la pluma de Isabel Correa de los que se tiene noticia, pero no debe olvidarse la importancia que ella misma concedió al carácter en cierto modo autónomo de las “reflexiones” que añade a su traducción de *El pastor Fido*. En los preliminares, la traductora plantea perspectivas de género adelantadas para su tiempo, aunque para ello se base menos en figuras presentes que en las del pasado. Correa conoce bien los clásicos grecolatinos, o, cuando menos, versiones de los mismos, con notables ejemplos amorosos que proceden de Ovidio y Platón, entre otros. Sus competencias filosóficas son demostradas en la elección de los fragmentos que inserta en la obra de Guarini, donde el eclecticismo de la lengua literaria mantiene una cierta unidad y filiación, como hemos visto en el repaso de los tópicos amorosos que en ellos van apareciendo.

Aun en la estela de una práctica tan generalizada por los humanistas que la precedieron, Correa ofrece más que una traducción: como se ha demostrado, se respalda en las autoridades y se incardina en su magisterio para dar rienda suelta a su pluma, sujeta, no obstante, a una serie de fórmulas aprendidas y de imágenes arraigadas en el imaginario de su tiempo. Por ello, tal vez estos fragmentos digan mucho de los poemas perdidos de los que habla la crítica, si es que no fueran, siquiera en parte, un testimonio de los mismos, que no pudieron ver la luz sino al abrigo de una obra autorizada. La lengua poética de Correa encuentra su cauce al amparo de una obra de largo recorrido y probada aceptación, tanto del gran público como de las autoridades, que la proteja del posible menoscabo al que sus condiciones personales podrían condenarla. Es una lectora erudita, en los límites de la norma religiosa y geográfica, que se encuentra, sin embargo, perfectamente a tono con el currículo humanista de su entorno. Dejando a un lado lecturas “críticas”, no cabe duda del valor testimonial del texto para entender la continuidad de una estética, la de la lírica amorosa, a las puertas del siglo XVIII, en un momento sobre el que todavía queda mucho por decir.

5. EDICIÓN DE LA *AMPLIFICATIO*¹⁹

ACTO I

[20]

Esta es aquella que voraz conmueve,
hablando en modo breve,
cuanto rigor excita,
cuanto desdén vomita
en tu trato corriendo,
cual bruto que, rompiendo
los preceptos del arte desbocado,
al gobierno de acero se ha negado,
atropellando ciega a las razones,
de su pasión guiada otras pasiones.

Esta es símil de aquella decantada
hidra de inmundo limo procreada,
cuyo nefando cuello
con ferino descuello,
por siete sibilantes²⁰ repartido,
exhalaba cruento compelido
de contagioso anhelito el veneno,
que infestó de su madre el vasto seno.
Pero vencida en fin pagó a la muerte,
el tributo fatal al pulso fuerte,
de quien en tierna infancia hizo pedazos,
símbolos de Minerva entre sus brazos.

Alcides generoso,
batallando tu juicio valeroso,
rinda el orgullo de este monstruo infando,
bruto que vive en ti, considerando,
que de aquel auxiliado con *efetos*,
el hombre sabio vence sus afectos.

*

[21]

Quisiera, nuevo Apeles, pincelearte

¹⁹ Se ha modernizado la puntuación y la ortografía según las normas de la Real Academia Española, no así en casos de metátesis vocálicas, pérdida o mantenimiento de grupos consonánticos (según el original) y otras vacilaciones significativas, señaladas en cursiva. Entre corchetes se indica la página correspondiente de la edición consultada y, excepcionalmente, versos necesarios desde un punto de vista sintáctico para comprender una “reflexión” de la autora. Cuando los fragmentos empiezan en página nueva sin continuidad con la anterior, se ha añadido un asterisco, mientras que los puntos suspensivos entre corchetes indican la presencia de versos traducidos directamente de la obra de Guarini. Solamente se ha incluido el nombre de los personajes cuando su parlamento supone una adición por entero de la autora.

²⁰ En el original, “civilantes”, marca de un posible seseo; también, “civilante” (p. 86) y “gira-zoles” (p. 168).

de aquel todo una parte
de belleza de modo
que apetecieras por la parte el todo.

Aurífero su pelo desperdicia
lo que avarienta guarda la codicia
pues pródigo el metal descolorido,
gasta largo y tendido,
si bien por vanidad de su decoro,
pues hasta las cadenas son de oro,
con que *tray* por trofeo aprisionado
en cada rizo un corazón flechado.

Su frente, claro espejo,
del más terso es afrenta con despejo,
donde al verse excedida en modo breve
blanca de susto se quedó la nieve.

De sus glorias triunfantes
son dos arcos las cejas, que cambiantes
[22]

son del amor flecheros,
y de la paz celestes mensajeros.

Con mejoras de Oriente,
por su eclíptica el sol pasa luciente
a formar en sus ojos nuevo día,
y como duplicada luz envía,
en centellas hermosas,
de sus mejillas las tempranas rosas
siempre están coloridas,
a la luz de sus rayos encendidas;
relieve de marfil, marmóreo meta,
es la nariz que en proporción *perfeta*
los *estremos* divide tan juiciosa,
que ni falta, ni sobra, para hermosa.

Rica naturaleza,
al formar de la boca la belleza,
hizo de perlas, cándidos y iguales,
los dientes, enga[r]zados en corales,
de tibia grana fina,
al paso que por rara peregrina,
bañó de la elocuencia el orificio,
y como halló remisa al ejercicio
de esta grana, tan poca,
la precisó a tener chica la boca.

Cándida garza su bruñido cuello,
el vuelo remontando llegó a *vello*,
y más allá pasara en dicha tanta,
si en su alcance no viera a la garganta,
que en dos pomos de plata, lisonjera

intentaya impedille la carrera.

Albas sus manos, con valientes fines,
dieron tal rociada a los *jasmínes*,

[23]

de blancura, que en tanto
obligados a fuerza del espanto,
trémulos se arrimaron con denuedo,
aun a pared, por no caer de miedo.

Su talle tan gracioso,
tan gentil, tan airoso
es, mas, ¿qué digo? El juicio en apretura
se me *entala* en llegando a la cintura,
mas qué mucho si miro en esta copia,
que en un puño se mete ella a sí propia.

Lo demás que se omite del retrato
sólo puede el recato
expresallo con tácita elocuencia;
su divina presencia,
con logros de beldad en tal conquista,
ofrece desempeños a tu vista
porque, siempre eficaz en el sentido,
más persuade la vista que el oído.

*

[24]

Linco: Nadie puede aclamarse valeroso,
no apurando primero belicoso
en rígida palestra
la formidable, si fuerza maestra
de su enemigo, brazo a brazo el fuerte
pulso, guadaña de la cruda muerte,
de su espada templada en la oficina
de Vulcano, el que afina
desnudo corte, cuando
lo cierto en lo dudoso está probando.
Y si en este concurso, en este fiero
lance, le rinde a leyes de su acero,
entonces sí que puede jactancioso
con razón aclamarse victorioso.

Empero sin entrar en la batalla,
antes es *ultrajalla*.

Que aplaudir la que gloria
se alcanza en la vitoria,
porque siempre en la boca del cobarde
anticipado se oye el marcio alarde.
En vano los héroes de la fama
fueran iluminados a su llama,
si de Marte sangriento revestidos

monstruos no vieran a sus pies rendidos,
 expuestos al peligro que laurea
 cuanto es mayor el riesgo a quien pelea.
Silvio: Delirio es, si se advierte,
 entregarse a la muerte
 por mero antojo, cuando
 en él está el peligro amenazando.
 El general prudente en la batalla,
 cuando arriesgada la vitoria halla,
 retirándose gana simulado
 lo que perder pudiera osado,
 que no siempre en las dichas oportuna
 al audaz favorece la fortuna.
 Es execrable vicio
 ascender por su gusto al precipicio,
 pues aunque d'él se libre, no por eso
 dejó de ser de la locura exceso.

*

[31]

Hasta en el de Plutón tosco palacio,
 donde la eterna noche muy despacio
 el ceño *desarrulla* en parda sombra,
 introducido en él, amor se nombra,
 haciendo, poderoso,
 que su monarca deje lo espantoso
 del serpentino aspecto,
 y que de Proserpina al bello objeto
 sienta apresar de fieras invasiones
 su corazón, imán de las pasiones,
 entre el fuego voraz la intrusa llama,
 mas cruda al paso que más tierna inflama,
 disolviendo en pavesa el duro pecho.

*

[36]

A imitación de aquel que suele activo,
 río caudal, bramando empollar olas,
 cuando el viento en sus linfas expulsivo,
 paleta de *zafir* las juega bolas,
 a su impulso local con brío altivo,
 las que flexibles *descurrían* solas,
 ya acompañadas de grandeza suma,
 al cielo escupen argentada espuma.

Agarrochado toro, la corriente
 bufa en el coso de sus aguas, cuando
 le niega el paso la contigua puente
 que le está enojos con sus ojos dando,
 mas ella compelida si impaciente,

de tanta sujeción fueros quebrando,

[37]

sin mirar en la traza, ni en el modo,
cargada de valor echa por todo.

La puente arranca, y desmandada llega,
a inundar con torrente desatado
la que no se le opone humilde vega,
y el que soberbio le resiste prado,
todo perece. Cuanto topa anega
de pastores, *togurios* y ganado,
haciendo tal destrozo que parece
que en la venganza más su enojo crece.

Así tu corazón, río amoroso,
combatido del aire de los celos,
olas conmueve que fomenta ansioso
de pensamientos tristes, y recelos,
todos a un tiempo, con rigor penoso,
sin poderse escapars de sus anhelos,
hacen que en vez de espuma por despojos,
líquido fuego en llanto den tus ojos.

Pero ya la paciencia figurada
corriente, que enfrenó tu sufrimiento,
de tanto padecer instimulada,
cobra más fuerza en el mayor tormento;
en cada parte toda incorporada,
regida del impulso de su aliento,
la puente rompe del honor que pudo
hasta ahora tenerte amante mudo.

Por tus ojos cristales desmandados,
en congreso de lágrimas undoso,
cuantos puso el pudor sacros vallados,
cuanta cerca labró lo decoroso,
al vigor de la pena concitados,
al tropel que desata lo furioso,

[38]

por despojos tras sí llevan en suma
las pasiones que una alma amante *summa*.

*

[46]

Cual álamo frondoso, que lozano
galán a un tiempo descollaba altivo,
a quien la hoz, de rústico villano,
el tronco le segó vegetativo,
ya derribado ejemplo de lo humano,
a la vista se ofrece compasivo,
diciendo al que le observa pasajero:
“mirad quién soy, y lo que fui primero”.

Tal el bello Garzón, que se juraba
 en el campo espacioso de este mundo
 álamo racional, en cuanto estaba
 con noble pompa, con verdor jocundo,
 ya del hierro que sacro le llamaba,
 llevado de su enojo furibundo,
 [47]

forjó la hoz que contra sí, villano,
 anticipó a su vida el fin temprano.

Yace a la vista funeral recuerdo,
 que intima al alma cuando más le advierte
 de amantes locos escarmiento cuerdo,
 por tantas bocas cuantas gotas vierte
 de sangre, dice: “Con moral recuerdo,
 tomad ejemplo en mí, que soy la muerte,
 avisándoos, mortales, que vosotros
 lo seréis a su tiempo de los otros”.

*

[48]

Símil de aquella flor, que al alba muestra
 fresco con su rocío el bulto hermoso,
 entre toda pasando alegre muestra,
 del que despunta nácar oloroso.
 Reina la rosa, que en jovial palestra
 entre ellas gana el palio vergonzoso,
 por la roja color, pues en su gremio,
 aun corrido la sirve de fiel premio.

Cuando grosera mano, si atrevida,
 sacrílega a su culto reverente
 se atrevió, siendo de ella florecida,
 a destroncar su plinto adolescente.
 En breve espacio, la que fue erigida
 sobre trono se vio caducamente
 bajar sepulta, mísera ventura,
 en la que cuna fue de su hermosura.

Tal se *vido* infeliz aquella rosa,
 que en Lucrina ostentó rara belleza,
invidia de la flor que más hermosa,
 cultivó racional naturaleza.
 Mas, ¡ay!, que en un momento, rigurosa,
 su cruda mano bárbara rudeza
 al filo del puñal, en corto paso,
 el Oriente juntó con el ocaso.

*

[68]

[*Mont*: Ten ánimo, Titiro, con buen celo,
 el humano temor no desaliente

tu espíritu, que bien inspira el cielo
 a corazón que espera firmemente,
 ni allá puede llegar con débil vuelo,
 la oración que no va con fuerza ardiente,]
 pues la pelota al paso que se tira
 por el aire veloz su globo gira.

*

[70]

Y con razón probable,
 pues la más formidable
 en rigores y trato,
 domesticada muestra el ceño grato
 al dueño que le halaga en tal empeño.
 Pero aqueste enemigo a todo dueño

[71]

en requemada cólera se enciende,
 y al que más se le acerca, más ofende.

*

[72]

Como suele el cultor de rudo leño,
 ya pulido del arte noble empeño,
delinir una imagen, compasando
 las partes con el todo, fiel guardando
 en ella los preceptos,
 que sirven de conceptos,
 por donde meditando va su ciencia,
 de cuya elegantísima presencia,
 al parecer humana alborozado,
 segundo Prometeo enamorado,
 de moderna Pandora queda atento
 y por darla más lúcido ornamento

[73]

a su bella escultura,
 ya que del sol no puede la luz pura
 hurtar en tanta calma,
 para inspirarle el alma
 que le falta, se vale con decoro
 de su metal, del oro.

Por que ya que su obra peregrina,
 a la vista que asombros examina,
 no conmueva animada,
 por lo menos atraiga iluminada.

Liberal le reparte,
 con científica arte,
 el parto del Oriente poderoso
 por todo el cuerpo hermoso,
 de manera que queda,

sin que la vista pueda
decifrar de sus rayos deslumbrada,
 si es del cielo bajada,
 o si es con mortal velo,
 de sabia simetría igual modelo.

Mas aunque su belleza,
 equivocada en la naturaleza,
 seducida al común libre sentido,
 si examinarla quiere prevenido,
 halla que informa su torneado bulto,
 el fragmento bozal de un palo inculto.

Tal te sucede en parte transformada
 en escultor, pues siendo delineada
 imagen peregrina
 que la mano divina
 labró con nueva arte,
 aquel al colorearte
 [74]
 eres de tu escultura.

Contemplando al espejo la hermosura,
 que en espacio aunque breve
 te dio de rosa, y nieve,
 con facultad tan propia,
 conociendo que la muda copia,
 el cristal elocuente,
 puede muy fácilmente
 usuras granjear de más preciosa,
 con mano cuidadosa
 empiezas tu deseo diligente,
 empleando a tal fin todo ingrediente.

*

[75]

Pero aunque en perspectiva
 todo lo bello priva,
 todo lo hermoso encanta
 y todo lo *perfeto* se decanta,
 si el juicio trascendiere *decerniendo*
 lo que a los ojos brinda, introduciendo
 a la verdad del bulto milagroso
 el discurso hallará que eres hermoso,
 individuo gentil que iluminado
 engaña a la vista, mas tocado
 cual la otra escultura,
 verá que es falta toda tu hermosura.

ACTO II

*

[86]

O cual de incendio errante,
océano de luz, que combatido
del Bóreas sibilante
sube gigante al cielo embravecido,
volviendo constreñido
a bostezos del viento,
cuanto topa abrasado monumento.

O como el que inflamado,
a rigor de la fiebre que le ofende,
del cristal deseado
beber un mar hidrópico pretende,
y aunque anhelando entiende
saciar su sed cruenta;
mientras más bebe, mayor sed aumenta.

*

[90]

Tal Amarilis grata,
a vista de la adulta compañía,
fue con luz que dilata,
cual sol que a las estrellas niega el día,
si bien en cortesía
las prodigó impresiones
para lucir en otras ocasiones.

*

[94]

Fue mi beso y cariño
cual juguete de oro, si ignorado,
que en manos de algún niño
contribuye a su gusto alborozado,
siendo d'él estimado
en su alegre gorjeo,
no por ser oro, más por ser recreo.

ACTO III

*

[138]

Cual cisne que, vecino
a la caduca presentida suerte,
entona peregrino
el presagioso canto de su muerte,
tal la que cerca miserando advierte

[139]

mi dolor, hoy llorando,
hace que muera, cuando aquel cantando.

*

[145]

O como de los leales
 lebreles, fue Anteón, en forma extraña
 a quien magos cristales
 le echó en el rostro la que el suyo baña,
 tal el que entonces casto me acompaña
 de ninfas coro adulto,
 hicieran piezas tu mentido bulto.

*

[154]

Como la nave real,
 viviente escándalo aéreo,
 gira el océano etéreo
 llevando al sol por fanal,
 águila con vuelo igual,
 a la tercera región,
 del aire quieta mansión,
 llega en rumbo peregrino,
 sin dejar por el camino
 de sus huellas impresión.

Como la garza ligera,
 que de velamen las plumas
 nadando rizas espumas
 de su alada cursó esfera,
 corta con veloz carrera
 a surcos el mar salado,
 sin que su pico acerado
 construya en puntas iguales,
 en sus flexibles cristales
 vestigios de haber pasado.

Tal la edad, y la belleza,
 en pálidos arboles,
 son del tiempo girasoles
 que siguen su ligereza
 con instantánea presteza,
 desde el Oriente al ocaso,
 llegan sin dejar de paso,
 a los que atentos lo inquietan
 por cuantos siglos transfieren
 ni una señal de su paso.

*

[169]

Como acontece a un clavo concitado
 del *reitado* golpe del martillo,
 que para insinuarse en el que tiene
 su opósito lugar, d'él lo ha impelido.

Tal le sucede a mi constante afecto,
 que ocupaba cortés, si comedido,
 tu falso corazón, mas ya arrojado
 a violencias del otro, pierde el sitio.

*

[190]

No suele de la esfera desatado
 pensamiento de fuego radiante,
 que la suspensa nube ha fomentado
 rayo que vibra el rígido tonante,
 con más vigor de azufre concitado,
 caer sobre la torre crepitante,
 y en un punto al contacto de su lumbre
 bajar al suelo su *alevada* cumbre.

*

[242]

Si el puro amor, en vínculo de calmas
 ata con nudo estrecho inclinaciones,
 ligando en unidad divisas almas,
 que viven en dividuas estaciones,
 el que en los dos, ciñéndose de palmas,
 transfiere imperceptibles las pasiones,
 de tal modo en los dos, firme nos prende,
 que el uno en otro todo se comprende.

Como acontece a varios instrumentos,
 templados uniformes, que si al uno
 la destreza le aplica sus *concentos*,
 todos mélicos suenan de consuno,

[243]

tal sucede en acordes ligamentos
 a nuestros corazones, pues si alguno
 la dicha tocare, precisado
 el otro alternará lo modulado.

[246]

Como cayendo incauto caminante,
 en el hoyo que ignoto bostezaba,
 retrocediendo el paso, vigilante
 deja por otro rumbo el que llevaba.
 Así advirtiendo pavoroso errante,
 el que tropiezos a mi vida daba,
 tarde busque el remedio, aunque cobarde,
 pero si llega, nunca llega tarde.

*

[247]

Gente, cual fresno, cuya bella sombra
 al que acoge le enferma de improviso,
 gente que como luz de rayo asombra

entre el que brilla palaciego viso,
 [248]
 áspid parece a quien tejida alfombra
 que abril dibuja en flores no remiso,
 hospicio ofrece, donde pica cauto,
 al que le pisa pasajero incauto.

*

[266]
 Tu juicio que, como un río
 a quien obstáculo han puesto
 para impedir la corriente
 de su flexible elemento,
 que recogiendo en sí todo
 cuanto acaudala soberbio
 de las cimas de los montes,
 de las cumbres, de los cerros,
 no pudiendo contenerse
 en sus límites rompiendo
 estorbos, sale de madre,
 inundando el basto suelo,
 recobrando mayor fuerza
 para su arrojado violento,
 todo aquel tiempo que estuvo
 recogido en sí y opreso.

*

[296]

SONETO HEROICO

Sigue a la noche, tumba de esplendores,
 la aurora, cuna en que dispierta el día;
 sigue al invierno, salmandra fría,
 el verano, pancarpia de mil flores;
 sigue a la lid, insidia de rigores,
 la paz, olivo que Minerva cría;
 a la tormenta, infestadora harpía,
 sigue la calma, iris de colores.

Noche, invierno, infiel lid, tormenta errante,
 son vivas alusiones del pasado,
 disgusto que al presente os cede palma.

¡Oh, Mirtilo! ¡Oh, Amarilis! Ya triunfante,
 os sigue el nupcial gozo figurado
 en la aurora, el verano, paz y calma.

BIBLIOGRAFÍA

- Artigas, M.^a del Carmen (2005): *Segunda antología sefardí. Contigüidad Cultural (1600-1730)*, Madrid, Verbum.
- Avalle-Arce, Juan B. (1974): *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo.
- Baranda, Nieves (1998): “Por ser de mano femenil la rima: de la mujer escritora a sus lectores”, *Bulletin Hispanique*, tome 100, n.º 2, pp. 449-473.
- Baranda, Nieves (2005): “Escritoras sin fronteras entre Portugal y España en el Siglo de Oro (con unas notas sobre dos poemas femeninos en el siglo XVI)”, *Península: Revista de estudios ibéricos*, 2, pp. 219-236.
- Baranda, Nieves (2010): “L’education des femmes dans l’Espagne post-tridentine”, en Silvia Mostaccio (ed.), *L’education religieuse des femmes après le concile de Trente*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, pp. 29-63.
- Barbosa Machado, Diogo (1747): *Bibliotheca lusitana*, Lisboa, Ignacio Rodrigues.
- Barrios, Miguel (1679): *Sol de vida*, Amberes, Jacob van Velsen.
- Barrios, Miguel (1889): “Relación de los poetas y escritores españoles de la nación judayca amselodama [1684]”, *Revue d’Etudes Juives*, XVIII, pp. 281-289.
- Brown, Kenneth (1999): “Genio y figura de seis poetas sefardíes de Ámsterdam, Hamburgo y Livorno de los siglos XVII-XVIII”, en Judith Targarona y Ángel Sáenz-Badillos (eds.), *Jewish Studies at the Turn of the 20th Century. Volume II. Judaism from the Renaissance to Modern Times*, Boston/Köln, Leiden/Brill, pp. 469-477.
- Calderón de la Barca, Pedro (2003): *El pastor fido*, Fernando Plata (ed.), Kassel/Pamplona, Reichemberger/Universidad de Navarra.
- Caro Baroja, Julio (1992): *Vidas mágicas e Inquisición*, I, Madrid, Istmo.
- Castiglione, Baltasar (1942): *El cortesano*, Juan Boscán (trad.), Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid, S. Aguirre.
- Catelli, Nora y Ana Gargatagli (1996): *Amor e identidad*, Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Chamberlain, Lori (1992): “Gender and the Metaphorics of Translation”, en Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, New York, Routledge, 57-74.
- Cruz, Anne J. y Rosilie Hernández (2011): *Women’s Literacy in Early Modern Spain and the New World*, Aldershot, Ashgate Publishing Company.
- Cervantes, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Real Academia Española/Alfaguara.
- Egido, Aurora (1983): “Los prólogos teresianos y la santa ignorancia”, en Teófanos Egido Martínez, Víctor García de la Concha y Olegario González de Cardenal (eds.), *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, vol. 2, pp. 581-608.
- Even-Zohar, Itamar (1978): “The Position of Translated Literature within the Literary Polystem”, *Papers on Poetics and Semiotics*, 8, pp. 21-28.
- Firenzuola, Agnolo (1552): *Diálogo delle bellezze delle donne*, Venezia, Giovanni Griffio.
- García Gavilán, Inmaculada (2010): “La *Fábula de Prometeo y Pandora* de Miguel (Daniel Leví) de Barrios: notas sobre la Diégesis mítica”, *Lectura y signo*, 5, pp. 211-240.
- Goodrich, Jaime (2014): *Faithful Translators: Authorship, Gender, and Religio in Early Modern England*, Evanston, Northwestern University Press.
- Gracián, Baltasar (1987): *Agudeza y arte de ingenio*, Evaristo Correa Calderón (ed.), 2 vols., Madrid, Castalia.
- Gracián, Baltasar (1997): *El Discreto*, Aurora Egido (ed.), Madrid, Alianza.
- Gracián, Baltasar (2001): *El Héroe [Edición facsímil (Madrid, Diego Díaz, 1639)]*, Aurora Egido (pról.), Zaragoza, Gobierno de Aragón/Institución “Fernando el Católico”.

- Guarini, Giambattista (1694): *El Pastor Fido. Poema de Baptista Guarino traducido de italiano en metro español e ilustrado con Reflexiones por Isabel Correa*, Amberes, Henrico Cornelio y Verdussen.
- Hernández, Rosilie (2003): "Isabel Correa's Transformative Translation of Guarini's *Il Pastor Fido*", en Anne J. Cruz, Rosilie Hernández y Joyce Tolliver (eds.), *Disciplines on the Line: Feminist Research on Spanish, Latin American, and US Latina Women*, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 124-144.
- Hernández, Rosilie (2005): "Cristóbal Suárez de Figueroa and Isabel Correa: Competing Translators of Battista Guarini's *Il Pastor Fido*", *Romance Notes*, XLVI, 1, pp. 97-105.
- Howe, Elisabeth Teresa (2008): *Education and Women in the Early Modern Hispanic World*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- Kuhns, Oscar (1903): *The Great Poets of Italy*, Boston/New York, Cambridge University Press.
- Lefevere, André (2012): "Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature", en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London and New York, Routledge, pp. 203-219.
- López Estrada, Francisco (1974): *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos.
- López Estrada, Francisco (1987): "La recreación española de *Il Pastor Fido* de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca", *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichemberger, pp. 419-427.
- López Estrada, Francisco (1989): "Del *dramma pastorale* a la *comedia española*: la versión española de *Il Pastor Fido* de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)", en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, pp. 535-542.
- López Estrada, Francisco (1993): "Isabel Correa, escritora sefardí del Ámsterdam barroco", *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, VII, pp. 123-146.
- López Estrada, Francisco (1994a): "Isabel Rebeca Correa: defensa de la mujer escritora en el Ámsterdam sefardí del siglo XVII", en Fernando Díaz Esteban (ed.), *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro (With an English introduction)*, Madrid, Letrúmero, pp. 261-272.
- López Estrada, Francisco (1994b): "Poética barroca. Edición y estudio de los preliminares de *El pastor Fido* de Guarini, traducido por Isabel Correa (1694)", en Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, vol. II, pp. 739-753.
- López Estrada, Francisco (1999): "Una voz de la Holanda hispánica sefardí: Isabel Rebeca Correa", en Monika Bosse, Barbara Pothast and André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, Kassel, Reichemberger, vol. II, pp. 395-418.
- Martín-Gaitero (1995): "*El Pastor Fido*: dos versiones de Cristóbal Suárez de Figueroa", *Hieronimus*, 2, pp. 115-120.
- Ovidio (2006): *Arte de amar*, Carmen González Vázquez (ed.), Madrid, Edimat.
- Ovidio (2009): *Metamorfosis*, Consuelo Álvarez y Rosa M.ª Iglesias (ed.), Madrid, Cátedra.
- Perella, Nicolas James (1973): *The Critical Fortune of Battista Guarini's "Il Pastor Fido"*, Florence, L. S. Olschki.
- Pérez, Janet y Maureen Ihrle (2002): *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature: A-M*, Westport, Greenwood.
- Platón (1998): *Diálogos (Gorgias, o de la retórica; Fedón, o de la inmortalidad del alma; El banquete, o del amor)*, Carlos García Gual (ed.), Madrid, Espasa Calpe.
- Praag, Jonas Andries van (1931): "Restos de los idiomas hispano-lusitanos entre los sefardíes de Ámsterdam", *Boletín de la Real Academia Española*, XVIII, pp. 177-201.

- Pratt, Dale J. (2010): "Calderon de la Barca, Pedro. *El pastor Fido*, ed. Fernando Plata, *Autos sacramentales completos*, 40, Kassel, Reichenberger, 2003, 234 pp.", *Bulletin of the Comediantes*, 62, 2, pp. 152-153.
- Quevedo, Francisco (1726): *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica. Defiende Epicuro de las calumnias vulgares*, en *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Tomo Segundo*, Amberes, Viuda de Henrico Verdussen, pp. 447-472.
- Rebollo Lieberman, Julia (1994): "Academias literarias y de estudios religiosos en Ámsterdam en el siglo XVII", en Fernando Díaz Esteban (coord.), *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, Madrid, Letrúmero, pp. 247-260.
- Rico, Francisco (1986): *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza.
- Rodríguez Villa, Antonio (1906). "Los judíos españoles y portugueses en el siglo XVII", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 49, pp. 87-103.
- Roth, Cecil (1959): *A History Of The Marranos*, Philadelphia, Meridian Books and The Jewish Publication Society of America.
- Schwartz, Lía (2012): "Persio y Epicteto del Brocense a Quevedo", en Carlos Alvar (coord.), *Encuentro Internacional de Hispanistas con motivo del Tricentenario de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, pp. 39-47.
- Segura, Cristina (2007): "La educación de las mujeres en el tránsito de la Edad Media a la modernidad", *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*, 26, pp. 65-83.
- Serés, Guillermo (1996): *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- Trambaioli, Marcela (2010): "Il pastor Fido de Giovan Battista Guarini. Paradigma privilegiado de la comedia cortesana en la España de los Austrias", en José Martínez-Millán y Manuel Rivero (coord.), *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Polifemo, vol. 2, pp. 1337-1374.
- Uman, Deborah (2012): *Women as Translators in Early Modern England*, Newark, University of Delaware Press.
- Velázquez, J. Luis (1754): *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Aguilar.
- Vicente García, Luis M. (1989): "La defensa de la mujer como intelectual en Teresa de Cartagena y Sor Juana Inés de la Cruz", *Mester*, 18.2, pp. 95-103.

Fecha de recepción: 8 de junio de 2015

Fecha de aceptación: 19 de enero de 2016