UNA VERSIÓN *DULCIFICADA* DE TASSO (SUÁREZ DE FIGUEROA)

ÁNGELES ARCE

Universidad Complutense de Madrid

Aunque en España la crítica no se haya ocupado de Tasso hasta el siglo XIX, es ya a finales del XVI cuando comienza su prestigio literario y en pleno Siglo de Oro se le considera, además, un modelo digno de ser imitado.[1] La atormentada personalidad del poeta napolitano y su concepción del poema épico cristiano[2] impresionaron a nuestros escritores de la Contrarreforma y, de forma muy especial, al vallisoletano Cristóbal Suárez de Figueroa (1571-1644), hasta hace poco, uno de los escritores más inmerecidamente olvidado del siglo XVII.

Más de la mitad de su vida la pasó Figueroa en Italia y, por eso, no debe sorprendernos el número de escritores de ese país que aparecen mencionados, traducidos o «utilizados» —digamos que con discutible legalidad— en su no muy extensa producción literaria. Pero de todos esos nombres —Dante, Petrarca, Boccaccio, Sannazaro, Ariosto, Garzoni, Guarini...—[3] el de Torquato Tasso es el que aparece en, al menos, seis de sus obras que constituyen las dos terceras partes de su trabajo como escritor. En estos libros, de temática completamente diferente, el poeta sorrentino está presente de muy diversa manera y en ellos se puede encontrar: la mera cita de su nombre, generalmente emparejado con el de Virgilio; la imitación directa y confesada, como en la *España defendida*; el plagio descarado del *Aminta* a través de un intermediario, como en *La constante Amarilis*; el reconocimiento literario basado en recuerdos automáticos o inconscientes, como la utilización de algún verso aislado de la *Gerusalemme* y, por fin, el confesado homenaje que supone la recreación de un completo episodio del italiano al que se le cita como fuente. La presencia de Tasso se va intensificando en la madurez literaria del vallisoletano que coincide, además, con su larga estancia en el Sur de Italia al final de su vida.

---

[1] Ver J. Arce: *Tasso y la poesía española*, Barcelona, Planeta, 1973.

[2] En plena época de cultura aristotélica, Tasso es un poeta manierista de inspiración platónica a pesar de que el platonismo era considerado peligroso para los seguidores del concilio tridentino. Por eso, intentó sintetizar en su poema lo platónico con lo cristiano y de ahí su originalidad (Ver B. T. Sozzi: «Il mondo spirituale e poetico del Tasso», en *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954, pp. 269-281 y D. Pierantozzi: «La *G. liberata* come poema religioso», en *Studi Tassiani*, 32, 1984, pp. 29-42).

[3] Todo un capítulo de mi monografía *C. S. de Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria*, Madrid, Complutense, 1983, está dedicado a «La literatura italiana en la obra de C. S. de Figueroa» (pp. 667-783).

La Palabra Vertida. ARCE MENÉNDEZ, Ángeles. Una versión dulcificada de Tasso
Centro Virtual Cervantes

Es en Nápoles, precisamente, donde se publica en 1629 la última obra original de Figueroa, *Pusílipo*,[4] obra dialogada de tema misceláneo que no ofrece, sin embargo, la variedad y dinamismo de *El pasajero*, por la enorme carga de enseñanzas moralizantes que se recogen en sus seis capítulos o Juntas. En esta densa y documentada obra[5] la presencia de Tasso se pone de manifiesto en cuatro ocasiones: la simple mención de su nombre,[6] que le sirve para defender la imitación ya que «a Virgilio [imitó] el Taso»[7] (Junta 4ª, p. 196), y tres recuerdos de la *Gerusalemme*: la utilización de dos breves pasajes con la traducción de los versos respectivos y la recreación de un episodio del canto XII. A éstos, precisamente, voy a referirme.

La primera evocación se encuentra en el Prólogo ya que Figueroa utiliza, señalando canto y octava, los versos correspondientes a la conocida comparación tassesca del «niño enfermo» *(l'egro fanciul)*. El español capta el sentido moral de esos endecasílabos, que se remontaban a una sentencia de Lucrecio,[8] y los pone —traducidos y adaptados en cuatro octosílabos— al comienzo del *Pusílipo*, precisamente como lema de la obra.[9] Estos versos le sirven para justificar el contenido veladamente moralizante que el lector encontrará en sus páginas.

En el siguiente caso nos encontramos con una inserción textual: al aludir en la 1ª Junta a una joven y hermosa mujer se añade:

> de quien se podría dezir como de la otra el famoso Taso: «sus negligencias son los artificios» (p. 43)

que traduce literalmente el endecasílabo que hacía referencia a la belleza virginal de Sofronia: *«le negligenze sue sono artifici»* (*Gerus.*, II, 18).[10]

Y he dejado para el final el objeto central de esta exposición: la versión transformada que Figueroa hace del episodio de la muerte de Clorinda de manos de Tancredi. Comienza la 4ª Junta del *Pusílipo* alabando la figura del «gran Torcato» (p. 162) —que es, además, «insigne varón de ingenio tan exclarecido», «portento de la poesía», etc.—

---

[4] PUSILIPO./ RATOS DE CONVERSACION,/ en los que dura el passeo./ Al Ilustrissimo, y Excelentissimo Señor,/ El Señor/ DVQUE DE ALCALA,/ Marques de Tarifa, &c./ ... / [grabado: escudo]/ EN NAPOLES. Por Lazaro Scoriggio. M.DC.XXIX. (En 4º ff., 302 pp.). La acción se sitúa en la colina de Pusílipo, a las afueras de Nápoles, que era famosa por albergar las tumbas de Virgilio y Sannazaro.

[5] En mi monografía, ya citada, se hace un estudio pormenorizado de la obra en pp. 622-666.

[6] Al hablar sobre la procedencia de unas «otavas devotas», Figueroa menciona juntos los nombres de Virgilio y Tasso también en el Alivio IX de *El pasajero*, Madrid, 1617, fol. 422r.

[7] Figueroa escribe siempre «Taso», como era habitual en la época, y conserva la costumbre italiana de acompañar el apellido con el artículo.

[8] Es decir, los *absinthia taetra* lucrecianos (*De rerum natura*, I, 936-942).

[9] Dice Figueroa: «Assí al niño enfermo offrecen/ dulce la orla del baso,/ y a un tiempo lo amargo beve,/ dándole vida su engaño. Del Taso, Canto I, Otava 3» que traducen los cuatro últimos versos de la octava indicada: *«Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi/ di soavi licor gli orli del vaso:/ succhi amari ingannato intanto ei beve,/ e da l'inganno suo vita riceve»*.

[10] En *Varias noticias* (Madrid, 1621) Figueroa utiliza también una cita de la *Liberata*: «Gárrula y falaz llamó a la hembra el Taso; esto es, engañosa y charlante» (Variedad 17, p. 206) que parafrasea una alusión a la seductora Armida: *«Femmina è cosa garrula e fallace»* (XIX, 84).

La Palabra Vertida. ARCE MENÉNDEZ, Ángeles. Una versión dulcificada de Tasso
Centro Virtual Cervantes

y se comenta la dificultad que deben ofrecer sus obras ante las pésimas traducciones existentes en castellano.[11] A continuación, uno de los cuatro interlocutores del diálogo, dice que él, pese a las evidentes dificultades, lo ha intentado:

> No ha mucho, que leyendo una tarde cierto episodio trágico suyo, a saber, la muerte de Clorinda que por error le dio Tancredo [sic], hallándome enternecido del caso, pues en efeto mueve lo lastimoso, procuré traerlo a nuestra lengua, no con ligaduras de consonantes, sino con la assonancia que suele ser común con los romances castellanos (p. 163).

Y de esta manera se introduce el romance,[12] una más de las 76 composiciones poéticas que se intercalan dentro de la exposición en prosa de la obra. Las siete octavas de Tasso dedicadas al dramático episodio (de la 64 a la 70 del canto XII), se transforman en 68 octosílabos estructurados en cuartetas, que reducen sensiblemente los espacios rítmicos silábicos del original (544 frente a los 616 del italiano).[13]

La crítica coincide, de forma unánime, en considerar bastante compleja la estructura de la octava tassiana con unos endecasílabos que se prolongan a causa de los encabalgamientos y que, al mismo tiempo, producen una ruptura en el interior del verso. Y aunque en octosílabos, el español intenta conseguir el mismo efecto con unidades rítmicas superiores a esa medida.[14]

Lo mismo que ocurría en los romances españoles basados en Ariosto en los que sus autores, por la amplitud temática del poema italiano, parecían fijarse en una sola historia, también aquí Figueroa se centra en una breve escena y, en boca de Silverio, presenta minuciosamente la conversión y muerte de Clorinda. El traductor sabe, sin embargo, enmarcar el emotivo y trágico relato dentro del contexto del canto XII: concentra en la primera cuarteta el «fiero combate» con Tancredi, que en Tasso ocupaba de la estrofa 51 a la 63, y resume en los últimos ocho octosílabos la desesperación del enamorado caballero, que llegaba hasta la octava 99. Pero a pesar de esta evidente «condensación», no faltan los elementos clave del relato. Menciono simplemente un par

---

[11] Con respecto al poema épico Figueroa podía referirse, como ya lo había hecho en la *Plaza universal* (Madrid, 1615, Discurso XLVI, fol. 208r.), a la *Ierusalem libertada* de Juan Sedeño (1587) o, más difícilmente por haber permanecido inédita, a la versión llena de italianismos de Bartolomé Cairasco de Figueroa (1600) titulada *Gofredo famoso* (ed. de Alejandro Cioranescu, Aula de Cultura de Tenerife, 1967). Desde luego, si es que la conoció, no la tiene en cuenta para sus citas o adaptaciones de la *Gerusalemme*. Del *Aminta* existía la traducción de Jáuregui (Roma, 1607) que Figueroa evidentemente conocía por la apropiación descarada que hace de ella en *La constante Amarilis*. J. Arce: «Un desconcertante plagio en prosa de una traducción en verso», *Filologia Moderna* (1972-73), XIII, 46-47, pp. 3-29.

[12] Para facilitar la confrontación textual, reproduzco en Apéndice los versos de Figueroa y los de Tasso.

[13] En las imitaciones de Tasso y Ariosto no era extraño que se sustituyeran las series de octavas por octosílabos asonantados (Ver M. Chevalier: *Los temas ariostescos en el Romancero*, Madrid, Castalia, 1968). Lope en el *Arte nuevo* equipara ambos versos: «Las relaciones piden los romances/aunque en octavas lucen por extremo».

[14] Como ejemplo pueden verse los cuatro versos finales de la octava 64 y los vv. 13-16 del romance (G. Cataneo: «Varietà e unità nella *G.L.*», en C. Ballerini (ed.): *Atti del Convegno di Nimega sul Tasso,* Bolonia, Pàtron, 1978, pp. 15-34).

La Palabra Vertida. ARCE MENÉNDEZ, Ángeles. Una versión dulcificada de Tasso
Centro Virtual Cervantes

de ejemplos, uno del comienzo y otro del final de la versión figueroniana. En primer lugar, la fugaz mención a «la noche» del v. 3 aludía al sintagma *«Era la notte»*,[15] con el que había comenzado el canto XII y con el que Tasso había querido anticipar, al margen de la alusión horaria, el episodio tenebroso que iba a tener lugar más adelante. Por otro lado, con el octosílabo final «qual es el vivo o el muerto» (v. 68) se hacía referencia al deteriorado aspecto de Tancredi que, a causa de las heridas, el cansancio y el abatimiento, había hecho pensar a sus propios soldados que había muerto (vv. 71-74).

A lo largo de los veinte cantos de la *Liberata*, nos damos cuenta del enorme relieve que presenta la figura femenina que, sin alejarse de los estereotipos de los poemas caballerescos —la guerrera, la maga, la enamorada o la virgen— muestra una mayor sensibilidad y autonomía.[16] Figueroa se percató de ello ya que tiene presente en varias de sus citas tassescas, a tres de las cuatro mujeres de la obra: Sofronia, Armida pero, sobre todo, a la pagana Clorinda, la auténtica protagonista del canto XII, que conserva en la traducción el mismo nombre ligado a *chlorós*, «pálido», ya que, milagrosamente, había nacido blanca de padres negros aunque cristianos.

El adaptador, teniendo que limitar la extensión de su romance, se vio obligado a comprimir el episodio y eligió, de todo el canto,[17] precisamente las octavas dedicadas al desenlace final del combate entre los dos guerreros de distinta religión cuando, ya mortalmente herida, la infiel implora el bautismo a su enemigo cristiano.[18]

Tratándose de personajes ya conocidos por el lector, Tasso no necesitaba mencionar el nombre de los guerreros y, sin embargo, alude constantemente a ellos mediante pronombres de tercera persona, bien en sus formas sujeto o formas complemento, tanto tónicas como átonas. El género era también importante para evitar la posible confusión entre ambos oponentes.[19] En la versión española, por el contrario, sí era necesario y

---

[15] Tasso repite el mismo sintagma varias veces (p. ej., II, 96 y VI, 103) siguiendo el topos virgiliano *nox erat*. La forma tiene un enorme eco en el Romanticismo español aunque, a partir de Espronceda, se trivializa: «Era de noche y, sin embargo, llovía».

[16] Dice Michele Prisco («I personaggi femminili nella *G. L.*», en *Atti del Covegno*..., o. cit., pp. 281-296): *«Se l'*Orlando *è il poema virile per eccellenza della nostra letteratura, la* Gerusalemme *tassesca è poema squisitamente e dolentemente femminile»* (p. 282).

[17] El canto XII es circular con respecto a Clorinda, ya que toda su historia se recoge en él: comienza con un largo *flash-back* donde el fiel criado Arsete cuenta el nacimiento cristiano de la joven (octavas 20-40), se habla de su militancia pagana meramente accidental y concluye con su muerte cristiana (Ver A. Perelli: «La *divina* Clorinda», en *Studi Tassiani*, 39, 1991, pp. 45-76).

[18] Figueroa no hubiera podido encontrar un argumento mejor para «reconciliarse» con el Tribunal de la Inquisición con el que acababa de tener algunos problemas en Nápoles. Años antes, en los *Hechos de don García*... (Madrid, 1613), también había incorporado un episodio de bautismo: al ser hecho prisionero por los españoles, Caupolicán se hace cristiano y muere dignamente (Libro III, p. 102). Téngase en cuenta que el enamoramiento entre guerreros de distinta religión estaba en la tradición caballeresca y, más concretamente, puede verse el paralelismo con el boiardesco amor entre Ruggiero y Bradamante.

[19] En el texto italiano señalo primero el número de la octava y después el verso: *egli* (64, 3; 65,1; 67, 3 y 68, 5), *ella* (64,7 y 65, 3) y también como sujeto *colei* (68, 6); formas complemento como *gli* (66, 7; 66, 8 y 69, 7), *le* (64, 8 y 65, 7) o *la* (65, 8 y 67, 7); y como formas con preposición *a lei* (65, 5) e *in lei* (69, 3). Además de estas 16 formas pronominales —indico exclusiva-

La Palabra Vertida. ARCE MENÉNDEZ, Ángeles. Una versión dulcificada de Tasso
Centro Virtual Cervantes

pertinente mencionar al comienzo el nombre de los protagonistas y así se hace en el v. 2, pero después Figueroa no recurre a tantos referentes como el original[20] y, cuando lo hace, sustituye las formas pronominales más puntuales y cortas del italiano, por un sintagma nominal que le ocupaba gran parte del octosílabo.[21] No hay en la traducción ningún pronombre sujeto de tercera persona y sí se utiliza el ambiguo *le* indirecto dos veces para el masculino (vv. 11 y 35) y una para el femenino (v. 22).

Si queremos hacer un análisis objetivo del trabajo de Suárez de Figueroa lo primero que tendremos que pensar es que nos encontramos más con una recreación literaria que con una traducción propiamente dicha, a pesar de que en las palabras con las que se presentaba el romance se decía con una cierta ambigüedad: «procuré traerlo [el episodio] a nuestra lengua». Así pues, es evidente que Figueroa sigue bastante de cerca el texto original pero otras veces lo resume, alternando uno y otro método por necesidades rítmicas. En líneas generales se puede decir que el español se extiende en la interpretación de la parte central del romance y es más parco en palabras al comienzo y al final de la composición.[22]

Es precisamente en los ocho primeros versos donde la versión española se muestra más original, donde parece que se va a elaborar el episodio y se va a hacer una adaptación del mismo. Si quisiéramos criticar a un escritor tan controvertido como el vallisoletano, diríamos que eso era lo que precisamente quería hacer pensar al lector. Pero al margen de esa posibilidad, que no nos interesa analizar en este momento, vemos que esos ocho versos no se corresponden con la primera estrofa italiana, como cabría esperar. Por el contrario, los octosílabos iniciales resumen las trece octavas anteriores (de la 51 a la 63) que presentaban el encarnizado combate de la pareja y a Figueroa le da tiempo, en apenas seis octosílabos, a presentar sus nombres (v. 2), a situar la acción durante la noche y al aire libre con un hermoso paralelismo (vv. 3 y 4) y a señalar

---

mente las que hacen referencia a ambos sujetos— Tasso habla también de *«il cavaliero»* (69, 6) y de *«la bella donna»* (69, 8).

[20] Muchas veces la falta de referentes y el deseo de eliminar lo que se considera «supérfluo» proporciona una cierta ambigüedad al texto español; en los vv. 49 y 50, por ejemplo, no hubiera estado de más aclarar que es *él* el que pronuncia las palabras y que la salud es *de ella*.

[21] A «Tancredo» [sic] lo llama «el infausto» (v. 7), «el contrario» (27), «el semivivo» (31), «el cavallero» (58) y «el triste» (61). Clorinda es «la guerrera» (9), «la Fénix de hermosura» (39) y «la bella» (51), donde *Fénix* tiene el valor de «lo que es singular, exquisito o único en su especie» *(Dicc. Aut.)*.

[22] Confrontados ambos textos se observa lo siguiente:

Tasso (endecasílabos)	Figueroa (octosílabos)
octava 64	vv. 7-9 (2 versos)
octava 65	vv. 9-10
	vv. 19-24 (2+6= 8 versos)
octava 66	vv. 11-18
	vv. 25-28 (8+4= 12 versos)
octava 67	vv. 29-40 (12 versos)
octava 68	vv. 41-52 (12 versos)
octava 69	vv. 53-60 (8 versos)
octava 70	vv. 61-68 (8 versos).

La Palabra Vertida. ARCE MENÉNDEZ, Ángeles. Una versión dulcificada de Tasso
Centro Virtual Cervantes

anafóricamente, casi con un quiasmo, las condiciones extremas en las que se encuentran los combatientes (vv. 5 y 6).

Hasta aquí, un resumen perfecto de todo lo anterior al episodio que le interesa del canto XII; pero llega la estancia donde la joven es mortalmente herida —cuando su *«ora fatale è giunta»* (64, 1). Los dos guerreros están exhaustos, pero mientras el caballero cristiano parece recuperar las fuerzas al hundir su espada en el cuerpo de su oponente, la agredida se desploma (64, 3-8). Bajo la apariencia masculina de la vieja armadura de Clorinda se esconde un alma femenina y sensible, como se descubre en el desenlace final de la historia: ya no será un belicoso guerrero el que está en trance de muerte, sino simplemente una mujer que ofrece a su enemigo la mano en señal de perdón.

En pocos lugares de la *Liberata* hay una tan clara diferencia de sexos: él posee la fálica espada —*«il ferro»* (64, 3)— y con furia homicida la empuja y la introduce en un joven cuerpo de formas femeninas como se puede intuir en el vocabulario que utiliza el poeta. Nos habla de un *«bel sen»* y una sutil túnica bordada en oro (64, 5) que deja imaginar, con contornos esfumados y sugerentes, *«le mammelle»* manchadas con la sangre caliente que brota de la herida recién hecha (64, 7).

El lenguaje empleado por el italiano en estos versos no debió parecerle demasiado oportuno al siempre conmedido Figueroa, obsesionado como pocos por la presión contrarreformista, y trató de «moralizar» y «suavizar» la fresca sensualidad tassiana que en la *Gerusalemme* no alcanza el regodeo sensual y la trepidación de la turbación amorosa del *Aminta*. Ante una estrofa de esa intensidad y belleza, el español dice con una lapidaria brevedad, propia del controlado erotismo manierista:

> con una punta el infausto
> penetra el amado pecho (vv. 7-8).

Y además, al tratar de «dulcificar» la forma «pecho» con el adjetivo «amado» —porque quizás así le parecía menos sensual—, Figueroa conscientemente está desvirtuando el sentido del fragmento ya que sabía perfectamente que Tancredi no podía calificar con cariño a su oponente porque no descubrirá hasta el v. 36 que se trataba de su amada Clorinda.

Desgraciadamente no se pueden encontrar en Figueroa más versos originales, salvo algún caso aislado, ni una interpretación personal como ésta. A partir de ese momento la versión española se hace más literal, si bien el traductor altera el orden de las dos octavas siguientes al anticipar las palabras de perdón de la moribunda.

Señalo a continuación algunos ejemplos en los que esa literalidad se pone de manifiesto:

—Los cuatro endecasílabos que recogían la petición de bautismo de la joven pagana —aún desconocida, insisto, para su adversario— muestran las sólidas convicciones religiosas de Tasso (66, 1-4). Figueroa inmediatamente se fija en ellas y procura traducirlas casi al pie de la letra aunque no guarde el mismo orden en la exposición. Los ocho versos (11-18) que dedica a la intervención de Clorinda se abren, precisamente, con la forma «dize» (v. 11) que introduce el estilo directo: reproduce después el apóstrofe (v. 12), los versos fragmentados (vv. 13-15), el encabalgamiento (vv. 14-15) e

La Palabra Vertida. ARCE MENÉNDEZ, Ángeles. Una versión dulcificada de Tasso
Centro Virtual Cervantes

incluso hace una interpretación correcta del latinismo *paventare* (66, 2) como «temer» (v. 15).

—Repite también la antítesis (Tasso, 65, 7-8 frente a vv. 19-20) y conserva el sentido religioso de los términos «rebelde» y «sierva» (vv. 19 y 20) en relación con la fe cristiana.

—El verso de ritmo ternario que aunaba las virtudes teologales (65, 6) se repite, pero las cuatro largas sílabas de la palabra «Esperanza» las traslada Figueroa al verso anterior y añade, para completar el siguiente octosílabo, el «zelo» (vv. 23 y 24), otra virtud muy apreciada por el español cuando ejercía como jurista en Italia.

—Las palabras con las que Clorinda pedía el bautismo tienen un *«non so che»* (66, 6) de dulzura que enternecen el corazón del enemigo. La poesía italiana utiliza con frecuencia esa expresión y es típica del estilo esfumado de Tasso. Figueroa, como Juan de Valdés en su *Diálogo de la Lengua*, repite la locución «un no sé qué de suave» (v. 25) y con él representa un eslabón más, de la cadena que hace que el uso del sintagma llegue hasta la estética prerromántica.[23]

—Obligado como cristiano por la dramática petición del sacramento bautismal, Tancredi se dirige a un *«picciol rio»* (67, 2) para coger el agua salvadora. Y al retirar el yelmo al hasta entonces enemigo, es cuando descubre, horrorizado, la identidad de su amada. En esta parte central del romance —como lo hará con la estrofa anterior y posterior a ésta— Figueroa utiliza doce octosílabos para trasladar la octava 67; y no sólo no necesita resumir nada, sino que la *amplificatio* le permite ser más explícito que el italiano: respeta el imperfecto durativo del verbo (Tasso 67, 2 y v. 29); sustituye la pequeñez del adjetivo tassiano (67, 2) con el diminutivo «arroyuelo» (v. 30), que mantenía el mismo número de sílabas del sintagma original; cambia la forma del pronombre sujeto (67, 3) por «el semivivo» (v. 31) —más acorde con la situación real del combatiente— y, también, tiembla su mano (67, 5) «al descubrir lo cubierto» (v. 36), utilizando una antítesis típica del lenguaje barroco. Para intensificar el dolor del momento repite tres veces, una de ellas a distancia, la forma «vio» (vv. 37, 39 y 40), si bien Tasso había empleado la doble repetición del pronombre femenino directo y dos formas verbales, y en el verso siguiente, había utilizado dos sustantivos y dos exclamaciones (64, 7-8).

—Los doce versos que siguen reelaboran la octava 68, pero no hay ya traducción literal: Tancredi, agotado por la lucha y abatido por el dolor, reúne fuerzas de flaqueza para pronunciar *«i sacri detti»* (68, 5) del rito bautismal. En el español se habla simplemente de «las palabras» (v. 49) pero falta, incomprensiblemente, la solemnidad del momento ya que el adjetivo «sacro» queda desplazado al v. 42. En cambio, el agradecimiento de la nueva cristiana es idéntico en ambos autores, una tenue sonrisa: aunque

[23] Figueroa, siguiendo a Tasso y a Jáuregui, también lo había utilizado en *La constante Amarilis* (Valencia, 1609, Discurso II, p. 105 y Disc. III, p. 137). Sobre esta locución, que se irá lexicalizando con el tiempo, hay dos artículos de G. Natali: «Storia del non so che» y «Ancora del nonsoché», en *Lingua Nostra*, XII, 1951 y XIX, 1958. Para el sintagma en español, ver A. Porqueras Mayo: «El *no sé qué* en el Siglo de Oro», en *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 11-59 y J. Arce: «Valoración estética del *no sé qué* feijooniano», en *La poesía del Siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1985, pp. 188-194.

La Palabra Vertida. ARCE MENÉNDEZ, Ángeles. Una versión dulcificada de Tasso
Centro Virtual Cervantes

un lacónico verbo en pasado del italiano —*rise* (68, 6)— se convierte en un más explícito «semblante risueño» en el español (v. 52).

—Seguidamente, con una ligera alteración del orden, Figueroa repite los mismos elementos que estaban en la estancia 69 de Tasso: la doncella moribunda tiene los ojos fijos en el cielo (vv. 53-56); la tremenda palidez de su rostro llega a ser bella (v. 59); la mano —*nuda e fredda* (69, 5) en Tasso pero exenta de calificativos en Figueroa (v. 57)— se dirige a Tancredi en señal de paz y, por fin, ambos autores identifican la muerte con la placidez del sueño (Tasso 69, 8 frente al v. 60).[24]

—Termina el fragmento con el derrumbe físico y moral del caballero cristiano a quien le fallan las fuerzas que había acumulado poco tiempo antes (70, 2 frente a vv. 61-64) y queda tan inmóvil en el suelo junto al cadáver de su amada que, al verlos, nadie distinguiría «qual es el vivo o el muerto» (v. 68).[25]

Como resumen final podría decirse que algunas diferencias entre ambos textos se deben a la distinta sensibilidad y gusto de las épocas: tardo Renacimiento manierista o Barroco.

Figueroa, crítico refinado, gran conocedor de la lengua italiana y entusiasta admirador de Tasso, hace en esta «recreación» del canto de Clorinda un más que discreto trabajo de adaptación, a pesar de transformar en el popular octosílabo la elegante octava de la épica culta y, pese a no repetir muchas de las hermosas imágenes tassescas, a la versión española no le faltan belleza formal y dramatismo. No hay que olvidar tampoco que traducir a Tasso no ha sido nunca tarea fácil, ya que estamos ante uno de los estilistas más refinados de la lírica europea del momento, y que posee, además, un gran dominio de los recursos rítmicos y expresivos.

Creo, por todo ello, que no debemos ser demasiado exigentes a la hora de pedirle a Suárez de Figueroa mucho más, si consideramos que con el romance le está dedicando a Torquato Tasso un emocionado homenaje[26] que, en resumidas cuentas, es lo que he pretendido hacer yo en estas líneas cuando se cumple el cuarto centenario de la muerte del gran poeta napolitano.

---

[24] El tópico del *somnus mortis imago* se encontraba en Cicerón y Ovidio. Figueroa lo utiliza también en *La constante Amarilis* (p. 66) y lo repite otra vez en el *Pusilipo* (p. 52).

[25] En estos versos finales Figueroa recoge alusiones diseminadas aquí y allá en otras octavas (70, 7-8; 71, 8; 73, 4...).

[26] Como homenaje podría considerarse también la nueva versión, corregida y aumentada por Figueroa, del poema épico *España defendida* (Nápoles, Egidio Longo, 1644), cuando se conmemoraba el primer centenario del nacimiento de Tasso. En mi monografía sobre Figueroa dedico un largo capítulo al estudio de su poema épico (ed. cit., pp. 341-422) y señalo, por primera vez, las octavas que diferencian las dos ediciones (pp. 845-871).

La Palabra Vertida. ARCE MENÉNDEZ, Ángeles. Una versión dulcificada de Tasso
Centro Virtual Cervantes

APÉNDICE

TEXTO DE SUÁREZ DE FIGUEROA[27]

Al fin del fiero combate
de Clorinda y de Tancredo [sic],
de quien fue clarín la noche,
de quien fue testigo el cielo;
ya desangrados los dos,
ya los doš faltos de aliento,
con una punta el infausto,
penetra el amado pecho.
Viéndose ya la guerrera,
reducida al punto extremo,
le dize: ya de tu parte
amigo, está el vencimiento.
Yo te perdono; perdón
concede también; no al cuerpo,
que nada teme; sí al alma;
por ella interpone ruegos.
Dame Baptismo, que labe
con su gracia mis defectos;
la que fue viva, rebelde,
sierva se torne muriendo.
El cielo en tranze tan fuerte,
le dictó tales acentos;
llenos todos de Esperança,
de Fe, Caridad, y Zelo.
Un no sé qué de suave,
y de piadoso ay en ellos,
que el coraçón del contrario,
y los ojos buelve tiernos.
Al pie del monte corría
murmurando, un arroyuelo,
allá el semivivo parte,
y en sus ondas llena el hielmo.
Buelve, y entanto que assiste
al devoto officio atento,
sintió temblarle la mano
al descubrir lo cubierto.
Alzó la zelada y vio,
¡oh miserable portento!,
vio la Fénix de hermosura,

TEXTO DE TASSO[28]

Ma ecco omai l'ora fatale è giunta 64
che 'l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;
e la veste, che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
morirsi, e 'l piè le manca egro e languente.

Segue egli la vittoria, e la trafitta 65
vergine minacciando incalza e preme.
Ella, mentre cadea, la voce aflitta
movendo, disse le parole estreme;
parole ch' a lei novo un spirto ditta,
spirto di fé, di carità, di speme:
virtú ch' or Dio le infonde, e se rubella
in vita fu, la vuole in morte ancella.

Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona 66
tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
a l'alma sí; deh! per lei prega, e dona
battesmo a me ch' ogni mia colpa lave.-
In queste voci languide risuona
un non so ché di flebile e soave
ch' al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,
e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.

Poco quindi lontan nel sen del monte 67
scaturia mormorando un picciol rio.
Egli v'accorse e l'elmo empié nel fonte,
e tornò mesto al grande ufficio e pio.
Tremar sentí la man, mentre la fronte
non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vide, la conobbe, e restò senza
e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

Non morí già, ché sue virtuti accolse 68
tutte in quel punto e in guardia al cor le mise,
e premendo il suo affanno a dar si volse

---

[27] Cristóbal Suárez de Figueroa, *Pusilipo*, Nápoles, Lazaro Scoriggio, 1629, pp. 163-165. Mantengo la grafía original con las fluctuaciones de la época y actualizo simplemente puntuación y acentuación.

[28] Torquato Tasso: *Gerusalemme liberata*, ed. Giorgio Cerboni Baiardi, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 1991, Canto XII, octavas 64-70.

La Palabra Vertida. ARCE MENÉNDEZ, Ángeles. Una versión dulcificada de Tasso
Centro Virtual Cervantes

vio la causa de su incendio.
Y a no importar el vivir
tanto, al sacro ministerio,
al ver la infeliz tragedia,
de dolor muriera luego.
Recoge, pues, de su vida
los espíritus postreros,
y el coraçón les da en guarda,
porque cobre breve esfuerço.
Al pronunciar las palabras
de su salud instrumento,
luz de su sombra, la bella
mostró semblante risueño.
Tiene fixos en los orbes
los eclipsados luzeros,
como que ya abierto mira
el sitio del gozo eterno.
Y la mano, en vez del habla,
offreciendo al cavallero,
tinta en un pálido hermoso,
espira, en forma de sueño.
Ausente ya el alma, el triste
se precipita en el suelo,
a su flaqueza rendido,
y más a su sentimiento.
Inmoble, tendido yaze,
tal, que al ponderar su aspecto,
nadie diferencia o juzga
qual es el vivo o el muerto.

vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise.
Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,
colei di gioia tramutossi, e rise;
e in atto di morir lieto e vivace,
dir parea: «S'apre il cielo; io vado in pace».

D'un bel pallore ha il bianco volto asperso, 69
come a' gigli sarian miste viole,
e gli occhi al cielo affisa, e in lei converso
sembra per la pietate il cielo e 'l sole;
e la man nuda e fredda alzando verso
il cavaliero in vece di parole
gli dà pegno di pace. In questa forma
passa la bella donna, e par che dorma.

Come l'alma gentile uscita ei vede, 70
rallenta quel vigor ch' avea raccolto;
e l'imperio di sé libero cede
al duol già fatto impetuoso e stolto,
ch'al cor si stringe e, chiusa in breve sede
la vita, empie di morte i sensi e 'l volto.
Già simile a l'estinto il vivo langue
al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue.

La Palabra Vertida. ARCE MENÉNDEZ, Ángeles. Una versión dulcificada de Tasso
Centro Virtual Cervantes