

**Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, // teatro dei Secoli d'oro, coord. M. G. Profeti, Milano, Bompiani, 2014, vol. I, 2436 pp. ISBN 9788845277252**

**Roberta Alviti**  
**Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale**

Maria Grazia Profeti acaba de publicar el segundo volumen de *Il teatro dei Secoli d'Oro*, editado en la prestigiosa colección "Classici della letteratura europea", dirigida por Nuccio Ordine, cuya primera parte había salido a la luz en el año 2014. Cada volumen ofrece diez comedias que pertenecen, por derecho propio, al canon de la dramaturgia española del siglo XVII. El primero reúne una selección de comedias escogidas en el *corpus* de Lope de Vega, Tirso de Molina y Miguel de Cervantes. Profeti, que se apoya en una bibliografía actualizada, firma la amplia introducción al volumen y los tres apartados, de carácter bio-bibliográfico, dedicados a los tres dramaturgos. Cada texto, tal y como corre en el segundo volumen, va precedido por una nota introductoria que, a partir de la sinopsis argumental, lo analiza desde perspectivas amplias y variadas.

El volumen se inaugura con *La dama boba*, de Lope de Vega, en una versión que ya había aparecido en la colección "Letteratura universale/Dulcinea", de la editorial Marsilio. Rosario Trovato es el responsable de la anotación y de la traducción, cuya estra-

tegia más evidente estriba en la restitución de la cantidad silábica del verso original con el sacrificio de la rima, mecanismo que se adoptará en todas las comedias presentadas en la obra. Acompaña al texto una extensa "Nota introduttiva", firmada por la misma Profeti, quien también se encarga de la fijación del texto español. En dicha sección introductoria se pone de manifiesto la estructura profunda del texto en relación con la articulación estrófica y con las características propias del género de "capa y espada" al que Profeti adscribe la pieza lopesca, aun con el reconocimiento de cierto parentesco con el subgénero del "figurón" que gozará de gran popularidad a partir de la tercera década del siglo. Profeti no renuncia a abordar la enmarañada historia textual de *La dama*, insertándola en la etapa de la biografía lopesca, alrededor del año 1617, en la que el Fénix consigue tomar el control y empezar a involucrarse en la edición de sus obras, a partir de la *Novena parte*.

A continuación Katerina Vaiopoulos propone la traducción de otra obra de Lope, seguramente la menos conocida entre las cinco que aparecen en el volumen: *Los melindres de Belisa*. A Vaiopoulos se debe también la redacción de las notas textuales y de la interesante "Nota introduttiva" que dedica a reseñar la principal bibliografía sobre la comedia y, sobre todo, a sacar a la luz las complejas relaciones entre los personajes, amén de estudiar las coyunturas dramáticas más relevantes a partir de la abigarrada articulación estrófica de la pieza.

Al cuidado exclusivo de Profeti debemos la introducción, las notas y la traducción de

*Fuenteovejuna*. Profeti, *in primis*, reseña las opiniones críticas de los estudiosos que, a partir de distintos enfoques, se han dedicado al estudio de esta pieza maestra, desde Menendez y Pelayo hasta las más recientes de la crítica contemporánea, pasando por las de Spitzer o las de Wardropper. En la “Nota introduttiva” repasa de forma somera las principales cuestiones ecdóticas que han marcado la historia textual de *Fuenteovejuna*.

*El caballero de Olmedo* está encomendada a la competencia de una única estudiosa: Fausta Antonucci, quien, además de redactar la introducción y las notas, es responsable de la edición crítica del texto fuente del que se realiza la versión italiana. Conviene destacar la pulcritud de la traducción, que restituye al lector italiano, además de la fluidez del verso, el entramado retórico del texto, con la conservación, en la mayoría de los casos, de la anáfora o de las aliteraciones que caracterizan el lenguaje lopesco. Antonucci decide dar a la “Nota introduttiva” un tenor diferente y analiza la relación entre la tragicomedia, la crónica, la leyenda y la literatura precedente; para ello, se centra de forma especial en la seguidilla y en el baile anónimos que representan la primera dramatización de la “trágica historia” del Caballero.

Profeti propone la traducción, acompañada por una escueta introducción y notas al texto que también llevan su firma, de *El castigo sin venganza*, pieza que el mismo Lope de Vega califica de “tragedia”. Se trata de un texto que cuenta con un sinnúmero de dilogías, juegos verbales y ambigüeda-

des semánticas que suponen un reto difícil para cualquier traductor: Profeti ofrece un *Non è vendetta il castigo* que garantiza extraordinaria fidelidad al complejo entramado léxico y retórico del texto español.

En el volumen se aprecia también la abundante presencia de Tirso de Molina; son cuatro, de hecho, las piezas tirsianas de las que se ofrece la versión italiana. Se empieza con *El vergonzoso en palacio*, al cuidado de Giulia Poggi, con la que colabora Frej Moretti para la fijación del texto español. La introducción se concentra en las relaciones entre los personajes y en la tensión dramática entre las directrices opuestas (amor/honor, temor/esperanza) típicas de la comedia palatina. Muy interesantes son las consideraciones de la profesora Poggi a propósito de las circunstancias histórico-sociales que influyen en la redacción de la comedia. Poggi entrega una traducción que, además de conservar en lo posible rimas y asonancias, pone de relieve la pronunciada sonoridad rítmica. Resulta audaz, además, la decisión de traducir las partes en *sayagués* “unificandone la traduzione sui toni di un italiano regionale, più vicino al romanesco che non al toscano” (1115).

Poggi y Moretti colaboran también en el establecimiento del texto español de uno de los ejemplos más logrados y destacados de comedia urbana: *Don Gil de las calzas verdes*, ambientada en un “Madrid brulicante di incontri e di iniziative” (1395). Poggi, que redacta introducción y notas, lleva a cabo la traducción de los primeros dos actos, mientras corre a cargo el tercero de Ida Poggi Nuccio. En la introducción se

hace hincapié en el disfraz varonil de la protagonista, que acaba suscitando el interés de otros dos personajes femeninos, resultando el rasgo más patente “dell’ambiguità dell’universo di Tirso” (1386). Al cerrar la introducción, Poggi advierte que “non sempre è stato possibile rendere i numerosi modismi e giochi di parole”, “le espressioni relative al [verde]” (1397); sin embargo, la tarea de ambas traductoras logra reproducir la capacidad del texto tirsiano de cautivar la atención del lector.

Giovanni Cara se ha hecho cargo de traducir *El condenado por desconfiado* mientras Profeti se ha dedicado a la *constitutio* del texto español. *El condenado*, considerada una de las obras cumbres de la comedia teológica del Siglo de Oro, es, al mismo tiempo, una de las piezas que más problemas de atribución ha planteado. Cara no discute la autoría tirsiana y remite a los estudios más recientes. Prefiere centrarse en la estructura binaria que caracteriza la obra: la pareja opositiva pecado/redención y el destino paralelo de dos personajes, Enrico, un bandido famoso por sus crímenes, y Paulo, el buen ermitaño. Cara explica la relación entre la obra y los dogmas definidos por el Concilio de Trento –por ejemplo, “quello della confessione e dell’ultimo istante in cui [...] l’uomo viene giudicato”(1623)– y describe la habilidad del dramaturgo para revitalizar referencias narrativas, bien legendarias, bien bíblicas. Los criterios que presiden su estrategia traductora, que ha propiciado la salvaguarda de la medida silábica del original antes que el suceder de rimas y asonancias, se formu-

lan al final de la introducción: a partir de la indicación de que “il titolo già testimonia la difficoltà d’una traduzione”; prosigue afirmando que el teatro, “per sua natura diverso dal procedere narrativo e ha le sue regole, anche la traduzione s’è arresa a tale principio” (1632).

Remata la serie de piezas tirsianas *El burlador de Sevilla*, al cuidado de Maria Grazia Profeti, con su conocido criterio traductor, que otorga a la medida y al ritmo del verso el mayor relieve. En el breve prólogo, Profeti reúne la información esencial: *in primis*, localiza los elementos que el autor de la pieza tomó prestados del folclore de la dramaturgia contemporánea para reelaborarlos en una pieza de extraordinario éxito. Explica el proceso, antes en España y después en toda Europa, que convierte al protagonista en un prototipo del seductor, con la desactivación, en cambio, de la faceta de *burlador* que en el personaje ‘tirsiano’ ejercía de rasgo definidor. Profeti, además de centrarse en “la complessa storia editoriale del *Burlador*” (1841), rechaza la atribución de la pieza a Andrés de Claramonte y defiende la paternidad tirsiana, en unas líneas de discusión de las principales tesis al respecto.

La versión italiana de *La entretenida* de Miguel de Cervantes –que se vuelve a ofrecer “con lievi modifiché” (2071), después de su publicación en la colección “Bagatelle” de la editorial pisana ETS– se debe a la colaboración de cuatro estudiosos: el texto español y las notas son de Federica Cappelli, la introducción de Giulia Poggi, y la traducción de David Baiocchi y Mar-

co Ottaiano. Poggi pone de manifiesto que, para Cervantes, el espacio teatral no es un espacio real, sino metafórico, lo que evidencia, a su juicio, la distancia entre la dramaturgia cervantina y los patrones lopescos. Lope es, precisamente, el blanco de algunas alusiones polémicas que constelan la pieza cervantina: en ella se detecta una serie de “registri intermedi” que reflejan “più che i ruoli ritagliati sui dettami della *comedia nuova*, lo stile –variegato e imprevedibile– del parlato” (2063). Baiocchi y Ottaiano proporcionan al lector una cuidada traducción italiana que refleja la mencionada variedad de registros y la complejidad semántica de algunos pasajes.

**Pedro Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Mira de Amescua, Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, *Il teatro dei Secoli d’oro*, coord. M.G. Profeti, Milano, Bompiani, 2015, vol. II, 2436 pp. ISBN 9788845279874**

**Roberta Alviti**  
**Università degli Studi di Cassino**  
**e del Lazio meridionale**

El segundo volumen destaca por la conspicua presencia de piezas calderonianas; propone también dramaturgos contemporáneos de Lope, es decir, Luis Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón y Antonio Mira de Amescua, además de nombres de

la segunda época del teatro barroco, como Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto; todas las notas de carácter bio-bibliográficas se deben a Maria Grazia Profeti.

Esta segunda parte se abre con *La dama duende* al cuidado de Fausta Antonucci, a la que se deben también dos ediciones españolas de la comedia (Barcelona, Crítica, 1999 y 2005). Tras formular algunas hipótesis sobre la datación, en la “Nota introductiva”, la estudiosa señala que *La dama* se puede considerar el prototipo de la “formula matura della commedia ‘di cappa e spada’” (15) en la que se aprecia la presencia de dos parejas de enamorados, una principal y otra secundaria, a las que se añade un quinto elemento, el llamado *galán suelto*. Antonucci destaca el papel clave de la ambientación doméstica y nocturna y señala que la obra se distingue por su faceta “lúdica e giocosa” (20), que ha convertido *La dama* en una pieza maestra del género, de éxito inmediato y duradero.

Siempre a Fausta Antonucci debemos tanto la edición crítica española publicada en Crítica (Barcelona, 2008) como la traducción italiana (Padova, Marsilio, 2009) de *La vida es sueño* que se vuelven a proponer en este volumen. En los preliminares, la estudiosa consigue concentrar las nuevas informaciones principales sobre la obra, además de interesantes observaciones propias. Antonucci señala cómo con la línea argumental protagonizada por Segismundo y Rosaura, dramática y filosófica, se combinan, gracias a Astolfo y Estrella, motivos y secuencias propios de la comedia palaciega coeva, lo cual sirve para “risaltare

meglio il gioco di contrasti, [...] di dinamiche conflittuali” (249). Tanto en la traducción de *La dama duende* como en la de *La vida es sueño*, Antonucci se ha propuesto dos objetivos fundamentales: por un lado, reproducir, si no la rima, por lo menos la métrica, el ritmo y la musicalidad del original; por otro, dar una idea del lujoso y vario léxico calderoniano. A pesar del riesgo de entregar al lector italiano un texto ajeno a su realidad lingüística y excesivamente cargado de elementos arcaicos, la profesora romana cumple con su propósito y confecciona dos versiones italianas que acercan un texto de hace cuatro siglos al horizonte cultural y estético del lector italiano de nuestra época.

Otra calderonista de pro, Enrica Cancelliere, es responsable exclusiva de *El príncipe constante*; se trata de una pieza trágica que recrea la historia real del infante Fernando de Portugal, quien en el siglo XV se aventuró en la conquista del territorio marroquí en nombre de la corona portuguesa. Cancelliere apunta que en esta pieza temprana aparecen, *in nuce*, “motivi macrotestuali ed intertestuali” (484) que serán recurrentes en toda la obra del dramaturgo, es decir: el sueño, la sombra, el espejo y el tiempo.

Elena Marcello se hace cargo de la versión italiana de *El pintor de su deshonra*, una de las grandes piezas trágicas de Calderón. Marcello, como era de esperar, se detiene en la cuestión del honor, motivo que en nuestro texto ejerce también de principio estructurador: en su opinión, *El pintor* representa el punto de llegada de una trilogía de la que forman parte también *A secreto*

*agravio*, *secreta venganza* y *El médico de su honra*. También la profesora Marcello se inclina por una adaptación de la lengua calderoniana a la práctica del italiano actual, sin desatender sus peculiaridades léxicas y retóricas.

La sección dedicada a Calderón se remata con *El alcalde de Zalamea*: quien se encarga de presentar la obra al público italiano es Giovanni Caravaggi. En la “Nota introductiva”, Caravaggi enmarca la pieza en la época de su composición, alrededor de 1640, y sobre todo en la época de su ambientación, es decir el verano de 1581. Calderón aprovecha el patrón del drama de honor tal y como lo había codificado Lope de Vega y que había suscitado el entusiasmo entre el público de los corrales de la segunda década del siglo XVII. Sin embargo, la habilidad en la elaboración de los personajes secundarios, “la diversa caratterizzazione dei personaggi”, “l’approfondimento psicologico e l’acuta indagine introspettiva” (913) suponen un avance y, al mismo tiempo, la superación de dicho patrón.

Se continúa con Profeti, quien nos introduce en *La serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara, traducida por Silvia Rogai; señalamos que dicha traducción, que se publicó por primera vez en la editorial Alinea en 2011, ha sido galardonada con el premio “Leone Traverso-opera prima”. A pesar de no haber conseguido verter al italiano la complejidad semántica y los juegos de palabras de unos pocos versos, Rogai brinda al lector italiano un texto brillante y entretenido, capaz de respetar y transmitir los múltiples insertos líricos y roman-

ceriles. Profeti empieza apuntando que “la montanara ribelle e mascolina affonda le proprie radici nelle leggende e nella letteratura medievale spagnola” (1117) y se transmite a través del romancero al teatro del siglo XVII. Nos recuerda, además, que Vélez compuso la pieza, en 1613, pensando en la actriz Jusepa Vaca, “specializzata in ruoli virili” y mujer del autor de comedias Juan de Morales Medrano, quien la encargó y la puso en escena.

Barbara Fiorellino, cuya calidad como traductora de textos teatrales áureos se dio a conocer gracias a *Il cane dell'ortolano*, se encarga de la traducción, la introducción y las notas de *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, a partir del texto español fijado por Fausta Antonucci. En la “Nota introduttiva” se centra en el análisis de los personajes y su papel en la resolución de la intriga. Además, señala que la redondilla constituye aproximadamente el 70% del armazón métrico, lo que contribuiría “a dare una caratterizzazione ‘leggera’ al tessuto linguistico” (1382); de la misma manera, subraya que la ausencia de sonetos es señal de la “mancanza di momenti di riflessione lirica” e “in generale, dell’introspezione” (1383). Opina, acertadamente, que la redondilla supone, en el caso de que se traduzca respetando la rima, el riesgo muy concreto de “banalizzazione”, con motivo de la “brevità del verso ottosillabo e l’insistenza dello schema *abba*” (1383). Sin embargo, la estudiosa intenta, con excelentes resultados, conservar por lo menos la rima asonante, para sugerir al lector “l’aspetto di ricorrenza fonica” (1383).

Selena Simonatti traduce *El ejemplo mayor en la desdicha*, de Mira de Amescua, teniendo en cuenta el texto establecido por Profeti, mientras que Federica Cappelli se encarga de la introducción y las notas. Según nos informa Cappelli, la pieza pertenece al subgénero de la comedia de privanza –y se basa por lo tanto en el *topos* de la *fortuna bifrons*–, “inquadrabile [...] nella commedia alta, tragica o eroica” (1595), que se distingue por el registro grave y la puesta en escena particularmente espectacular que representan la prueba tangible de sus propósitos admonitorios y edificantes. Simonatti acompaña su excelente versión italiana con una “Nota” en la que se detiene, con apreciable lujo de detalles, en los problemas surgidos al verter el texto al italiano; señalamos tan solo las atinadas consideraciones acerca de la traducción italiana de la palabra clave “hechura”.

Profeti y Silvia Rogai colaboran una vez más en la preparación del texto italiano de *Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas Zorrilla, a quien se considera como el innovador de la comedia de figurón, subgénero de la comedia de capa y espada caracterizado por la deformación “iperbolica e violenta di un carattere” (1807). La pieza que nos ocupa sería el primer ejemplo de pieza protagonizada por un “figurón”, un arquetipo de lo risible, estigmatizado por el dramaturgo, representado por un “galán suelto”, que se traslada de la provincia a la capital.

Este volumen se concluye con *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto, que ofrece –aquí con unas modificaciones con respec-

to a la versión italiana publicada en 2012 (Pisa, ETS)– Enrico Di Pastena, quien también es el editor del texto crítico español editado en *Crítica* (Barcelona, 1999). Di Pastena, en su exhaustiva introducción, califica la pieza de “ideale prolungamento della commedia palatina” (2026). Prosigue deteniéndose en la historia textual y en el análisis de los mecanismos dramáticos: al evitar cualquier elemento no funcional de la trama, Moreto logra, también gracias a una “riduzione degli spazi” y a “una contenuta concentrazione spaziale” (2027), una extraordinaria unidad de acción, destacada por gran parte de la crítica. El apartado dedicado a las cuestiones traductivas es rico y puntual, tal y como la brillante y cuidada traducción, que representa, según quien esto escribe, un modelo a seguir para quien decida emprender la traducción de un texto dramático del Siglo de Oro.

En el proyecto están involucrados tanto estudiosos experimentados como investigadores más jóvenes, y tan solo con la nómina de todos ellos es evidente el esfuerzo que empresas semejantes suponen, así que sería poco generoso subrayar sus escasísimas faltas. Nos limitaremos a señalar el hecho de que al final de cada uno de los (gruesos) volúmenes existe un rico aparato de notas, que incluye observaciones ecdóticas, críticas, bibliográficas y lingüísticas. Tal apartado, sin embargo, habría sido más manejable si se hubiera colocado a pie de página, porque de esta forma se corre el riesgo de que el lector renuncie a su consulta. Sin embargo, estamos ante una operación editorial en la que los méritos exceden amplia-

mente a los deméritos: estamos seguros de que la obra se convertirá en un instrumento indispensable para los docentes y los estudiantes universitarios que se dedican a la literatura española, siendo capaz, al mismo tiempo, de cautivar la atención del lector italiano que, sin tener una formación específica, quiera profundizar en el conocimiento del teatro áureo español.

**Valentín Núñez Rivera,**  
***Cervantes y los géneros de la***  
***ficción, Madrid, Sial Ediciones,***  
**2015, 346 pp.**  
**ISBN 9788415746614**

**Héctor Brioso Santos**  
**Universidad de Alcalá**

Estamos ante un libro importante sobre la novela del Siglo de Oro y la ficción cervantina, publicado en la colección dirigida por Rafael Bonilla, financiada a su vez por un proyecto de investigación dedicado a la novela corta del siglo XVII. Hasta la fecha, los pocos acercamientos de conjunto al problema han adolecido de cierta pedagogía simplificadora –caso de las valiosas síntesis de J. I. Ferreras (1987, 1988 y sobre todo 2009-2013)– o de una especialización casi gremial, harto bien conocida (el mismo Núñez Rivera habla de críticos lazarillistas, por ejemplo). Y conviene que los estudios de la novela áurea contemplen todas las facetas del problema, sin parcialidades ni particularismos. Esa ha sido la tarea de Valentín Núñez, que repasa los textos más

remotos o fronterizos, no se detiene en la frontera entre la Edad Media y el Renacimiento –remite, por ejemplo, al *Poema de Mío Cid* (49)–, relaciona ejemplarmente las novelas españolas con sus traducciones a otras lenguas y sus llamativas manipulaciones, y menciona oportunamente aspectos laterales como la lectura femenina o las bibliotecas regias (43).

Naturalmente, el profesor Núñez se afirma sobre su ya larga dedicación a la narrativa áurea. De hecho, según explica en la introducción, elegantemente titulada “Crisol y cifra”, este bien armado estudio es un tapiz tejido a partir de dieciséis artículos publicados desde 2003, en un sistemático esfuerzo por aclarar el rumbo de nuestra ficción desde fines del XV hasta el XVII, a base de trazar un complejo haz de influencias y relaciones (15-16).

El libro se divide en dos partes: la novela antes de Cervantes –la sentimental y sus emanaciones; *Lazarillo* y sus dos imitadores próximos, el anónimo de 1555 y Juan de Luna; las novelas cortas– y la narración, corta y larga, con y por Cervantes. La primera mitad articula el paso desde la ficción tardomedieval hasta la barroca, con una parada final en las colecciones novelescas y en Céspedes y Meneses. Campea ahí la crítica incisiva: por ejemplo, sobre Ximénez de Urrea (83 y 87-88) o sobre las fuentes clásicas o los apartes del *Lazarillo* (112-116), sobre el arranque parecido de *Celestina* y *Cárcel de amor* (35), sobre las semejanzas entre el *Asno de oro* y *Lazarillo* (104 y 116), o acerca de que la traducción de Cortegana del *Asno* fue tan buena, que

merece ser considerada una novela española más (104), o sobre por qué Lázaro se transformó en atún en la continuación de 1555 (131-132).

La segunda mitad aborda primeramente los registros de la locura en Shakespeare, en los dos Quijotes –el hidalgo manchego, Cardenio y don Diego de Miranda, entre otros personajes– y en el *Licenciado Vidriera*; los experimentos cervantinos en el *Quijote* con lo sentimental y lo bizantino –especialmente esclarecedora es la síntesis en la página 222–, la teatralidad del episodio doble de Dorotea y Cardenio (221) y el pastorilismo y el rusticismo en esa novela (bien acotados en 223-237, donde añadiría, a mi vez, una glosa: Núñez aclara que las estampas rústicas –la majada de los cabreros– están supeditadas a la Arcadía quijotesca, pero también cabría ver aquéllas como marco o enagaste de ésta).

En la sección siguiente, nuestro autor prefiere, como F. Sevilla, A. Rey Hazas, J. I. Ferreras y quien esto firma, un canon picaresco más amplio y flexible, e incluso propone que se incluyan en él los relatos filopicarescos embebidos en el *Baldo*, *El capón*, el *Reinaldo de Moltalbán*, las comedias picarescas –y a menudo también celestinescas– del primer Lope, la *Vida del pícaro* en verso, etc. Porque, en efecto, así parecen haberlo entendido los lectores de hacia 1600, que sin duda veían un continuo donde otros críticos quieren acotar categorías cerradas que fuerzan interpretaciones cerradas. También es muy oportuno su encaje de la literatura picaresca en la narrativa cervantina, pues concluye que el



picarismo —así escrito— es uno de los “veneros genéricos primordiales” de la ficción de Cervantes (239-240) y que sus peculiares criaturas marginales son, sin embargo, antipícaros, pícaros jubilados, portavoces de una metapicaresca o “perros parlanchines” que ladran contra el modelo guzmaniano (248-250).

Seduca en especial su luminosa descripción del “programa literario” cervantino de los últimos años, “subrayado mediante sus brillantísimos prólogos” y “dotado de un significado global”: la publicación programada del primer *Quijote*, las *Novelas ejemplares*, las comedias y entremeses, el *Viaje del Parnaso* y el segundo *Quijote* (243). Añado, a mi vez, que quizás Cervantes concibió ese formidable esfuerzo de su vejez como una bien organizada formación de combate contra Lope de Vega, Alemán y otros posibles detractores. Esto daría un nuevo sentido a esa broma sería que resulta ser el prólogo quijotesco de 1605, a esos manifiestos que son los de las *Ejemplares* y las *Ocho comedias*, y a la batería de pasajes librescos del *Ingenioso hidalgo*, como mínimo, si acierto a glosar correctamente al profesor Núñez Rivera. Esa articulación supondría, quizás, que la amena lectura del *Quijote* podría colmar también las famosas horas de recreación del prólogo de 1613, y que el *Viaje del Parnaso* vendría a ser una suerte de solucionario del mensaje cervantino a sus incómodos colegas, entre otros. No en vano, Núñez habla de los “diabólicamente inteligentes paratextos cervantinos” (243) y del planteamiento ingenioso, contragenérico, problemático,

experimental y, en definitiva, libérrimo de toda su literatura de madurez (244). Y esas audacias requerían la irónica pedagogía de los prólogos, de los pasajes metaliterarios y metanarrativos y de ese Parnaso satírico. En su camino hacia Cervantes, nuestro crítico urde una red de relaciones y anota un sinfín de datos sobre la novela áurea. Todas esas cuestiones, aparentemente menudas, nos permiten asomarnos a un vasto panorama, que me atrevo a decir que por primera vez avistamos casi por entero. Porque Núñez invade gozosamente cercados presuntamente ajenos —la novela medieval o italiana, *La Celestina*, el teatro cervantino o lopesco...— y demuestra una y otra vez la articulación de todos los fenómenos literarios, decisiva para entender a un Cervantes que leía vorazmente y de todo y que no daba puntada sin hilo.

Reseñar aquí todos los aciertos de este libro llevaría muchas páginas, pero no me resisto a destacar un aspecto más: conforme avanza, percibimos que va recogiendo una por una casi todas las especies literarias de la época —novelescas, teatrales e incluso panfletarias—, en un entramado riquísimo que abarca desde las novelle, cervantinas y ajenas, hasta las cortesanas, desde las colecciones de Pérez de Montalbán hasta la *Perinola*. Y si bien, a la vista de la coherencia y la calidad del tomo, podríamos echar de menos unas conclusiones finales, su carácter colectáneo no parece aconsejarlas. Aun así, la lectura llega a su punto climático en las últimas páginas, justamente dedicadas a dos imitadores y admiradores de Cervantes tan distintos como son el autor

del *Para todos* y Quevedo. Y, por su densidad y fecundidad, el final de cada sección constituye una acertada sinopsis y solventa problemas casi seculares: la larga sombra de lo sentimental y lo bizantino en el XVII, la relación entre la llamada novela idealista y la realista o los designios novelescos del Cervantes anciano.

Esta obra sirve, además, como un cumplidísimo recorrido bibliográfico en el que no abundan las citas, pero sí brillan algunos desacuerdos (en la página 28 se afea, con razón, el vicio común de considerar autobiográfica la ficción sentimental). Las referencias, parentéticas y en las notas, aligeran la lectura, aunque no siempre se anotan los pasajes referenciados, sino a menudo sólo los estudios de los que proceden. Alguna nota es tan sustanciosa que podría añadirse al cuerpo principal del texto (104, n. 9). Y únicamente anotaría al margen, en cuanto a la cronología de las novelas cervantinas, la sugerida por F. Rico en su contribución al homenaje a J. Canavaggio (*Por discreto y por amigo...*, Madrid, 2005), y como útil complemento bibliográfico, el tomo colectivo coordinado por J. Canavaggio, *La invención de la novela* (Madrid, 1995), con dos importantes estados de la cuestión –para ese entonces– de V. Infantes y M. Moner.

En suma, *Cervantes y los géneros de la ficción* es un libro muy meditado e inteligente que ilumina con nueva luz bastantes aspectos del complicadísimo problema de la novela áurea.

**Marcella Trambaioli, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Madrid, Visor Libros, 2015, 484 pp. ISBN 9788498951660**

**Germana Volpe  
Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”**

Es un hecho indudable que la crítica literaria se autoalimenta y que cada análisis, por acabado que sea, puede representar el punto de partida para estudios posteriores; o que una sugerencia, sedimentada durante años, puede llegar a ser el origen de reflexiones más complejas. Es el caso del volumen de Marcella Trambaioli (Universidad del Piemonte Orientale), *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, publicado por la editorial madrileña Visor Libros, que recoge los resultados de más de diez años de meditaciones sobre el teatro de Lope de Vega, motivadas por unas esclarecedoras palabras del añorado hispanista italiano Stefano Arata sobre la presencia de la épica amorosa en las comedias de capa y espada lopescas. Trambaioli no oculta la deuda al declarar que el estudioso fue el primero en detectar elementos épicos en la dramaturgia del Fénix en la introducción a su edición de *El acero de Madrid* (Castalia, 2000). Al hilo de sus observaciones, la investigadora lleva a cabo un minucioso examen del cuantioso *corpus*

de comedias de ambientación urbana lo-pescas, cuyo entramado revela una rica presencia de materia épica. Ello ofrece a la vez una diversidad diatópica de ambientación y una variedad diacrónica de composición que garantizan su representatividad de la producción dramática de Lope de Vega.

El estudio combina rigor metodológico y agudeza interpretativa al considerar los diferentes modelos épicos que conforman el *corpus*: la epopeya antigua, la mitología grecorromana, la novela bizantina, la historia clásica, la épica medieval y la materia caballeresca, y finalmente el modelo ariostesco del *Orlando furioso*, sin dejar de tener en cuenta la Biblia y los clásicos de las letras hispánicas, como *La Celestina*. Está claro que la heterogeneidad de la materia literaria utilizada por Lope bien se corresponde con el gusto barroco por lo híbrido, por la mezcla de elementos de diversa naturaleza, lo cual no hace sino confirmar – por si aún hiciera falta – la arbitrariedad de cualquier intento taxonómico de los géneros literarios. La abundancia de referencias intertextuales que la estudiosa lopista pone al descubierto nos muestra una imagen del Fénix muy distinta a la acostumbrada, es decir la de un Lope que compone sus piezas de prisa y corriendo para satisfacer las demandas de un público exigente; o también la de un dramaturgo superficial que carece de la maestría técnica reconocida a otros autores. Para decirlo con palabras de Trambaioli:

De paso, no parece secundario observar que el detenimiento y los detalles con los cuales,

en cada comedia, Lope conforma la intriga y la caracterización de sus personajes según los modelos épicos ponen en tela de juicio el tópico de un Lope dramaturgo que produce a gran velocidad con una técnica menos refinada que la de autores como Calderón, idea que forma parte de una mitología que el propio escritor en su momento había contribuido a alimentar y que los críticos han asumido sin más (30).

Y, efectivamente, uno de los aspectos más interesantes del volumen es el esfuerzo para derribar tópicos: no sólo el que acabamos de mencionar, sino también el cliché de una actividad teatral exclusivamente comercial por parte del que Cervantes apodó *monstruo de la naturaleza*. Utilizo otra vez las palabras de la estudiosa: “Claro está: los resultados de mi investigación plantean la necesidad de modificar la idea tradicional de un Lope fundamentalmente dramaturgo de los corrales, con unos contados encargos para el Palacio bien documentados” (34). Bien mirado, las alusiones literarias cultas, de las que los versos de las cuarenta y tres comedias analizadas están repletos, indican que el público al que Lope se dirigía estaba formado por personas capaces de reconocer las referencias culturales insertadas en los textos; es decir que él escribía para un contexto representacional cortesano, y a veces, festivo. Lo cual muestra que el Fénix fue un dramaturgo cortesano no solo ocasionalmente y, por otro lado, que no hay solución de continuidad entre el teatro de corral y el de corte: muchas piezas aparentemente escritas para los corra-

les, después de un estudio detenido revelan un destino diferente. En este sentido, la épica de amor, en su doble vertiente de tratamiento serio o burlesco, desempeña la doble función de halagar a los miembros de linajes ilustres –incluso los de la familia real– cuyas gestas se quieren exaltar, y a la vez, de atraer al distinguido público femenino que asistía a las representaciones gracias al tema amoroso.

De hecho, la porosidad de los lindes entre los dos tipos de teatro queda demostrada también en los estudios de las refundiciones o de la escritura en colaboración que caracterizan la actividad teatral de la época de Calderón, cuando se difunde la costumbre de reelaborar comedias propias o ajenas con vistas a adaptarlas a un tipo de contexto representacional diferente del original.

Además, el contexto cortesano ofrecía la ocasión a Lope de Vega, siempre en busca de la protección de un mecenas, de autopromoverse no solo proponiéndose como poeta culto –con el fin de rescatarse de las críticas de sus rivales que querían negar la dignidad literaria a su actividad teatral– sino también “literaturizando” sus vivencias sentimentales en la escritura teatral. De manera que podríamos afirmar que si el principio del “enseñar deleitando” o “deleitar aprovechando” conforma las comedias destinadas al público de los corrales, otro principio que –si se me permite la expresión– podría llamarse del “halagar (o deleitar) autopromoviéndose” conforma la actividad dramática lopesca dirigida a los ambientes cortesanos.

El volumen de Marcella Trambaioli brin-

da una cala del universo lopesco original e interesante que muestra cuán peligrosas pueden resultar en la investigación literaria las asunciones pasivas de tradiciones interpretativas al mismo tiempo que patentiza el carácter provisional de todo análisis.

**Germana Volpe (ed.), *Amistades que son ciertas*, Studi in onore di Giovanni Battista de Cesare, Napoli, Think Thanks edizioni, 2015, 252 pp. ISBN 9788896367148**

**Andrea Campese**  
Università degli Studi di Napoli Federico II

### 1. Amistades

“Amistades que son ciertas, nadie las puede turbar”, lo afirma Roldán en la jornada primera de *La casa de los celos* de Miguel de Cervantes, dirigiéndose a su primo Reinaldos sumido en sueños y totalmente en su poder. Reinaldos corre un riesgo mortal, pero la amistad que alberga en el corazón de Roldán le salva la vida. Es la amistad un sentimiento poderoso, capaz de sanar contrastes, de alejar descontentos, es más, de crear comunidades, activas, por ejemplo, en la investigación, animadas por un mismo inquebrantable espíritu solidario y capaces de celebrar, cuando se puede y se debe, a sus héroes. Pues no se podía escoger título más apropiado que *Amistades que son ciertas* para la publicación que celebra

el aniversario del profesor emérito de literatura española de la Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” Giovanni Battista De Cesare, homenaje a su magisterio académico al cuidado de la profesora Germana Volpe, que reúne trabajos de ilustres amigos, científicos rigurosos, todos ellos compañeros de camino del catedrático.

La actividad, tanto didáctica como de investigación de Giovanni Battista De Cesare, ha abrazado la literatura medieval española, el teatro de los Siglos de Oro, los viajes de Colón y la gran aventura del Descubrimiento y de la acción de los Conquistadores en el continente americano, la poesía y la narrativa de Hispanoamérica, la poesía española contemporánea, las relaciones culturales y creativas entre España e Italia, expresándose en un número difícilmente calculable de publicaciones y traducciones. Un legado que nos pertenece, que opera para abrir el camino a nuevos análisis científicos así como para divulgar tesoros culturales aún por descubrir.

*Neruda-Quevedo. Una filosofía della vita* se debe al profesor Giuseppe Bellini. A través de la evocación de experiencias profesionales compartidas en Venecia con De Cesare, a través del recuerdo de tiempos a la vez difíciles y heroicos, poblados por figuras ilustres como Miguel Ángel Asturias que aparece de refilón, Bellini investiga la relación honda que conecta el pensamiento de Pablo Neruda con el de Quevedo. En *Viaje al corazón de Quevedo* el poeta chileno se adueña de las palabras del poeta del siglo XVII “Hay una sola enfermedad que mata, y esa es la vida. Hay un solo paso, y

es el camino hacia la muerte”. El testimonio de Quevedo se convierte, en la visión de Neruda, en una lectura al mismo tiempo ejemplar y metatemporal. La tragedia es eterna, Quevedo la desvela y sugiere a Neruda las claves para fotografiarla. El Quevedo católico alivia sus pesares porque sabe dónde lleva el camino de la muerte. Neruda carece de esta forma de consuelo. Bellini dibuja con dramática exactitud las experiencias poéticas en las que Neruda vive momentos de exaltación y esperanzas fracasadas, hasta doblarse a la dura realidad de las ruinas causadas por los muchos conflictos que han plagado el Siglo XX.

## 2. Identidad, identidades

La búsqueda de la identidad, sicológica, sexual, geográfica y cultural es lo que hermana los trabajos de Francesca De Cesare “Declinazioni del desiderio, *Recuerda cuerpo di Marina Mayoral*”, Maria Alessandra Giovannini “Reflexiones sobre lo fantástico en dos novelas de Juan José Millás”, Giuseppina Notaro “Letteratura e identità gallega: Ramón Chao e Marina Mayoral”, Encarnación Sánchez García “La frontera africana hispánica y *El gallardo español* de Miguel de Cervantes” y Giuseppe Grilli “Una lunga fedeltà”. En todos estos casos es la palabra escrita, la elaboración literaria, el vehículo que conduce al descubrimiento de identidades deseadas o rechazadas, pero en todo caso inevitables al final del proceso de búsqueda. En el caso del texto de Francesca De Cesare la identidad que se busca (y se encuentra) es la sexual, se saborea en

la experimentación de un erotismo irónico que salpica las vidas de los protagonistas de los cuentos de Marina Mayoral, y en la conciencia que solo la realización del deseo y de la transgresión llevan a la felicidad y a la libertad de la esclavitud del Yo, nuestro supuesto dueño. En cambio, en el trabajo de Giuseppina Notaro la identidad es *grupal*, colectiva y geográfica, y coincide con Galicia. El análisis de *El lago de Como* de Ramón Chao y *Contra muerte y amor* de Marina Mayoral revela en las obras de los dos escritores la conciencia de la inevitabilidad de pertenecer a un grupo (que, como tal, comparte espacios físicos, naturaleza, lengua, costumbres, creencias religiosas y supersticiones, memoria y nostalgia). Por contraste, se impone la conciencia de la *alteridad*, cuya “diferencia” justifica la existencia misma de la identidad. La identidad analizada por Maria Alessandra Giovannini es incluso más literaria. Los protagonistas de *El orden alfabético* y de *Lo que sé de los hombrecillos* encuentran la solución a su nimiedad existencial recurriendo al poder imaginativo del lenguaje, forjando mundos alternativos a través de la palabra, ficticios pero funcionales, capaces de negar el fracaso vivencial gracias a la existencia del Otro, a lo mejor inquietante en su simulada normalidad, pero útil para derrotar el caos. El Otro, en el brillante trabajo de Encarnación Sánchez García, es un símbolo ulterior de identidad, junto con el de “la frontera”, investigada durante los reinados de los Reyes Católicos y de Carlos II. En tanto realidad en movimiento, una frontera encierra una cultura, pero al mismo

tiempo es puerta para salir y entrar. Es, pues, lugar de intercambio, trámite de enriquecimiento, hibridación con el Otro, que deja de ser enemigo y contribuye a la definición de una identidad “nueva”, casi siempre inesperada y casi siempre positiva. Y casi siempre la literatura esto lo entiende con antelación. Esta vez es Cervantes el que nos lo explica, y lo entendemos gracias al análisis que Sánchez García nos entrega de su *Gallardo Español*.

“Una lunga fedeltà” es un estudio de Giuseppe Grilli sobre la poesía de Agostinho Neto. Primer Presidente de Angola después de la Independencia, por eso a la vez político e intelectual, Neto individua y expresa las contradicciones del hombre contemporáneo en busca de identidad cultural y geográfica. Su múltiple identidad (europea y africana, portuguesa y angolana) lo empuja a elegir en la expresión poética la lengua portuguesa, la de los colonizadores, para promover la creación de una identidad africana capaz de superar la fragmentación tribal.

### 3. Italia-España, ida y vuelta

Con el tono entre riguroso y liviano que siempre caracteriza sus trabajos, Augusto Guarino homenajea a De Cesare con un texto basado en la relación entre escritores de lengua española y el sur de Italia, tema muchas veces estudiado por el Profesor. El centro del análisis esta vez es Capri, y Guarino echa luz sobre la visión que de la isla nos entregan, a partir del comienzo del siglo XIX, autores como Valera, Alarcón,

Pérez Galdós, Rubén Darío. “La isla de las sirenas” revela la tendencia de los escritores españoles a magnificar la dimensión pagana y mitológica de Capri en el contexto mediterráneo.

Siempre al ámbito del estudio de las relaciones hispano-italianas pertenece “Francisco de Quevedo y Villegas: un itinerario atípico nella città partenopea” escrito por Rosalina Nigro, en el que se reconstruye de forma muy pormenorizada la relación entre el escritor y Nápoles, ciudad donde don Francisco residió desde 1616 hasta 1619. La imagen que Nigro nos proporciona es la de una ciudad en ebullición, abierta a estímulos extranjeros y orgullosa de su identidad. La exactitud del texto revela huellas de la estancia que será ahora más fácil encontrar en la obra de Quevedo. El texto de Marco Ottaiano “Ramón María del Valle-Inclán e la (presunta) influenza dannunziana nella *Sonata di Primavera* e in altri scritti” sigue hablando de influjos de la literatura italiana sobre la española. En este caso Ottaiano demuestra la independencia y la originalidad del trabajo de Valle, de su poética, de la fuerza de su inspiración admitiendo una perspectiva intertextual, que no puede ni quiere negar el hecho de que D’Annunzio y don Ramón compartieron un mismo sustrato cultural, como confirmó De Cesare en su traducción de *Sonata de Primavera*.

#### 4. Ediciones, traducciones y comedias colaboradas

Gerardo Grossi en “Le commedie di Cer-

vantes in Italia” reconstruye la historia editorial de la producción teatral de don Miguel en Italia. La fortuna de las publicaciones se hace remontar ya al siglo XVII y sigue inalterada hasta nuestro siglo XXI, gracias al trabajo de los más representativos hispanistas italianos, incluyendo por supuesto al mismo profesor De Cesare, que siguen construyendo instrumentos insustituibles para las nuevas generaciones de estudiosos. “Note su alcuni aspetti lessicali e morfosintattici della prima traduzione a stampa della Commedia: l’Inferno di Pedro Fernández de Villegas” es la propuesta de Roberto Mondola. El texto constituye un estudio muy detallado sobre la primera parcial traducción de la obra maestra de Dante llevada a cabo en Europa por el archidiácono de Burgos. Mondola nos da cuenta de un Villegas totalmente dueño de las técnicas de traducción, empapado de cultura humanística, crítico esmerado. Igual de apasionante es la lectura del texto de Germana Volpe “Questioni di intertestualità in *Yerros de Naturaleza* y *Aciertos de la fortuna* de Antonio Coello e Pedro Calderón de la Barca”. Volpe investiga las conexiones textuales entre la obra citada y otra *comedia colaborada*, o sea *El Monstruo de la Fortuna*, sin descuidar las relaciones con *La vida es sueño*. A través del análisis de pasajes sorprendentemente parecidos presentes en obras diferentes, cuando no exactamente reproducidos, Volpe escudriña la dimensión colectiva de la actividad creadora del teatro del Siglo XVII y evidencia un clima de cooperación en la “escuela de Calderón”.

## 5. América novia mía

América Latina, su historia y sus literaturas siempre han sido centro de interés, estudio y gozo para De Cesare. Vito Galeota en “Colombo! La tragedia di un bighellone” y Antonio Scocozza en “La profezia di un ‘poeta’: il Venezuela di Gallegos” analizan dos aspectos diferentes que afectan al Descubrimiento y a la cultura contemporánea del Continente. El primero ofrece una relectura del cómic de Francesco Tullio Altan, evidenciando una representación distorsionada y satírica del antihéroe, de su genealogía que se podría definir “infamante”, de su viaje que se revela ser al fin y al cabo un fracaso totalmente intrascendente. El segundo, a través de la narración de acontecimientos de la vida de Rómulo Gallegos y del análisis de sus actividades didácticas, políticas y artísticas sigue y revela las complejas relaciones entre el escritor y

el dictador Juan Vicente Gómez, comunicando con apasionada exactitud una visión dramática del Venezuela de hoy.

## 6. Preguntas, preguntas

“Una lista senza vertigine: le sette meraviglie dell’antichità” es una reflexión imprevista y estimulante debida a Giuseppe Maria Montuono. Nos ofrece la oportunidad de reflexionar sobre el concepto de *lista* gracias también a las intervenciones de Eco, Omero, Borges, Vernant. ¿Corresponde la lista a la representación de un orden objetivo del mundo o depende de una necesidad individual? ¿Tiene una función esencialmente práctica o también poética? ¿Incluye y agota todas las posibilidades de catalogación o representa el vértigo del infinito, prepara a un etcétera sin fin? Hay que leer para descubrirlo.