Anales de Literatura Española
N.º 40, 2024 (SERIE MONOGRÁFICA, 25)

El hispanismo italiano: temas e itinerarios

Edición de Davide Mombelli y Paolo Pintacuda

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Equipo editorial

Dirección
Juan Antonio Ríos Carratalá, Universidad de Alicante, España

Secretaría
Davide Mombelli, Universidad de Alicante, España
Laura Cristina Palomo Alepuz, Universidad de Alicante, España

Consejo editorial
Rafael Alarcón Sierra, Universidad de Jaén
Christine Arkinstall, The University of Auckland, Nueva Zelanda
Miguel Ángel Auladell Pérez, Universidad de Alicante, España
Marina Bianchi, Università degli Studi di Bergamo, Italia
Helena Establier Pérez, Universidad de Alicante, Alicante, España
José María Ferri Coll, Universidad de Alicante, España
Antonella Gallo, Università degli studi di Verona, Italia
Catherine M. Jaffe, Texas State University, Estados Unidos
Dante Liano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia
Renata Londero, Università degli Studi di Udine, Italia
José Manuel Martín Morán, Università del Piemonte Orientale, Italia
Carlos Miguel Pueyo, Valparaiso University, Estados Unidos
Gabriele Morelli, Università degli studi di Bergamo, Italia
Ermitas Penas Varela, Universidad de Santiago de Compostela, España
Ángel Luis Prieto de Paula, Universidad de Alicante, España
Monserrat Ribao Pereira, Universidade de Vigo, España
Diego Saglia, Università degli Studi di Parma, Italia
Laura Scarano, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Dolores Thion Soriano-Mollá, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia

Consejo asesor y científico
Joaquín Álvarez Barrientos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España
Ana María Freire López, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España
Francisco José Martín, Università di Torino, Italia
Piero Menarini, Università di Bologna, Italia
Santos Sanz Villanueva, Universidad Complutense de Madrid, España
María del Carmen Simón Palmer, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 40 (2024). Serie monográfica, 25

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

El hispanismo italiano: temas e itinerarios

Número monográfico coordinado por
Davide Mombelli y Paolo Pintacuda

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación.

ISSN-e: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Depósito legal: A 537-1991
Web: https://ale.ua.es
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Avicam Ediciones

Anales de Literatura Española cuenta con el sello de calidad de la FECYT y se encuentra presente en los sitios web: Scopus, Emerging Sources Citation Index (Web of Science), MLA International Bibliography, Periodicals Index Online (ProQuest), DOAJ, Dialnet, Dimensions, Latindex, ErihPlus y MIAR.

ÍNDICE

ARTÍCULOS

Davide Mombelli y Paolo Pintacuda
Presentación 9

Andrea Baldissera
Cuando el estilo se hace método: Carmelo Samonà 15

Andrea Bresadola
Un mapa de la literatura italiana del siglo XX en la España franquista a través de los expedientes de censura..... 33

Laura Dolfi
García Lorca en Italia: la primera recepción..... 61

Paola Laskaris
El juego de hacer versos: calas en la difusión de la poesía española en Italia desde las páginas de la revista *Poesía* 81

Enrico Lodi
La recepción italiana de Miguel de Unamuno, entre crítica y traducciones 115

Renata Londero
Miguel Delibes e Italia: encuentros y desencuentros 147

Alice Mazzarello
Enrique Díez-Canedo: traductor del italiano en la Edad de Plata. Contextualización historiográfica 171

Paolo Tanganelli
La filología de autor aplicada a textos hispánicos: la escuela de Pavía 195

Patricia Urraca de la Fuente
Los interlocutores italianos de las «chicas raras»: Carmen Martín Gaite y Carmen Laforet en el hispanismo italiano actual 217

RESEÑAS

Antonio Cazorla Castellón
José Romera Castillo (2023), *Teselas literarias actuales* 241

Daniel Escandell Montiel
Francisco Javier Blasco Pascual y Cristina Ruiz Urbón (2022), *Análisis de textos desde la estilometría* 247

José Miguel González Soriano
José María Balcells (2022), *Tragedia en juego. Toros y tauromaquia en Miguel de Unamuno*..... 253

Raquel Rocamora Montenegro
María Isabel López Martínez (2022), *Los poetas de Picasso*..... 259

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 40, 2024, pp. 9-14

Presentación

Davide Mombelli y Paolo Pintacuda

> Le llevaría a Bonghi un libro entero explicar por qué la literatura española no es popular en Italia; para explicar por qué la literatura española no es popular en Italia basta una sola palabra: pereza.
> Es una verdadera vergüenza para los hombres cultos de este país que la segunda 'lengua de sí', la literatura no sólo de Cervantes sino de Calderón y Quevedo, no sea familiar entre nosotros…
> Nuestra imagen de España se parece mucho, en su injurioso simplismo, a la que los extranjeros tienen de Italia. Plaza de toros, andaluzas morenas, Carmen y navaja.
> Pero España, la verdadera España, es otra cosa. Es un país serio, duro, viril, que ha hecho su propia vida y tiene un alma propia, una fisonomía absolutamente personal, imborrable aún hoy, en tiempos de aviones que superan montes.
>
> (Giovanni Papini, *Amore di Spagna lontana*, 1911)

Las relaciones que en tiempos de la modernidad unen la cultura literaria española e italiana responden al concepto de «tradición», por cuanto este sitúa un planteamiento historiográfico basado en una dialéctica de la continuidad que asume de hecho una existencia fuertemente condicionada por la presencia constante de determinados elementos. Existe una serie de «constantes», aspectos distintivos que cruzan diferentes ámbitos como el histórico (la presencia española en el territorio italiano), el geográfico (el Mediterráneo compartido), el religioso (el común fondo cristiano), el sociopolítico (paralelismos evidentes sobre todo en el siglo XX) y el intelectual, estético y literario (el humanismo tradicional, la complementariedad estética clásico-barroco). Si quisiéramos subrayar sucintamente una rudimentaria fenomenografía de la producción crítica acerca del objeto de estudio literario hispano-italiano, nos daríamos cuenta de que, ya en el siglo XVIII, la relación *de facto* resultante del exilio jesuita

en Italia, una gran comunidad de religiosos intelectuales, da forma a la historiografía española moderna (Andrés, Masdeu, Lampillas), mientras que Arjona, en su resumen sinóptico de la historia poética española, habla de una «escuela hispano-italiana». Por otra parte, la perspectiva comparatista conduce a la observación de figuras como Vittorio Cian, Benedetto Croce, Arturo Farinelli, Eduardo Toda y Güell, Marcelino Menéndez Pelayo, de finales del siglo XIX y comienzos del XX, y posteriormente otros hispanistas como Franco Meregalli, Giuseppe Carlo Rossi, Carlo Bo, Oreste Macrí, Vittorio Bodini, Dario Puccini, o desde el italianismo español estudiosos como Joaquín Arce; es decir, figuras todas ellas que en realidad reconstruyen con esmero unas relaciones cuyo foco de atención progresivamente se desliza desde el cervantismo y los Siglos de Oro hasta la España contemporánea. Italia y España se han prestado a la definición de «países hermanos» (así los definió el historiador Sergio Romano, recuperando un discurso pronunciado por Carlo Rosselli durante la Guerra Civil), a la perspectiva de «imagen refleja» (en el acercamiento imagológico propuesto por María de la Nieves Muñiz), o «ensueño intercambiable» (según Vicente González Martín). Es la Italia española del Milanesado, la Nápoles aragonesa y luego borbónica estudiada por Benedetto Croce y, más tarde, con sesgo tradicionalista, por Elías de Tejada, la ciudad partenopea que se yergue como lugar clave, *topos* privilegiado, de la relación hispano-italianas moderna.

El siglo XX es asimismo un periodo en el cual se consolida el hispanismo institucional, el de las cátedras, los departamentos universitarios y las instituciones culturales y asociaciones. Tras un primer periodo de gestación en el seno de la gran escuela romanística italiana, y de los pioneros ensayos de los mencionados Cian, Croce, Farinelli, y también Papini, Boine, Levi, Mele y otros, habría que esperar a 1941, año en el que Bernardo Sanvisenti, Camillo Guerrieri-Crocetti y Giovanni Maria Bertini ocupan las primeras cátedras de lengua y literatura española. A partir de los años cuarenta empieza a publicar una generación de hispanistas profesionales: al lado de la tríada de Bo (estudiado por Belén Hernández), Macrí (disponemos de una espléndida edición de sus *Studi Ispanici* editada por Laura Dolfi), Bodini (estudiado por Antonio Giannone, Laura Dolfi y Nancy De Benedetto e Inés Ravasini), hemos de recordar a Carmelo Samonà (cuyo hispanismo reconstruye Baldissera en este mismo volumen), Lore Terracini, Dario Puccini, Franco Meregalli, Mario Di Pinto…, Aldo Ruffinato, en su breve pero precisa «Crónica abreviada del Hispanismo en Italia» (consultable en internet en los archivos del anuario de 2014 del Centro Virtual Cervantes), traza el panorama del hispanismo de los siglos XX y XXI (sobre esto véase también el volumen *L'apporto italiano per gli studi ispanici*, publicado en 1992 por el AISPI; el monográfico que dedica *Ínsula* a España e

Italia en 2010; y el recién reeditado *Modelli e caratteri dell'Ispanismo italiano*, de Giuseppe Grilli).

Los intereses de los hispanistas italianos son varios, siendo el Siglo de Oro y Cervantes los objetos más frecuentados por los estudiosos; en lo que se refiere al siglo XX, las investigaciones se centran en las principales figuras de las generaciones del 98 (Unamuno, estudiado también por Lodi en este monográfico; Machado, cuya poesía completa edita por primera vez Macrí; Azorín; Valle-Inclán…) y del 27 (Lorca, véase el artículo de la especialista Laura Dolfi; pero también Salinas, Guillén, Aleixandre, Alonso, Alberti, Hernández, Cernuda…). Imprescindible es la monografía sobre los *poeti surrealisti* españoles que Bodini da a conocer al público lector y académico italiano tempranamente. Más dispersos son los estudios sobre las generaciones de escritores españoles más actuales: el artículo de Laskaris sobre la revista *Poesia,* que se publica en estas páginas, puede arrojar luz sobre el asunto.

Entre Italia y España se establece un entramado de relaciones a lo largo del siglo XX, analogías que quedan evidentes también en la historia de ambos países, la cual se refleja directa o indirectamente en la literatura de la época y en su periodización. Cabe recordar que en Italia el siglo XX se le conoce con el término *Novecento*, una suerte de falso amigo respecto del Novecentismo español. Dos acontecimientos similares se suelen emplear en la historiografía literaria de los dos países para deslindar períodos de la literatura nacional y que cristalizan tematológicamente en motivos y tópicos literarios: se trata de dos conflictos bélicos internos, la Guerra Civil española y el proceso italiano de liberación del yugo nazifascista durante la última fase de la II Guerra Mundial.. Ambos países padecieron un régimen dictatorial, así que los dos fenómenos de la censura y el exilio tienen en ambas naciones reflejo en sendos desarrollos literarios (recuérdese la presencia en Italia de Rafael Alberti, más puntualmente María Zambrano, que goza en el país transalpino de importante difusión). También los últimos cuarenta años de la centuria tienen en Italia y España un desenvolvimiento similar: el desarrollismo español de las últimas décadas es relacionable con el boom económico italiano de los sesenta, junto a la correlativa lacra de corrupción pública que también produjo. Por otro lado, tanto España como Italia padecieron en los últimos treinta años del siglo XX un sangriento terrorismo político. Todos estos acontecimientos, como decíamos, condicionan en cierta medida la periodización de los asuntos literarios tanto en España como en Italia. Se ha intentado, para el caso de la poesía, una generalizadora periodología comparada en el volumen monográfico *La poesía española del siglo XX en Italia* (2021).

Volviendo al hispanismo académico, Ruffinato, en su síntesis, traza el itinerario de una disciplina que, nacida en pleno fervor idealista (Croce, Farinelli, Boine), se encamina en la dirección de la filología textual (véase el artículo sobre la Escuela de Pavía de Tanganelli), una «impronta filológica» que continúa en los años sesenta y setenta, y se superpone a otras tendencias: semiótica, historiográfico-erudita (filiación de la gran tradición romanística italiana), y la comparatista, anteriormente mencionada. Instituciones y revistas sustentan y son medios de expresión de los estudios de hispanismo en Italia. Fuera de la Universidad, la Academia de Roma, fundada en los años setenta del siglo XIX, quizás sea la institución más antigua e ilustre, junto a su homólogo italianista en España, el Instituto Italiano de Madrid. En cuanto a las asociaciones de estudiosos y especialistas, recuérdese la Associazione Ispanisti Italiani (http://www.aispi.it/), que acaba de celebrar su cincuentenario (2023), junto con otros grupos de investigación y redes (una de las últimas en constituirse es el Centro Interuniversitario de Estudios Ítalo-Ibéricos ITIBER: http://www.itiber.it). Sobradamente conocidas son algunas revistas: de entre las históricas, si nos limitamos a las especializadas, podemos mencionar los *Quaderni Ibero-americani, Studi di letteratura Ispano-Americana,* la *Rassegna Iberistica,* la *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*; publicaciones más recientes son *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, los *Cuadernos AISPI* y *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*.

Ahora bien, el hispanismo italiano actual, en tanto que disciplina del amplio ámbito humanístico, hemos de considerarlo desde las dos vertientes, la de la investigación y la de la enseñanza. Con la creación de las primeras cátedras de lengua y literatura españolas en Italia la docencia no solo venía a ser una de las tareas del profesor universitario, sino que representaba un estímulo a la investigación, siendo también el terreno donde compartir con el alumnado los resultados de los estudios y (dicho sin retórica) los avances de los conocimientos, de manera que los dos componentes discurrieron de forma fundamentalmente inseparables siguiendo la tradición académica europea.

Al debatir acerca de la didáctica de la literatura española, las coordinadoras de un volumen que consigna los resultados del reciente encuentro sobre *Hispanismo y didáctica universitaria* de 2020 observan que el desenvolvimiento de este argumento en Italia se remonta a ciertas páginas de Lore Terracini. En la introducción, las editoras del mencionado volumen recuerdan que hoy en día la Universidad es «otro mundo», pues la división entre un primer itinerario trienal y otro «magistral» (bienal), o sea el usual europeo de 3+2 (en España 4+1), ha incidido no muy positivamente sobre el nexo de investigación y docencia.

Pero la cuestión, por supuesto, no se limita a los cambios introducidos a comienzos de este milenio por la escisión de una carrera antes unitaria, y decididamente más formativa, entre cursos de grado y de máster (con la aparición del dichoso sistema de los créditos); ni tampoco a las nuevas tecnologías que, utilizadas con juicio, pueden resultar de provecho, por lo que toca tanto a la investigación como a la enseñanza. Hoy la universidad es «otro mundo» porque se ha querido atacar el paradigma fundamental que debería regir los estudios superiores, olvidando por completo la función decisiva que desempeñan en el ámbito de las Facultades de Letras el desarrollo, la conservación y la transmisión del conocimiento. No procede insistir aquí en la indigna humillación que en las últimas décadas ha sufrido la universidad pública, o en general el sistema universitario, sometido a una brutal lógica de empresa, de leyes de mercado, y en el caso humanístico a la equiparación a las disciplinas y facultades de ciencias experimentales, en las cuales la lectura es un factor muy secundario.

De aquí, por otra parte, procede la actitud de tantos ateneos hacia el hispanismo. Prescindiendo de los estudios literarios (y de la investigación), se defiende y promociona el aprendizaje de la lengua, a menudo visto y promocionado desde los rectorados según la perspectiva práctica de una usual y práctica escuela de idiomas (es decir, de forma ajena a todo planteamiento fundamental de base teórica sólidas y la profundización que es propia de los estudios superiores de ciencia literaria y ciencia del lenguaje), en virtud del criterio dominante que identifica el valor de las disciplinas con el de su (supuesta) utilidad primaria (y que en paz descanse el áureo librito de Nuccio Ordine). A todo ello se ha de sumar la enfebrecida burocratización de las tareas desempeñadas por el profesorado universitario.

El hecho es que no carecería actualmente de sentido preguntarse si, en este panorama desolador, existe todavía propiamente un hispanismo italiano; o más bien, pensando en los intereses específicos de la revista que generosamente nos acoge, si todavía hay un hispanismo italiano dedicado a las letras españolas del siglo XX.. Bien, en ambos casos la respuesta es que sí, continúa existiendo. Tal vez se trata de un hispanismo que incluso, como en la época fundacional de Oreste Macrí, Carlo Bo, Bodini y otros, pueda considerarse heroico; un heroísmo distinto, claro está, que hoy no se encara con problemas materiales y otros obstáculos que afrontaron los pioneros (piénsese, por ejemplo, en las alusiones a las constantes dificultades, a lo largo de los años cuarenta y cincuenta, para localizar y acceder a las novedades, para hacerse con los materiales bibliográficos necesarios, según muestra el extraordinario epistolario entre Macrí y Bodini, editado por Anna Dolfi en 2016). Ahora el asunto es afrontar, desde una conciencia desamparada de cualquier reconocimiento, la ruptura

cultural e intelectual de una post-posmodernidad que expulsa las ciencias humanas, los estudios literarios y filológicos.

Consecuencia inmediata de ello es la de un hispanismo italiano netamente clasificable no en razón de orientaciones o escuelas, centros o localizaciones geográficas sino casi la mera existencia de hispanistas sueltos, a veces reunidos por intereses comunes o ciertas circunstancias administrativas o en el mejor de los casos burocráticos proyectos de investigación. La existencia de focos especialmente relevantes, que en el pasado era posible fijar en un mapa académico del país, ya caracteriza escasamente el panorama peninsular actual. Este fenómeno, en realidad, no es consecuencia de un menor valor de las aportaciones, sino más bien del incipiente desarrollo de instituciones académicas relativamente jóvenes (cuando menos en lo concerniente a los estudios hispánicos) y de las dificultades que las facultades históricamente señeras del hispanismo han padecido a la hora de conservar una plantilla exigente y estable capaz de superar carencias y los necesarios relevos generacionales. Por supuesto, subsisten algunas universidades provistas de un núcleo importante de hispanistas y aún sustentadas en orientaciones formativas resultado de un sólido magisterio tradicional.

El presente volumen de *Anales de Literatura Española* propone algunos nuevos acercamientos a distintos aspectos del hispanismo italiano. Es una muestra, creemos que representativa, de las diferentes posibilidades de un hispanismo actual que estudia los asuntos literarios y filológicos hispano-italianos: la recepción y la difusión de figuras u obras españolas en Italia y viceversa, así como las relaciones entre intelectuales y escritores italianos y españoles (véanse los artículos de Bresadola, Dolfi, Lodi, Londero, Urraca de la Fuente); los medios de difusión de la literatura española en Italia, en particular las revistas literarias (Laskaris); la traductografía (Mazzarello); y la presentación y recuperación de algunas escuelas o figuras señeras del hispanismo italiano del *Novecento* (así las contribuciones de Baldissera y Tanganelli). Quedan de este modo representadas, mediante el procedimiento de estudios de casos concretos y particulares, las diversas facetas del hispanismo italiano literario. En un futuro esperamos poder describir e interpretar un cuerpo general de nuevo horizonte.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 40, 2024, pp. 15-32
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25832

Artículo de investigación

Cuando el estilo se hace método: Carmelo Samonà

When style becomes method: Carmelo Samonà

Andrea BALDISSERA

Autoría:
Andrea Baldissera
Università degli Studi del Piemonte Orientale, Italia
Andrea.baldissera@uniupo.it
https://orcid.org/0000-0001-7738-2500

Citación:
BALDISSERA, Andrea (2024). «Cuando el estilo se hace método: Carmelo Samonà», *Anales de Literatura Española*, (40), pp. 15-32. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25832

Fecha de recepción: 05/09/2023
Fecha de aceptación: 04/10/2023

© 2024 Andrea Baldissera

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

El ensayo toma en consideración la figura de Carmelo Samonà (1926-1990), protagonista del hispanismo italiano del siglo XX, e intenta relacionar el estilo de su prosa (especialmente el de los manuales de historia literaria) con su visión crítico-estética, basándose también en los enunciados teóricos del propio estudioso y la bibliografía existente sobre su obra crítica. Asimismo, se comentan fragmentos extraídos de las páginas de Samonà para comprobar la funcionalidad de un estilo de escritura que resulta muy literario. En efecto, Samonà, que conocía perfectamente las teorías críticas contemporáneas y no ignoraba en absoluto sus tecnicismos, se decantó por un estilo de exposición literario y clásico, adoptando una retórica (lingüística y argumental) en la que se había formado, pero que también eligió a sabiendas, al servicio de su profesión de investigador (y escritor).

Palabras clave: Carmelo Samonà; método; manuales de literatura; investigación y docencia; estilo

Abstract

The essay considers the figure of Carmelo Samonà (1926-1990), a leading figure of 20th century Italian Hispanism, and attempts to relate the style of his prose (especially that of literary history manuals) and his critical-aesthetic vision, also based on the scholar's own theoretical statements as well as on the existing bibliography. It also comments on fragments

taken from Samonà's pages, in order to verify the functionality of a writing style that is highly literary. Indeed, Samonà, who was perfectly familiar with contemporary critical theories and was by no means ignorant of their technicalities, opted for a literary and classical style of exposition, adopting a rhetoric (linguistic and argumentative) in which he had been trained, but which he also chose knowingly, in the service of his profession as a researcher (and writer).

Keywords: Carmelo Samonà; method; literature manuals; research and teaching; style

Quienes se dedican a los estudios de filología hispánica no pueden por menos que recordar con gran placer estético e intelectual (recurriendo a sus experiencias juveniles de estudiantes, o bien a su formación en edad más madura) la lectura de los estudios y manuales de Carmelo Samonà. La precisión y la belleza de su escritura derivan no solo de su evidente gusto por un lenguaje pulido, razonado y elegante[1], sino también (y sobre todo) de su alta conciencia

1. Destacan las novelas *Fratelli*, *Il Custode*, *Casa Landau*, el cuento (póstumo) *L'esitazione*, la obra de teatro *Ultimo seminario*, 1987, y las prosas de *Cinque sogni* (póstumas también). Además de las reseñas que aparecieron inmediatamente en las publicaciones contemporáneas (Samonà, 2003: 301-311), han ido apareciendo diversos estudios y tesis. Entre ellos, pueden recordarse: Pandini (1979), Segre (1992), Orlando (1994 y 2002), Mori (2003), Spinelli (2005), Stefano Redaelli (2013), Musardo (2012-2018), Russo (2019), Cutugno (2020). Sobre las facetas comunes y las relaciones entre prosa narrativa y textos críticos de Samonà, sintomáticas parecen las palabras del mismo filólogo en la entrevista concedida a Lucente (1985): «G.L: Prosa come stile. Sembra che il suo stile sia trasparente, poi intervengono molte complicazioni, molte difficoltà che paiono sempre o quasi sempre di natura psicologica. Questo insieme mi fa pensare soprattutto a Svevo, ma anche ad altri scrittori italiani, per esempio al Gadda di certi libri. C.S.: Trasferirei la sua osservazione su un piano decisamente diverso. Lasciamo stare i grandi autori del passato. Diciamo piuttosto che può esservi qualche rapporto fra la mia esperienza di critico letterario e le modalità della prosa di *Fratelli* e del *Custode*. Che cos'è in pratica la mia narrazione? Una lunga serie di commenti alle azioni di un personaggio (che è poi la 'voce narrante' del libro) mentre osserva e ascolta fuori e dentro di sé; e questo può richiamare alla mente alcuni meccanismi della prosa saggistica (p. 155). G.L.: […] È evidente che nel suo libro [*está hablando de la novela «Fratelli»*] è fortissima l'attenzione per il linguaggio e per la funzione del linguaggio nel mondo. C.S.: Sì, per il linguaggio nel senso più ampio del termine: lo sguardo, i gesti, i sospiri e infine, trattandosi di esseri umani, soprattutto la parola […] abbiamo un'ennesima prova della tremenda forza della lingua come fatto di comunicazione» (pp. 159-160). Finalmente cabe recordar que la locura y el problema del uso de lenguaje constituyen los ejes principales en torno a los cuales se construyen *Fratelli* y *Casa Landau* (y, de forma indirecta, también *Il custode*): «L'ossessione di Samonà era la malattia mentale: ne era affetta, in forma grave, una persona a lui carissima. […] In entrambi i romanzi la follia è connessa con la reclusione che separa i malati dai sani […]. La reclusione è simmetrica a quella dei narratori, che sono «prigionieri della loro sciagura». E il problema forse più grave per il rapporto tra sano e malato, fra custode e custodito, è quello del linguaggio […]» (Segre, 2005: 109-110).

de la necesidad de una exactitud difícil de alcanzar: un problema ético, antes que práctico-profesional. Y dicha exactitud solo puede conseguirse volviendo a las fuentes, es decir, los textos y los autores, y se reivindica (con tonos casi 'antimontalianos' en la aceptación objetiva de una contemporaneidad epistemológica y existencialmente incierta) tanto en el progresivo distanciamiento de la formación de corte crociano como en la defensa de su propia visión de la crítica literaria, deudora, no obstante, de estímulos y enseñanzas ajenas:

> Voglio dire che è un problema serio, che si presenta al critico di oggi, quello di attingere alle sorgenti autentiche del suo lavoro, di ritrovare *le parole esatte*, le motivazioni profonde che giustificano il suo *ruolo vicario* di un'antica attività dell'uomo. Stretto nell'assedio dei metalinguaggi e delle loro gerarchie prestabilite, il suo rischio è di confondere il fine con i mezzi, condannandosi a lavorare sempre più o meno consapevolmente su materiali di riporto (Samonà, 1975: 651).

Más allá de la clarividente observación sobre los riesgos de los metalenguajes (que a menudo casi se convierten –junto con los métodos que los sustentan– en el objetivo último de cierta investigación, destinada a describir y enumerar diligentemente en lugar de interpretar), es evidente que se plantea aquí un problema de estilo. Para el crítico el único camino viable, a fin de comprender y explicar una obra, es expresar su significado/sentido a través de la palabra (inevitablemente ajena, aunque sea contemporánea al texto), y por ello debe seleccionar formas acordes con el objeto que está por investigar (sobre esto véanse, *infra*, también las observaciones propiamente reservadas al estilo). En pocas palabras, la cuestión estriba en llegar a emitir un juicio estético mesurado y objetivo, dentro de lo que cabe: un juicio capaz de sondear en profundidad, valorar y explicitar lo que de otro modo quedaría implícito en un texto. En su mismo estilo hallamos, pues, la quintaesencia de la labor del estudioso.

En el retrato publicado en *Celestinesca*, el llorado discípulo Stefano Arata presentaba así al estudioso siciliano-romano: «De formación crociana, como la mayoría de los investigadores de su generación, y con una firme vocación historiográfica, encontró más tarde, en el procedimiento inductivo de la neoestilística, una pauta ideal para sus intereses críticos, aunque nunca sintió la necesidad de adscribirse a una metodología de escuela» (1990: 104)[2]; luego

2. Merece la pena introducir aquí también el retrato pintado por Lore Terracini: «Quali sono state dunque le caratteristiche dell'ispanismo di Samonà? Sono appunto quelle legate al suo modo di essere: aristocrazia culturale, ma senza disprezzare le minuziose fatiche della ricerca; non accademismo e tuttavia un'estrema serietà di lavoro; non coinvolgimento esclusivo nell'ispanismo, ma un'attenzione che, pur velata di scetticismo e di distacco, non ha mai perso di vista i punti nodali dell'ispanismo stesso; non uniformità metodologica ma cauta e critica ricettività avvolta in una sfumata vigilanza verso le varie

Elisabetta Sarmati ha puesto lúcidamente de relieve la posición del maestro en el artículo dedicado a Samonà en el *Dizionario Biografico degli Italiani*[3]. Por otra parte, diversos colegas del filólogo han subrayado, en varias ocasiones, su especial adhesión, infielmente fiel (por así decirlo), a la tradición crociana[4].

La superación de tal escuela se injerta también y precisamente –en mi opinión– en el apego a la textualidad, portadora material de los rasgos de los que el estudioso puede y debe partir[5]. Aunque Samonà había sido alumno de

---

successive posizioni teoriche; e soprattutto, all'interno della divaricata convivenza (che sempre lo accompagnò e che si acuì negli ultimi anni) tra scrittura creativa e attività di ricerca scientifica, una fusione delle due tendenze in una smagliante perizia formale» (1993: 109-110).

3. «Influenzato, come molti studiosi della sua generazione, dall'estetica crociana, ne visse, tuttavia, la crisi e ne avviò una profonda se non totale revisione, anche alla luce dei nuovi approcci stilistici di scuola spitzeriana e della critica strutturalista, verso la quale mantenne, comunque, una posizione di cauta polemica, come traspare nel significativo saggio intitolato Sui rapporti fra storia e testo: la letteratura come trasgressione e altri appunti» (Sarmati, 2017).

4. Stegagno Picchio (Antonelli *et alii*: 2004), por su parte, explicaba que: «Il crocianesimo di Carmelo si riferiva, cioè, piuttosto a queste intuizioni poetiche, a queste illuminazioni analogiche di quell'uomo di ingegno, di cultura straordinaria che era stato Benedetto Croce, che non al cosiddetto «crocianesimo di sistema», poesia e non-poesia, che lui poi, Carmelo, aveva finito di rifiutare» (p. 1163). Francesco Orlando (Antonelli *et alii*: 2004) señalaba que «in Croce aveva trovato con entusiasmo a vent'anni un grande teorizzatore, forte anche della sua qualità di filosofo, dell'assoluta individualità delle persone e dunque anche degli autori e dei testi letterari. […] Carmelo prese da Croce, sì, tutte le distanze che era necessario prendere per essere nella sua epoca un grande studioso, ma in sostanza non accettò mai di sostituire quel modello con nessun altro. Nel succedersi di mode, di punti di riferimento, anche grossi, importanti: Marx, Freud, Saussure, Jakobson, non c'è stato nessun maestro che, per Carmelo, ce l'abbia fatta, abbia (diciamo così) avuto il peso occorrente per prendere il posto di Croce» (p. 1174). Grilli, en cambio, se decanta por un «superamento meditato, e profondamente radicato nella cultura italiana, sia del contenutismo nelle sue opposte tendenze (non solo il tradizionalismo di Menéndez Pelayo o, aggiornato filologicamente, di Menéndez Pidal, ma anche il sostanzialismo di Américo Castro), come della stilistica e della filologia (da Vossler a Curtius, compreso il più amato Spitzer)» (2002: 54).

5. Baste pensar, en cambio, en la 'reluctancia' de Benedetto Croce a aceptar la crítica ariostesca de corte más 'textual': «L'unità di azione del Furioso è stata oggetto di ricerche e di asserzioni (da parte del Panizzi, per esempio, e del Carducci) […]; il libro dei debiti dell'Ariosto verso i predecessori, riaperto e caricato di tante e tante cifre al passivo che il bilancio finale di debiti e crediti segna un enorme spareggio (Rajna); il paragone con gli esemplari, istituito da capo, sotto nome di 'storia evolutiva del romanzo cavalleresco', nella quale il *Furioso*, secondo alcuni, non rappresenterebbe l'apice ma piuttosto la deviazione e decadenza dall'ideale prototipo (di nuovo, Rajna) […] Ma oltrepassati essi sono, sia nella loro forma primitiva sia in queste più o meno ammodernate, per noi che ci rendiamo conto degli scambi ed errori estetici, dai quali derivano; e allo stesso modo oltrepassati debbono tenersi, insieme con essi, altri di più recente conio, pei quali si assume (per dirne una) di studiare il *Furioso* nella sua «formazione», e per formazione s'intendono i

Angelo Monteverdi, su postura no es ciertamente la de un crítico textual *stricto sensu*: la filología es disciplina que aprecia, pero que no le implica directamente (sus escasas ediciones no van realmente en esa dirección, aunque se note su preocupación por establecer textos correctos[6]), y que le resulta estrecha si se concibe como mera aplicación de un método de restitución de lecciones (más probablemente autoriales), que no quiere alzar el vuelo para ir más allá del texto, como parece argumentar a finales del ensayo ya mencionado:

> si può immaginare a quali disagi va incontro questo lettore-storico che affronta l'analisi di opere letterarie attraverso una rete complessa, e una gerarchia, di codici. Da una distanza che spesso ha sfocato i contorni dell'oggetto e ne ha indebolito la capacità di risonanza, egli ha il compito di rintracciare tutti i livelli normativi –formali e concettuali– da cui si è mossa l'attività dell'artista; per di più deve captarli come qualcosa che è stata necessariamente *fuori dal testo*, e di cui però solo il testo gli fornisce l'identità. Insomma si suppone che egli abbia il controllo di tutte le implicazioni extra-testuali, cui l'opera lo rinvia; una specie di critica totale: cosa rara, dunque, se non impossibile. Ma nel migliore dei casi, sappiamo che il critico è un nobile specialista della funzione fàtica, un infallibile perito in guasti e accidenti del testo: in una parola un filologo. È la più sicura garanzia di serietà che offra il mercato degli studiosi e dei professori universitari; ma non credo che basti, sinceramente, a coprire tutta l'area di interessi che è chiamata in causa dall'esistenza di un'opera letteraria in un punto dello spazio e del tempo (Samonà, 1975: 667-668)[7].

Semejante percepción puede desprenderse de las palabras finales de la reseña (publicada en el periódico *La Repubblica*) de la edición y traducción de *La voz a ti debida*: «[…] ha fatto bene Emma Scoles, finissima traduttrice del 'poema', a darne una versione integrale, e a ricostruirne, nell'ottima prefazione-guida,

presupposti letterari delle varie parti, a cominciare dal titolo; il che si fregia del nome di «studio scientifico», laddove o è mera filologia inconcludente o mal concludente» (1929: 5-6). Por otra parte, las relaciones entre filología y escuela crociana fueron a veces muy complicadas: cfr. por ej. las páginas sobre De Lollis y Croce de Stefanelli 2018.

6. Por ejemplo, la edición de *El nacimiento de Cristo* aprovecha la edición de Menéndez Pelayo (RAE, *Obras*, II, 1983, y luego en la BAE, vol. CLIX: «unica edizione moderna che mi è nota», Vega, 1989: 11), pero cotejándola con el impreso de la *Parte XXIV* (Zaragoza, 1641), sin pasar por alto las lagunas e imperfecciones de este último.

7. El estudioso cerraba el artículo predicando la necesidad de aceptar los límites de la crítica moderna sin dramatismos y con (optimista) resignación. E invitaba a embarcarse en la aventura de 'captar' la «ricchezza e pregnanza di senso» de las obras literarias, es decir, de los objetos que dan testimonio de la no menos rica actividad social del hombre. La conciencia de los límites se asocia, a fin de cuentas, a la conciencia de la existencia del mundo (estratificado y 'variegado') que se esconde dentro y detrás de cada texto (lo que solo puede conducir a un intento de considerar, al menos en el plano de la posibilidad teórica, todos los aspectos): las referencias de Samonà a cuestiones socioliterarias, económicas y de otro tipo no son infrecuentes.

la genesi e i delicati problemi di composizione e di stile. Non succede sempre, ma in questo caso c'è da rallegrarsi che le cure di un poeta contemporaneo siano state affidate a un filologo» (Samonà, 2003: 48).

Y, sin embargo, de las entrañas de la filología descienden varias facetas de la postura neoestilística de Samonà, coincidiendo con parte de sus pilares teóricos: primacía del texto (*id est*, el tejido lingüístico portador de ideas y expresión de la personalidad), fuerte sensibilidad histórica, que impide caer en vacuas modernizaciones críticas de la obra, conciencia de la presencia de varios niveles de investigación. Incluso los propios conceptos de tradición, norma e infracción tienen que ver con el estudio ecdótico de la transmisión de los textos, una investigación que se basa precisamente en el binomio conceptual conservación (lección correcta y autorial) e innovación (lección incorrecta o solo formalmente correcta), que debe evaluarse como fenómeno multiforme vinculado a circunstancias materiales y espirituales, a sus consecuencias culturales y sociales, etcétera[8]. No se me oculta, finalmente, que probablemente es de la familiaridad con la estilística y con la historia de las ideas (de origen crociano) de donde nace el fuerte enfoque del sabio investigador sobre las constantes (reconfiguradas) de la literatura y la cultura españolas.

El ensayo de 1975 delataba también la curiosidad y los (perfectamente) actualizados conocimientos de Samonà, en cuanto 'crítico de la crítica'. Y es cierto lo que señaló Orlando (Antonelli *et alii*, 2004: 1174), a saber, que el

8. El estudio sobre el *retoricismo* en la *Celestina* ofrece páginas muy claras sobre la visión de Samonà (1953), quien recoge algunas de las objeciones (al estilo del crocianismo) a la estilística, y luego las rebate: según la matriz idealista, el estudio detallado de las herramientas expresivas podría conducir a una descomposición del texto poético; sin embargo, replica Samonà en la estela de Spitzer y cía., es el análisis del estilo el que puede determinar qué elementos son significativos y cuáles no, para apoyar la investigación sobre la intuición creadora del artista, que trabaja transfigurando, sí, su propia dimensión sentimental, pero también los esquemas literarios de un determinado momento histórico (pp. 16-17). Pero el bello ensayo en sí mismo es una verdadera obra maestra en su examen (minuciosamente atento a cada matiz) de las manifestaciones expresivas, que solo pueden ser captadas en su función y en su verdad si se mira al conjunto, al contexto. Daré aquí sólo un par de ejemplos, que ponen de relieve la finura de un trabajo en el que se sopesan todos los aspectos de la sustancia textual y se identifican las intenciones (o, a veces, también su ausencia) del proceso creativo: «È singolare questa indecisione [*se está discutiendo la postura del autor que vacila entre acoger el lenguaje erótico de ascendencia trobadórica y rechazarlo*] fra la tendenza a liquidare del tutto una forma, di cui si avverte lo schematismo, e il compiacimento colto di rimanervi in qualche modo aggiogati, per devozione e, spesso, per semplice comodità imitativa» (p. 21). «Anche l'altro aspetto, quello di impieghi meramente casuali [*de los cultismos*] è piuttosto frequente; le distinzioni fra cultismi 'espressivi' e 'non espressivi' sono sottili, ma avvertibili: entrambi ricorrono isolati, spesso inattesi; ma la diversità risiede nel fatto che i secondi non hanno coerenza, né estetica né logica (il più delle volte), col discorso che li accoglie» (p. 25).

estudioso «nutrì verso lo scientismo strutturalista» una «diffidenza che è estremamente esplicita alle pp. 655-656 di quell'unico scritto teorico». Con todo, me atrevería a añadir que la desconfianza parecía dirigirse más bien a un estructuralismo extremo, que acaba girando en torno a sí mismo, y no a la utilización en sí y por sí de instrumentos que puedan ahondar en la obra del autor-creador para comprender sus resultados artísticos. El famoso análisis de los monólogos-soliloquios de Rosaura (inicial) y Segismundo (Acto I) en la calderoniana *Vida es sueño* (Samoná 1990a), que, sin parpadear, podríamos definir paradigmático y sintagmático, es una clara muestra de cómo es posible aceptar algunas instancias de una metodología (las que se consideren heurísticamente fecundas), sin convertirse a ella ni renunciar al enfoque propio, y explotarlas para cambiar de mirada o de lupa de observación[9]. Con respecto a esto, Grilli notaba muy oportunamente que el estudioso «prefigura, nell'attenzione per le retoriche del discorso non solo un'anticipazione degli strutturalismi e della semiotica letteraria, ma il loro superamento e inveramento» (2002: 54).

La mención de esta última obra me permite poner de relieve la vasta formación de Samonà, que desarrolló su ejercicio crítico principalmente sobre los clásicos, especialmente los del Siglo de Oro (la *Celestina*, Cervantes, el teatro barroco…), aun siendo un refinado conocedor de la entera historia literaria peninsular en castellano. Me gustaría, por tanto, detenerme un poco en la vertiente de su producción reservada a los manuales, es decir, en esa alta divulgación, «imprescindibile nella bibliografia del settore», a la que se refiere Sarmati (2017). Desde un punto de vista editorial-genérico, hay tres volúmenes o partes de volúmenes específicamente compuestos para ofrecer un conocimiento crítico de la literatura española. En primer lugar, el capítulo dedicado

9. No se alude aquí a la 'estructura' del texto, pero es evidente que este es el plano de la investigación: «Questo monologo ha un'importanza fondamentale nell'economia simbolico-ideologica del dramma. Sappiamo che i contenuti che vi sono espressi –altrettanti luoghi comuni– non si sottraggono a una precisa genesi letteraria, con relative rielaborazioni da una stesura all'altra [*y en nota alaba el estudio de A. Reyes sobre «el hombre y la naturaleza en el monólogo de Segismundo»*], […] senonché l'impegno di rintracciare questi precedenti in epoche remote ha finito per deviare l'attenzione degli studiosi dal modello più vicino e dal particolare più ovvio; che, cioè, il monologo del primo atto discende innanzitutto dalle metafore iniziali della stessa *Vida es sueño*; è, si può dire, l'esito e come la trasparente amplificazione […] A questo punto siamo in grado di stabilire una serie di corrispondenze [*siguen una tabla que coteja los dos monólogos, y luego el atento análisis de las correspondencias*]. Che cos'è accaduto? Nel monologo dell'eroe, Calderón ha reso 'animate' le metafore dei primi versi facendone dei termini di paragone, descrivendole, qualificandole […] Nello stesso tempo ha concentrato nell'ippogrifo-eroe la sola condizione privativa […] quando l'ippogrifo passa dalla metafora al personaggio […] le «qualità mancanti» delle metafore iniziali, preludono alla «qualità mancante» per eccellenza, che è la libertà invocata dall'eroe» (Samonà, 1990: 63, 66-67).

a la época de los Reyes Católicos (Samonà, 1972) y el dedicado a la época de Carlos V (Samonà, 1973) dentro del proyecto colectivo coordinado por el propio Samonà y otros destacados hispanistas italianos para Sansoni/Academia: una historia de la literatura con un sesgo mayoritariamente discursivo, pero que incluye y analiza pasajes seleccionados, a menudo con detalle. Más breve, pero sólidamente denso, el *Profilo di letteratura spagnola*[10] (reeditado y ampliado en los años ochenta, pero cuyo valor científico queda imperecedero), abarca todo el arco cronológico de las letras españolas hasta casi la inmediata contemporaneidad (los años sesenta, que el autor podía observar y estudiar con la debida distancia). Además de estas tres, existe una historia literaria *in nuce*, que se distingue por una cierta (o mayor) atención al siglo XX, aunque no faltan los textos clásicos muy queridos: la colección de ensayos publicada en el diario *La Repubblica* y reeditada póstumamente (Samonà 2003). Como se ha dicho (y bien), se trata de una historia literaria 'casi en filigrana', que también sigue paso a paso las letras hispanoamericanas, con seguro control de cada nueva aparición en el mercado editorial[11].

El estilo de todos estos escritos resulta común y compartido, aunque se diversifique bastante gracias al uso de matices y gradaciones, y el tono subyacente sigue siendo el mismo, ya que responde a la inevitable necesidad de estructurar la complejidad y domesticarla en cuanto «fatto di comunicazione», pero sin simplificarla. Por el contrario, es justamente un estilo no aséptico que rechaza el 'encasillamiento' cómodo y busca la mejor forma de conceptualizar[12].

10. El *Profilo* se publicó por primera vez en 1959 con el título de *Profilo di storia della letteratura spagnola*. Sobre el papel histórico y el valor crítico del *Profilo*, ha escrito paginas importantes Grilli (2002), quien ilustra también, la génesis del breve tratado (pp. 48-49 y nota 2).
11. Aprovecho la sugerencia de Orlando: «Ora, constato che in questa raccolta di articoli di giornale sono rappresentati: il XII secolo dal *Cantare del Cid*, il XIV da Juan Manuel, il XV dal Romancero e dalla *Celestina*, il XVI dal *Lazarillo de Tormes*, il 'siglo de oro' da Cervantes ben quattro volte, da Góngora, Lope, Tirso, Calderón, Gracián, più due bellissimi articoli di sintesi uno su tutta l'epoca e uno sul teatro; infine l'Ottocento da Clarín, con *La Regenta* che ammirava molto. Naturalmente, poi, il maggior numero di articoli riguardano il Novecento. Dunque direi che virtualmente, quasi in filigrana, c'è ancora un'altra storia della letteratura spagnola dentro questo libro» (Antonelli *et alii*, 2004: 1171).
12. Terracini recordaba que: «la concezione della letteratura spagnola nel suo insieme è stata più volte resa esplicita da Samonà. Così, nelle vecchie pagine della *Premessa* all'edizione del 1960 del *Profilo*, sia il rifiuto della pregiudiziale di «un atto d'amore e di continua partecipazione» comune a tanto ispanismo, sia la «crisi delle definizioni» lo inducevano a ridimensionare la presunta tipicità ispanica identificandola con una continua attenzione per la letterarietà; e nell'*Avvertenza* alla recente ristampa del *Profilo* del 1985, pur ripudiando il vecchio testo introduttivo, nel percorrere la letteratura

Algunos de los juicios del erudito son, sin duda, revisables o matizables, gracias a las posteriores profundizaciones y a nuevas interpretaciones convincentes, pero también es cierto que la citada «attenzione […] velata di scetticismo e di distacco» es lo que hace atípicos y al mismo tiempo estimulantes los estudios de Samonà, que logran transmitir una verdadera inquietud (en el sentido positivo del término) hacia obras, autores, periodos históricos y mundos culturales[13].

Si los 'microensayos' destinados a la prensa periódica evitan «gli scogli dell'articolo scientifico e nella loro sobria vivacità rifuggono i paludamenti accademici» (von Prellwitz, 2018: 348), y al mismo tiempo exhiben una postura significativamente dirigida «contro la semplificazione archivistica della riduzione a tratti di manuale» (p. 352), también los manuales se mantienen en una línea análoga, que huye del reduccionismo y despliega todas las armas de una mirada aguda y penetrante (entre paréntesis, no podemos olvidar que esta también es actitud propia de la buena filología-ecdótica: tratar de no descuidar ninguna dimensión, sin renunciar por ello a una síntesis y a un juicio de valor).

Me limitaré a dos ejemplos. En el primero, que procede del *Profilo*, se desmonta y se vuelve a reconstruir el problemático concepto crítico de Generación del 98 (no sin aludir polémicamente a las teorizaciones demasiado rígidas y a los marbetes 'fáciles'[14]). Pero no se desecha la definición, sino que se la ataca por todos los flancos, para dotarla de contenido real, histórico, artístico y humano, incluso ofreciendo la imagen, en negativo, de lo que no es o no puede ser. El objetivo es ciertamente didáctico, dada la naturaleza del libro, pero la exposición, muy clara, es –como debe ser, por otra parte– la de un estudioso que divulga con precisión los resultados de su investigación, no esclavizado

spagnola dalla poesia mozarabica alle avanguardie manteneva la stessa «candida, laica tenacia» (1993: 111).

13. Si no entiendo mal, von Prellwitz alude, entre líneas, también a este aspecto, cuando habla de «assedio a testi la cui interpretazione non considera mai esaurita» (Samonà, 2003: 20).

14. Lo aclaraba bien, desde la orilla de la filología hispanoamericana, Rossella Campra: «Per facilità, per superficialità a volte, i critici hanno identificato negli autori ispanoamericani soltanto certi tratti di evidenza macroscopica, poi ripresi ossessivamente, senza sfumature: Borges scrittore coloniale, Lezama Lima il Proust dei Tropici, Cortázar e il fantastico… In queste semplificazioni tutto ciò che rimane al di fuori dell'etichetta è cancellato: cancellata, quindi, ogni complessità. Non è certo questa la posizione di Samonà, che si è permesso invece certi dubbi insidiosi, come quando dice di Borges: «Tanta è l'astuzia intellettuale di Borges da non potersi escludere che un giorno o l'altro si scopra che erano autentici anche quei falsi che lui stesso indicava ieri come tali! Un simile colpo di scena rientrerebbe, comunque, nel gioco: l'importante è che lo scrittore sia riuscito a stringere attorno alle nostre pigre convinzioni quest'assedio di notizie improbabili e irriverenti, a turbare le nostre certezze con l'avvento di questi messaggi alternativi»» (Antonelli *et alii*, 2004: 1179-1180).

por marcos tradicionales ni por retóricas prefijadas, sino libre de difundir las verdades interpretativas a las que ha llegado, gracias al buen uso (retórico, claro está) del lenguaje:

> Nasce la cosiddetta 'Generazione del '98'. Ed è qualcosa di più di un circolo letterario, manifesto o corrente; è un'espressione culturale complessa, non riducibile agli schemi definitori che le si sono talvolta attribuiti, non delimitabile neppure come 'generazione' in senso strettamente temporale o di gruppo. Al momento di darsi un nome e un'etichetta costituisce il più profondo atto di coscienza che la cultura spagnola abbia compiuto dall'inizio del suo declino, consumandolo fino all'estremo della lucidità e della spregiudicatezza intellettuale (Samonà, 1985: 163-164).

La segunda muestra, en cambio, se registra en la sección dedicada a San Ignacio de Loyola en el segundo volumen del manual de *Storia della letteratura spagnola*, donde matiza el proceso de difusión y 'fracaso' del erasmismo:

> Nell'ambito dei conventi, dunque, o mediante la predicazione attiva lungo precisi itinerari (come quella di un Ávila o di un Sant'Ignazio) la nuova religiosità *è pervasa* da questo senso della conquista quotidiana e sistematica dei fedeli. *A misura* che cresce e si estende l'opera divulgativa *si fanno più* drammatici i contatti con l'iniziale riflessione eterodossa.
>
> Qualcosa muta, in questo senso, *appena* usciamo dall'ambito francescano. Se gli incitamenti di Erasmo alla contemplazione e all'amore passano in qualche modo, attraverso l'*Abecedario* e il *Monte Sion*, nell'esperienza dei grandi mistici, c'è un'altra parte del pensiero erasmiano che entra in crisi a contatto con la teologia dogmatica: ed è il concetto di libertà di coscienza e di responsabilità soggettiva nella forma aperta in cui il maestro lo propugnava. Su questo aspetto si opera la svolta decisiva: precisamente *nel momento in cui* una tale libertà, così stimolante sul terreno della spiritualità individuale, comincia a essere guardata come una minaccia per l'attuazione di quell'ordinamento organico del clero a cui da ogni parte si tende.
>
> *Via via* che si rafforza l'organizzazione dei vari ordini religiosi, l'ipotesi di una libera interpretazione della materia teologica *diviene sempre più* un monopolio di pochi spiriti eletti. L'erasmismo perde i contatti con le grandi masse dei fedeli assumendo un ruolo *sempre più aristocratico*, *mentre* la sua dottrina *viene assimilata* a un formulario assai semplice, del quale si impossessano i predicatori ortodossi dimenticandone o censurandone la matrice intellettuale.
>
> Assistiamo, in qualche modo, a un'inversione di ruoli storici: mentre si democraticizza lentamente la Chiesa dommatica, finisce per essere emarginato dai fedeli proprio quel movimento erasmiano, che era sorto e si era diffuso ai tempi di Cisneros come una rivolta spirituale di larghe masse, condannando la corruzione del clero e la teologia formalistica a causa del loro distacco dai bisogni più immediati della vita cristiana. In questa circostanza assume un valore decisivo l'opera di Sant'Ignazio di Loyola (Samonà, 1973: 40-41).

La estructura dinámica del pasaje revela la habilidad expositiva de Samonà, que engasta o alterna de forma calculada la interpretación crítica entre secuencias narrativas marcadas por la idea de progresividad (*A misura che… Via via*): el movimiento mental del párrafo es 'quiástico', ya que el éxito del erasmismo desemboca paradójicamente en su propia derrota, traicionando sus orígenes como fenómeno masivo y ya no elitista[15]. En realidad, el trozo entero se funda en una dimensión temporal (*a misura, appena, nel momento in cui, via via, sempre più, mentre, mentre*), acompañada por verbos de trasformación que distinguen entre el fruto de la voluntad humana y lo que es producto de las circunstancias, y revelan los valores 'aspectuales' o la 'Aktionsart' de cada acontecimiento o fenómeno (*si fanno, muta, si opera, comincia a essere guardata, si rafforza, diviene, viene assimilata, si democraticizza, finisce per essere marginato*, etcétera). Asimismo, la preferencia por formas pasivas y pronominales resalta aún más los pocos verbos activos –y no es ninguna casualidad– que subrayan algunos nudos fundamentales del discurso (*propugnava*, *perde, assume*, etcétera).

Podríamos decir que el lector de estos renglones es llevado, ágilmente y paso a paso, a lo largo del eje cronológico, en un itinerario intelectual-narrativo al parecer rectilíneo y en cualquier caso claramente reconocible. Pero esto sirve para sustentar las ramificaciones del razonamiento conducido por el historiador de la literatura: su prosa cristalina, funcional para la vertiente didáctica no olvida, de esta forma, el método de la investigación, que, al contrario, deja entrever claramente.

Tanto von Prellwitz como Sarmati han sondeado los matices estilísticos del divulgador; el primero haciendo hincapié en la

> vigile attenzione alla lingua, colta anche nei suoi aspetti acustici […] Disposizione [*se hace referencia a la conocida 'melomanía' del filólogo*] che si riflette anche nel vistoso senso del ritmo dimostrato dalla sua prosa. Si veda

15. Orlando comentaba, con mirada penetrante, otro pasaje: «L'ideologia spesso può essere contraddetta dall'opera di poesia, alle volte può non esserlo totalmente, in ogni caso c'è sempre qualcosa in più e qualcosa di diverso. Lascio la parola a Carmelo: «Ciò che essi – gli autori teatrali spagnoli – propongono all'attento pubblico dei *corrales* e dei teatri di palazzo è come una grande mascherata generale, la quale riassume e trascende in sé, in qualche modo disarmandoli, anche i divieti, le obbligazioni, i candidi anacronismi, i moniti severi dell'ideologia» (p. 164). L'ideologia c'è, la vede benissimo, ma sa che c'è anche per essere disattesa. «Qui si nasconde, a un livello molto profondo, l'anello debole [ci risiamo con qualcosa di caratterizzante per la Spagna] della catena dell'obbedienza alla legge, dell'imbonimento cristiano: non è azzardato affermare che con esso la *comedia* si apre a una diversa prospettiva di modernità, anche mantenendo intatti sul piano dei valori riconosciuti [dunque di nuovo dell'ideologia] tutti i punti di forza della conservazione» (p. 164). Un modo magistrale di dosare l'equilibrio fra le due componenti» (Antonelli *et alii*, 2004: 1175-1176).

> l'equilibrio anche formale […] oppure il crescendo, spesso basato su costruzioni ternarie […] oppure, al contrario, la serie decrescente […] questa è una prosa che, in modo del tutto spontaneo, rafforza il ritmo con artifici abituali nella poesia» (Samonà, 2003: 20-21);

y la segunda profundizando en algunas técnicas retórico-argumentativas:

> Così come più avanti, quando il medesimo concetto è chiosato, chiarendo che il surrealismo dell'ultimo Aleixandre «[sopporta] lo sfondo di una passionalità più terrestre e insieme più conciliante di quella che dall'etichetta surrealista sarebbe lecito aspettarsi», sono quei due aggettivi volutamente contrapposti (terrestre *vs* conciliante) a richiamare su di sé, come una forza centripeta, il messaggio essenziale […] Ancora nella frase di poco successiva: «la ricerca, calcolata e lenta [che colloca *Espada como labios*] in una impalpabile linea di continuità con le opere ulteriori»; quanta attenzione va verso quell'impalpabile, che in un certo senso elide la «linea di continuità successiva» costringendoci a riflettere sulle proporzioni di quest'affermazione, così cautamente circostanziata? […] Riguardo a Pedro Salinas scrive: «Il poeta, insomma, non può eludere i contenuti primordiali che si annidano [*metafora*] labili e minacciosi (p. 47) [*antitesi*]; Calderón è definito ossimoricamente «così ambiguo» e «così apparentemente rigido e paludato» (p. 58), con l'attenuazione di una contrapposizione dovuta all'apparenza ingannatrice, e così via. Nei saggi di Samonà, insomma, si avverte la sapienza di un orafo della lingua: i sintagmi correnti, i cliché linguistici vengono riaccesi nella sua prosa da modulazioni nuove grazie a quella qualificazione che come una punta di un iceberg ne rompe la monotonia dell'uso» (2004: 1195).

Así que me apetecería lanzar una mirada nueva a esta prosa, con el fin de ahondar más (muy sencilla y modestamente) en algunos fenómenos que la caracterizan. Ya que la escritura de Samonà es muy variada, en ocasiones transcurre de la habitual objetividad de la tercera persona a la mayor implicación representada por la primera plural («Contiamo i soldati di entrambe le parti […] Capiremo che l'efficacia […]», Samonà, 1973: 115); se mueve entre períodos amplios y articulados (según puede verse en la numerosas citas esparcidas en este artículo) y frases cortas y lapidarias («E lo conferma lo stile: […]» p. 98; «Lo stile è quello della verità, ma le cifre non tornano», p. 115, donde –igual que en otros pasajes, y cabe señalarlo– se asoma un coloquialismo para hacer aún más incisivo el concepto); o bien conoce aceleraciones y desaceleraciones, con pausas y cambios de ritmo que siguen el compás del razonamiento y de la 'narración literaria'.

Dicho esto, dentro de la *varietas* samonaniana puede divisarse –si no me equivoco– cierta predilección por las construcciones bimembres, generalmente adjetivas, pero también nominales (a veces acaban entrelazándose) e incluso verbales. Dos unidades conceptuales se complementan –y no necesaria, o

idealísticamente, como tesis-antítesis– para ofrecer la imagen en su complejidad: es herramienta antigua que se apoya a menudo en los matices de los sinónimos (o bien semisinónimos), pero puede desbordarse hacia el campo de la simple acumulación lineal o el de la contraposición. Por otro lado, resultan frecuentes también las pluralidades (ternarias y no solo) y la aposición de formas, por simple asíndeton o por amontonamiento oracional: el ensayista desvela así –como un escultor que vaya quitando varias gasas que cubran una estatua– detalles y facciones que permiten definir progresivamente, cada uno modificando el punto de vista, la figura escondida. La aproximación a un pensamiento logrado se produce a través de la yuxtaposición de formas que van perfeccionando la expresión de la idea, al compaginar múltiples facetas.

Esto ocurre en una escala de gradación creciente, que va desde el breve perfil literario (a) hasta las columnas de páginas culturales (c) –en el limitado espacio de un artículo, la bella escritura debe primar–, pasando por los dos manuales de mayor alcance (b):

> a) Prima fra tutte, la poesia di Antonio Machado […] è stata il banco di prova dell'avvenuta maturazione spagnola del decadentismo. Da Darío a Machado è un fluire di suggestioni moderniste verso un'esperienza più circostanziata *nel tempo e nelle cose* e perciò fatta *più intima e insieme più assoluta*, librata, grazie alla verità con cui il sentimento si esprime, al di sopra *del tempo e delle cose* stesse. Quel che in Darío era ancora esperimento effettuato sulla forma poetica, per *arricchirla e riplasmarla* senza economia di ricorsi, fino *all'abilità e alla maniera*, nel giovane Machado delle *Soledades* è divenuto *istintivo* senso di scelta, *pacato e riflesso* attraverso un assiduo esercizio della memoria in una propria cerchia di interessi umani; e in *Campos de Castilla*, che è appena del '10, già si sente la pienezza di un mondo poetico che ha messo la parola al servizio d'una precisa concezione *dell'uomo e della trama* delle sue relazioni sociali (1985: 178)
> b) Nessun libro di questi anni scopre davanti ai lettori, con più *sommessa e simulata* ferocia, le contraddizioni della società spagnola allo scadere dell'impero. I casi di Lázaro de Tormes non conoscono il 'memento mori', *biblico e punitivo*, della *Celestina* o della *Lozana andalusa*; né si concludono, come quelli di Pedro de Urdemalas, sul cammino che va a Santiago de Compostela. L'anonimo umanista *rifugge* candidamente da esiti mortali *e ignora* le attrattive *del pentimento e della riprovazione. Le rinunce, le doppiezze, le falsificazioni, le progressive solitudini* dei suoi eroi hanno la tremenda forza dell'ovvietà: appaiono come cose *scontate e domestiche*, ridotte *a una gioviale consuetudine*, tutt'al più *a una malattia* che è tanto più grave in quanto non *mortale*, ma *recidiva e latente* (1973: 182-184).
> c) E ci seduce la rotondità dello stile: quell'enfasi *totale*, *ininterrotta*, che pur di cogliere il suo fine ideale ignora *discrezione*, *sussiego di dottrina ed economia di ponderate analisi* e conosce invece il *furore iconoclasta, la morbidezza persuasiva, la febbre esclamativa e iperbolica* di una predicazione intorno

> all'assoluto (Samonà, 2003: 103) […] Quel lessico *arduo e variegato* additava ai lettori un cammino in salita, non una marcia trionfale: e ciò non combinava affatto con l'idea del poeta *focoso ed istintivo* che eravamo abituati ad ammirare. Qualcosa eccedeva (o piuttosto mancava) in quel ritratto. Vi trovavamo *l'estro, l'immediatezza, il contatto violento* con la natura; ma dov'erano, al suo interno, *la fatica linguistica, l'asprezza, la sofferenza,* persino *le macerazioni* che malgrado tutto non sfuggivano all'occhio dei più esperti? (p. 131) […] La biografia di Machado è come lo specchio di un'inquietudine storica della Spagna moderna. Coprendo un arco di attività creativa più che trentennale (dai primi del secolo fino alle soglie dell'ultima guerra) ha *espresso* o comunque *interpretato* obliquamente, di volta in volta, *le incertezze, i dubbi, i fallimenti, i miti* della borghesia intellettuale spagnola alla vigilia della grande crisi degli anni Trenta. La sua produzione, *copiosa e* molto *snodata* nel tempo, ma sempre obbediente a un fermo percorso 'interiore' (e perciò omogenea) è come un poderoso *work in progress*. Non è azzardato affermare che le diverse parti di questo corpus *adunate e ordinate* via via dal poeta in successive edizioni (spesso con *emendamenti e aggiunte*), riflettono in modo chiaro, dalla profondità di una provincia ispanica *risvegliata e ribollente* di vita implosa, tutti i *rivolgimenti, le conquiste* anche ideali della cultura spagnola contemporanea (p. 152) […] Bisogna subito dire che questo libro è una storia totale: una di quelle tipiche strutture *corali, polifoniche*, di cui il romanzo ottocentesco si esaltò nella sua epoca aurea. *Lento e minuzioso*, disposto a seguire le vicende dei protagonisti con la stessa cura puntigliosa con cui narra le storie *dei comprimari e* fin *delle minute comparse*, attento *ai luoghi, agli oggetti, e ai paesaggi* non meno che *ai movimenti e alle passioni* degli uomini, richiede da noi la stessa gioiosa pazienza che da ragazzi abbiamo avuto con *i tre volumi* di *Guerra e pace e i due de I Miserabili* (p. 157) […]

Dichas estructuras, que se ofrecen como recurso estándar de un prosista sensible, refinado y dueño de su pluma, no pueden adscribirse simplemente a la categoría del tic estilístico[16]. Se trata de una técnica, reiteradamente empleada,

16. Dichas estructuras se asoman en la obra narrativa del hispanista (véase la nota 1), pero de forma más libre y diluida, probablemente porque en ella tal herramienta sirve para representar el fruto de la (también libre) creación artística y no ya para analizar rigurosamente una realidad histórica predeterminada. Desde una perspectiva cuantitativa, la lectura de las tras novelas (solo es una sensación) muestra una progresión 'negativa' desde *Fratelli*, más rica en recursos de esta índole, hasta *Casa Landau*, estilísticamente más variada («Il primo romanzo è geometricamente costruito sui due personaggi complementari […] L'ultimo romanzo è invece molto più mosso», Segre, 2005: 110). Me ciño aquí a tres ejemplos, extraídos de cada una de las tres obras: «Sono propenso a credere che in quei momenti la visione del mondo esterno, di ciò *che sta fuori ed è aperto*, non rappresenti per lui che un'immensa dilatazione *della casa, del dentro, di ciò che è chiuso*: la città non è che l'abito *rivoltato e scompaginato* dell'appartamento; l'appartamento è *il centro e il punto di osservazione* di tutto, *il nucleo* generatore della città, che ne è solo un'*effimera e potenziale* controfigura, un *eventuale* sviluppo. Le passeggiate ai giardini sono tutte lì: in quel che mio fratello *ne prevede, e ne raffigura*, mentre sta ancora scendendo»

encaminada a satisfacer una fuerte exigencia comunicativa: verosímilmente esa búsqueda de *le parole esatte*, que no pueden ser únicas ni monolíticas, porque ni homogéneos ni monolíticos son los conceptos y las ideas.

Por lo tanto, quisiera acabar estas páginas con una consideración que enlaza con la cita inicial y, por así decirlo, cierra el círculo. Samonà conocía perfectamente las teorías críticas recientes y no ignoraba en absoluto sus tecnicismos, pero se decantó por un estilo de exposición literario y clásico, adoptando una retórica (lingüística y argumental) en la que, por razones históricas, evidentemente se había formado, pero que también eligió a sabiendas, al servicio de la honrosa profesión de investigador (y escritor). El rechazo de las fáciles etiquetas no parece deberse, entonces, solamente a la elección de un camino individual, animado por una voluntad poética[17], sino también a la conciencia de hasta qué punto el lenguaje crítico debe ser preciso y al mismo tiempo flexible y rico en matices, para no correr el riesgo de deslucir tanto la aportación intelectual del investigador como la voz del autor y del texto.

Y uno de los códigos o, mejor dicho, el código más especializado en representar y reproducir lo humano, en su multiforme estratificación y ambigüedad, es justamente el de la literatura, en virtud de su desarrollada técnica de introspección y de la fuerte dosis de retórica que la anima (abundante en modalidades expresivas y en esquemas desplegables)[18], ambas imprescindibles para emprender el viaje del conocimiento.

(Samonà, 2008: 66); «Potrei escludere d'essere vittima di *esecutori infallibili, sicari* di mandanti ancora più *ignoti e spietati*, e avrei a che fare con un gruppo di giovani forse altrettanto *temibili*, ma più *incerti e contradditori* nei loro progetti, perciò più esposti, involontariamente, all'errore. Non so come si comportano in questi casi gli agenti *dei famosi servizi segreti, delle polizie politiche e delle organizzazioni mafiose*; ma ne intuisco il rigore letale; se fossi caduto nelle mani di una di queste forze *misteriose e potenti*, credo che dovrei rassegnarmi alla più completa inazione» (Samonà, 1991: 42); «Insomma: ero al centro di una fitta rete di *ambasce* e di *attrazioni* non confessate, fra le quali, *studiando* e *custodendo* segreti di altri, mi esercitavo a nascondere qualche volta me stesso. Posso ben dire che le due donne ed io formavamo, dentro la casa, *un triangolo* quasi perfetto *di occultamenti illusori*, *un piccolo spazio geometrico* disseminato *di gesti uguali, di occhiate, di minuti oggetti, silenzi, rossori, improvvisi pallori, frammenti di frasi* e *altri atti* per lo più solitari, i quali, destinati a rimanere un enigma per gli altri due membri della famiglia, finivano col trovarsi, non so se per distrazione o per volontà inconsapevole di chi li faceva, *alla portata dei* loro sguardi *e*, di conseguenza, *in balìa d'una* loro interpretazione» (Samonà, 1990b: 23-24).

17. Stegagno Picchio (1994) manifiesta que «faceva leva su una scrittura tersa, di precisa intenzione letteraria. Ogni saggio diviene così, insieme, un avvertito prodotto critico, mai succube comunque di caduche mode e terminologie, e un autonomo oggetto poetico («sono libero e onnipotente all'interno della scrittura»)».
18. ¿Cómo no leer en esta clave lo que escribe sobre los esquemas culturales a los que se vio sometido Miguel de Unamuno, evaluados con ecuanimidad histórica (esquemas

Bibliografía citada

ANTONELLI, R. *et alii* (2004), «C. Samonà, *Scritture di Spagna e d'America*, a c. di S. Arata, Roma, Bagatto Libri, 2003», *Critica del testo*, 7/3, pp. 1159-1995.

ARATA, S. (1990), «Carmelo Samoná (1926-1990)», *Celestinesca*, 14/2, pp. 101-104.

CROCE, B. (1929), *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza.

CUTUGNO P. (2020), «La ricerca dell'altro attraverso il linguaggio della normalità e della malattia. *Fratelli* di Carmelo Samonà», en *Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti* (Bologna, 13-15 settembre 2018), Roma, Adi Editore, pp. 1-6.

GRILLI, G. (2002), *Modelli e caratteri dell'ispanismo italiano*, Viareggio-Lucca, Baroni.

LUCENTE, G. L. (1985), «Incontro con Carmelo Samonà», *Modern Language Notes*, 100/1, pp. 155-170.

MORI, R. (2003), «Gli appartamenti, le stanze, le strade: la rappresentazione dello spazio nell'opera di Carmelo Samonà», *Rivista di letteratura italiana*, 32/3, pp. 455-462.

MUSARDO, F. (2017-2018), *Fratelli (1978) di Carmelo Samon*à (disertación), Università di Roma Tre.

ORLANDO, F. (1994), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi.

ORLANDO, F. (2002), «Suoni flebili e opachi», en C. Samonà, *Fratelli e tutta l'opera narrativa,* Milano, Mondadori, pp.V-XVII.

PANDINI, G. (1979), «Il senso dell'altro in *Fratelli* di Carmelo Samonà», *Forum Italicum*, 13/4, pp. 516-521.

PAPPALARDO LA ROSA, F. (2015), «Carmelo Samonà: dell'altro, del doppio», en *Cinque Studi. Esemplari di narrativa italiana del Novecento*, Torino, Achille e La Tartaruga.

REDAELLI, S. (2013), *Circoscrivere la follia. Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samonà*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa.

---

que «possono apparire ricoperti di una patina tardo-ottocentesca; ma ciò a cui non possiamo sottrarci (millanteremmo solo un'ipocrita distanza) è il fascino del paradosso che governa il libro», Samonà, 2003: 102)? ¿Y las líneas del lúcido comentario sobre el estilo de Clarín: «Ad apertura di pagina potremmo imbatterci in frasi come […] E, certo, potremo ricavarne un'impressione di facilità, forse di cattivo gusto, come d'un tributo concesso a forme e a cadenze da romanzo popolare. Ma cadremmo in errore di prospettiva. In realtà, se affrontiamo la lettura del libro in modo diverso, se accettiamo di immergerci nelle sue spire condividendone la angosce e le minute peripezie invece di sorvolarle, il nostro metro di giudizio è destinato a ribaltarsi» (pp. 156-157): Leopoldo Alas explota una retórica cuyas pinceladas pueden parecer (hoy) formalmente deteriores, pero que se convierten en elemento de verdadero valor artístico, por estar perfectamente colocadas en su espacio narrativo, histórico, ideológico y social.

RUSSO, S. (2019), *La malattia allo specchio. Lucide ossessioni in Carmelo Samonà*, Roma, Diacritica.

SAMONÀ, C. (1953), *Aspetti del retoricismo nella «Celestina»*, Roma, Facoltà di Magistero dell'Università di Roma.

SAMONÀ, C. (1972), *L'età dei re cattolici* [capítulos VI y VII], en *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, pp. 183-279.

SAMONÀ, C. (1973), *L'età di Carlo V*. En: *La letteratura spagnola. I secoli d'Oro*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, pp. 7-185.

SAMONÀ, C. (1975), «Sui rapporti fra storia e testo: la letteratura come trasgressione e altri appunti», *Belfagor*, 30/6, pp. 651-668.

SAMONÀ, C. (1985), *Profilo di storia della letteratura spagnola*, Roma-Napoli, Theoria [pero ya 1959, Roma, Veschi].

SAMONÀ, C. (1990a), *Ippogrifo violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso,* Milano, Garzanti.

SAMONÀ, C. (1990b), *Casa Landau*, Milano, Garzanti [primera edición: 1978, Torino, Einaudi].

SAMONÀ, C. (1991), *Il custode,* Milano: Garzanti [primera edición: 1983, Torino, Einaudi].

SAMONÀ C. (2003), *Scritture di Spagna e d'America*, ed. de S. Arata, pref. de N. von Prellwitz, Roma, Bagatto.

SAMONÀ, C. (2008), *Fratelli. L'Esitazione,* Palermo, Sellerio [primera edición: 1983, Torino, Einaudi].

SARMATI, E. (2017), «Carmelo Samonà», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90, https://www.treccani.it/enciclopedia/carmelo-samona_(Dizionario-Biografico)/

SEGRE, C. (1992), «La vita, la follia, i modelli in *Casa Landau* di Carmelo Samonà», *Autografo*, 27, pp. 21-31 [luego en: *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 112-121].

SEGRE C. (2005), «6a. Carmelo Samonà. La follia come ossessione», en *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 109-111.

SPINELLI, V. (2005), *Violenza e malattia nei romanzi di Carmelo Samonà* (disertación), Universidad de Berna.

STEFANELLI, D. (2018), *Cesare De Lollis tra filologia romanza e letterature comparate*, Milano, Ledizioni.

STEGAGNO PICCHIO, S. (1994), «Samonà Carmelo», *Enciclopedia Italiana Treccani*, Apéndice V, P-Sn (1979-94), https://www.treccani.it/enciclopedia/carmelo-samona_(Enciclopedia-Italiana)/.

TERRACINI, L. (1993), «Carmelo Samonà», *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici: Atti del Congresso, Nel ricordo di Carmelo Samonà*, Napoli, 30 e 31 gennaio, 1 febbraio 1992, pp. 109-116.

VEGA, L. de (1989), *La nascita di Cristo*, ed. y trad. de C. Samonà, Milano, Garzanti, pp. 2-169.

VON PRELLWITZ, N. (2018), «'Un impasto di luce e ombra': scorci della Spagna negli articoli di Carmelo Samonà su *La Repubblica*», en *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio, Atti delle giornate di studio organizzate presso l'Università degli Studi di Bari «Aldo Moro»,* 24 e 25 maggio 2017, Lecce-Rovato, Pensa Multimedia, pp. 347-363.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 40, 2024, pp. 33-60
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25412

Un mapa de la literatura italiana del siglo XX en la España franquista a través de los expedientes de censura

A map of 20th century italian literature in francoist Spain through the dossiers of censorship

Andrea BRESADOLA

Autoría:
Andrea Bresadola
Universitá degli Studi di Macerata, Italia
andrea.bresadola@unimc.it
https://orcid.org/0000-0002-5254-1891

Citación:
BRESADOLA, Andrea (2024). «Un mapa de la literatura italiana del siglo XX en la España franquista a través de los expedientes de censura», *Anales de Literatura Española*, (40), pp. 33-60. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25412

Fecha de recepción: 29/06/2023
Fecha de aceptación: 24/07/2023

© 2024 Andrea Bresadola

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

Se ofrece una exploración de las traducciones italianas del siglo XX en la España franquista a través de los expedientes de censura editorial conservados en el Archivo General de la Administración (AGA), de Alcalá de Henares. Los datos censorios –en la mayoría inéditos– se contrastan en primer lugar con los catálogos, efectuando a continuación una lectura comparativa de los mecanografiados, guardados en el archivo, con las galeradas y las ediciones que finalmente se publicaron. La observación directa de esta variada documentación permite reconstruir los mecanismos de edición y recomponer la trayectoria de traducciones e importaciones de volúmenes impresos al exterior. Se estudian así las anomalías –tanto en lengua española como catalana– de la recepción dificultosa y fragmentaria de la literatura italiana, reseñando cuáles fueron los libros que no llegaron a editarse o vieron la luz mutilados y «suavizados». Se documenta la acogida de obras representativas de narrativa, poesía, teatro, ensayos y guiones cinematográficos, atravesando todos los decenios de la dictadura. El conjunto del material confirma el carácter coercitivo del órgano censorio, pero, a la vez, su pragmatismo, su arbitrariedad de juicio y la presencia de condicionamientos externos (como el *affaire* Einaudi). A pesar de la evolución del aparato franquista, se prueba que la mayoría de las obras italianas, a menudo identificadas con el «realismo», se obstaculizaron

porque violaban la ortodoxia moral del régimen. La lentitud y la inseguridad del procedimiento, además, empujaron a la autocensura de editoriales y agentes literarios. Los efectos conjuntos del sistema represivo y de la autocensura hicieron que obras clave de la literatura italiana llegaran con enorme retraso a España y, en algunos casos, después del fin de la dictadura y de su opresiva máquina de control.

Palabras clave: Censura editorial, Literatura italiana, Siglo XX, Franquismo, Archivo General de la Administración.

Abstract

This paper offers an exploration of 20th century Italian translations in Franco's Spain through the editorial censorship dossier preserved in the Archivo General de la Administración (AGA) in Alcalá de Henares. The data – most unpublished – are first compared with the catalogues, followed by a comparative reading of the typescripts preserved in the archive with the printing proofs and the editions that were finally published. Direct observation of this varied documentation makes it possible to reconstruct the mechanisms of publication and to recompose the trajectory of translations and imports of foreign volumes. The anomalies of the difficult and fragmentary reception – both in Spanish and Catalan – of Italian literature are thus studied, highlighting which books were never published or were published in mutilated and «softened» form. We review the reception of representative works of fiction, poetry, theatre, essays and film scripts, spanning all the decades of the dictatorship. The material as a whole confirms the coercive nature of the censorship system, but, at the same time, its pragmatism, its arbitrary nature and the presence of external conditioning factors (such as the Einaudi affair). Despite the evolution of the Francoist apparatus, it is clear that most Italian works, often identified with «realism», were hindered because they violated the moral orthodoxy of the regime. The slowness and insecurity of the procedure, moreover, led to self-censorship on the part of publishers and literary agents. The combined effects of repressive apparatus and self-censorship meant that key works of Italian literature arrived in Spain with enormous delays and, in some cases, after the end of the dictatorship and its oppressive control system.

Keywords: Book censorship, Italian literature, 20th century, Francoism, Archivo General de la Administración.

El control editorial franquista y las traducciones italianas

La asfixiante presencia de la dictadura franquista contaminó todos los aspectos de la industria cultural. La cadena de producción del libro –desde su escritura hasta la contratación de los derechos y la sucesiva publicación y comercialización– fue influenciada por unas vistosas «anomalías», causadas precisamente por la inextricable trabazón con los dictámenes del régimen (Larraz & Santos Sánchez, 2022). El fenómeno más visible en este sentido fue la instauración de un órgano ministerial encargado de vigilar cada página que se imprimía en el

Nuevo Estado, respetando su ortodoxia moral, política y religiosa. La normativa, en vigor desde 1938, disponía que las editoriales solicitasen autorización formal al entonces denominado Servicio de Inspección de Libros alegando dos copias del mecanografiado. El texto se asignaba entonces a uno o varios «lectores», cuyo informe orientaba la resolución de las altas esferas del organismo. En esta se establecía si la obra podía circular o si había que someterla a tachaduras o modificaciones. En 1966, con la implantación de la llamada Ley Fraga –por el nombre del ministro que la ideó–, solo de fachada se abolió el control preventivo. No cambiaba la sustancia: el aparato tenía igualmente la facultad de prohibir o mutilar los libros que se presentaban a la «consulta voluntaria», o de bloquear la difusión de los enviados directamente a depósito.

Dicho sistema, con sus restricciones y decisiones caprichosas, tuvo enormes consecuencias en la configuración del mapa y del canon de la literatura que pudo circular en España. Fue responsable también de la alteración y limitación del mercado de las traducciones, asunto que aquí nos ocupa. Primeramente, por la inhibición que causaba la existencia del Servicio: la posibilidad de un deniego –con relativas pérdidas económicas, de tiempo y, a veces, de los derechos de autor– empujó a las editoriales españolas y los agentes literarios a abortar desde el principio la traducción de libros que difícilmente habrían superado el cedazo de la censura. Esto determinó también otra llamativa anomalía en la historia de los intercambios literarios entre Italia y España: muchos de los grandes escritores italianos de la posguerra se publicaron antes en Suramérica que en la península ibérica (Luti, 2016). Así las cosas, la primera forma para introducirlos era la importación de esas ediciones. Sin embargo, no era una opción exenta de riesgos: ante todo, porque también tenían que pasar por los bolígrafos rojos de los censores. Además, las autoridades «cubrieron a su sector editorial con medidas y trámites proteccionistas, como la Ley de Protección del Libro Español de 1946, para evitar que las librerías se inundaran de libros americanos», con lo cual «las dificultades burocráticas que se imponían eran tales que, en la práctica, se hacía muy difícil introducir legalmente libros en España» (Rodrigo Echalecu, 2016: 157). En el intento de esquivar la hostilidad estatal, los distribuidores solían solicitar un número muy exiguo de ejemplares para la importación, que casi nunca sobrepasaban el centenar.

Para proponer traducciones *ex novo* el proceso era aún más largo e incierto por varias cuestiones. En los primeros años de la posguerra hubo una campaña –dirigida especialmente por sectores de la Falange– en contra de la invasión de las peligrosas corrientes ideológicas presentes en textos extranjeros. También en los decenios sucesivos, aunque de forma menos explícita y en un contexto modificado, ese mercado fue observado con preocupación y se obstaculizó

de una forma más o menos explícita[1]. Otro impedimento nacía de la escasa voluntad de los agentes para negociar los derechos de autor con las editoriales españolas para nuevas versiones de libros que ya habían salido en América del Sur[2]. Solo si esa controversia se solucionaba empezaba el trámite legal, que solía proceder por diferentes fases: antes, se enviaba a la Junta de censura el original y, en caso de visto bueno, el editor emprendía la traducción, respetando las eventuales indicaciones. Entonces se sometía esta al departamento franquista a la espera de la resolución definitiva antes de imprimirla.

La consulta de los expedientes de censura editorial del Archivo General de la Administración (AGA), de Alcalá de Henares, nos ha permitido ahondar en estos mecanismos para indagar las dificultades y los vetos que sufrieron las publicaciones de la literatura italiana del siglo XX. Sin embargo, para comprender a fondo el sistema de censura y recomponer la trayectoria editorial, ha sido preciso contrastar los datos del archivo con los catálogos, los estudios sobre el argumento y las informaciones que se desprenden del cotejo de las ediciones que finalmente se publicaron.

Corpus de traducciones

La Sección Cultura del AGA comprende –según se lee en su base de datos– un total de 460.618 expedientes que transitaron por las oficinas franquistas. Frente a la inviabilidad de rastrear todo ese material y ofrecer un cuadro exhaustivo, ha sido imprescindible delimitar el ámbito de investigación. Además, no todos los expedientes son consultables, tanto por haberse extraviado, como por el mal estado de algunas cajas en las que se conservan. Nuestro trabajo en el campo ha consistido en la consulta directa de más de ciento cincuenta expedientes, aunque nos referimos también a los citados y analizados en otros estudios. Los criterios de selección han sido dos: por un lado, se han priorizado los autores canonizados, los que nos parecen representativos de una época o de

1. Andrés (2012: 47 ss.), analizando los datos de la *Bibliografía Hispánica*, señala que, a pesar de que las traducciones se vieron en principio como «un elemento infectante dentro del proyecto de construcción de un ideario nacionalista», ya en 1942 fueron casi la mitad de las publicaciones totales.
2. Nos referimos especialmente a Erich Linder, desde los años cincuenta al mando de la Agenzia Letteraria Internazionale (ALI): fue el intermediario imprescindible y, a veces, un escollo, para todas las editoriales españolas que quisieran emprender traducciones de obras italianas (Bresadola, 2023a y Bresadola, 2023b).

una tendencia poética[3]. El segundo principio se vincula con la censura: nos centramos en las tramitaciones que nos brindan un espectro lo más vasto posible de las resoluciones del Servicio. Para ampliar el abanico de la casuística, se ha examinado expedientes de tipologías editoriales dispares: la narrativa (sin duda el género más presente en las traducciones italianas), la poesía, el teatro, el ensayo, los guiones cinematográficos y también alguna película. El recorrido incluye asimismo los libros en catalán: no solo por la considerable cantidad de expedientes, sino también porque, en más de una ocasión, las versiones en el segundo idioma peninsular se adelantaron a las españolas.

Dividimos a los escritores en dos categorías: los que editaron su producción más destacada antes de la instauración del Nuevo Estado; y los que, en cambio, pueden situarse dentro de los límites de la dictadura. Se trata, por supuesto, de una repartición esquemática y que no hay que entender con rigidez, siendo funcional para organizar la argumentación y la lectura de los documentos. Para cada escritor reseñamos los primeros expedientes, resumiendo luego los más ejemplares de su trayectoria.

Hay que subrayar que al número de expedientes indicado no corresponde una idéntica cantidad de libros impresos, y no solo porque no todas las demandas tuvieron un desenlace feliz. A veces la misma obra engendró más de un expediente; por ejemplo, cuando entre el envío del original y el de la traducción pasaron varios años. Por el contrario, un expediente podía incluir distintas reimpresiones, o referirse a proyectos editoriales más amplios (como la *opera omnia* de un autor), que desembocaron en distintas publicaciones[4].

La literatura italiana precedente al régimen

Desde el punto de vista de la propaganda, el estado surgido del golpe militar de 1936 quiso hacer *tabula rasa* de todo el reciente pasado nacional para presentarse como un nuevo comienzo para España. Por lo que nos atañe, esto significó que tuvieron que pasar por la censura las reediciones de obras que ya circulaban durante los decenios anteriores. El fenómeno afectó también a

3. Véase a Andrés (2007a: 554 ss.) para el estudio de problemas censorios relativos a obras de la literatura popular italiana (especialmente amorosas, eróticas o policíacas) que, en los primeros años de la dictadura, se censuraron a menudo porque su ligereza no coincidía con las altas ambiciones culturales invocadas por la propaganda.
4. En el análisis de los expedientes señalamos nombre y apellido del censor si conseguimos descifrar su firma. Cuando esta es ilegible o ausente, en cambio, nos limitamos a transcribir sus palabras. Para agilizar la lectura se indica el título de la obra italiana y, entre paréntesis, el de la traducción española o catalana. En la tabla del anexo reproducimos solo los datos de los casos que constituyen objeto directo del presente estudio, remitiendo a los ensayos citados para los otros.

algunos clásicos italianos, que, a veces, fueron prohibidos, mutilados o «suavizados» en las nuevas ediciones.

Dos premios Nobel antes de la guerra: Pirandello y Deledda

La primera representación dramática en el territorio peninsular de Luigi Pirandello (1867-1936) se remonta a 1923, con la versión catalana del *Berretto a sonagli* (*El barret de cascavells*) y la española de *Sei personaggi in cerca di autore* (*Seis personajes en busca de autor*). El mismo año, Sempere inauguraba las traducciones en volumen, con la colección de cuentos *Terzetti* (*Tercetos*). Durante todo el decenio el editor valenciano tuvo un monopolio casi total de las versiones españolas, salvo la primera de *Il fu Mattia Pascal* (*El difunto Matías Pascal*) impreso por Rivadeneyra en 1924 (Muñiz Muñiz, 1997: 119 ss.). Sin embargo, en los años treinta, a pesar del premio Nobel ganado en 1934, no se volvieron a publicar obras del siciliano, y las sucesivas traducciones o reimpresiones aparecerían solo durante la dictadura.

Se abrieron sesenta y cuatro expedientes, que cubren todos los géneros cultivados por Pirandello: no solo la novela, los cuentos y el teatro, sino también los ensayos, hasta entonces totalmente ignorados. El primer expediente es de 1940, cuando Bolaños y Aguilar (Biblioteca Nueva) solicitó permiso para la célebre novela *El difunto Matías Pascal*, según la versión de Rafael Cansinos Assens ya impresa en 1924 y 1931. El censor calificó como «bueno» el «valor literario o artístico» de la obra, que fue autorizada en solo once días. No obstante, dieciséis años más tarde, cuando volvió a editarla Janés, se creyó necesario emitir otro informe. Lo firmó el fraile franciscano Manuel Oromí, que, dando su visto bueno, destacó «un poco de ideología a lo Unamuno»[5]. En 1941 se aprobaron rápidamente también algunos cuentos inéditos en ediciones populares: *La camera in attesa*, *La rosa* y *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* (*La alcoba en espera*, *La rosa* y *La señora Frola y el señor Ponza, su yerno*); y tres años más tarde la primera traducción de *Uno, nessuno e centomila* (*Uno, ninguno y cien mil*) después del elogioso informe del poeta falangista Leopoldo Panero, quien enfatizó su «gran originalidad» y «excelente calidad literaria».

En los años cincuenta se emprendieron operaciones editoriales más ambiciosas. Primero, con las *Obras completas* de José Janés, autorizadas en 1954 por las palabras de Miguel Piernavieja, quien subrayó que algunos cuentos tenían

5. No sorprende esta lectura, puesto que el censor, «combatiente en la guerra española, se licenció en Roma con una tesis acerca del pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno, sobre quien después publicó el libro *Unamuno y un siglo* en coautoría con el jefe del Servicio de Censura Faustino Sánchez Marín» (Larraz, 2014: 89).

«cierto sabor picante, pero dentro de los límites de la corrección». Desde 1954 hasta 1961 Aguilar imprimió seis exitosas ediciones de las *Obras escogidas*, advirtiendo progresivamente la administración que las anteriores se habían agotado. En 1958 solicitó añadir cuarenta y dos nuevos textos: el volumen fue autorizado, pero sin las diez páginas del relato *Ignare* (*Ignorantes*), conforme sugirió el historiador agustino Miguel de la Pinta Llorente, para quien «el respeto a la religión, al hábito y al buen gusto exigen la supresión de historias de esta clase». Además, la Junta de Censura ordenó a la editorial que «suavizara» *El difunto Matías Pascal* y la comedia *Enrico IV* (*Enrique IV*). En los decenios siguientes las traducciones, y sobre todo las reimpresiones, se sucedieron sin sobresaltos con la censura y continuaron de manera ininterrumpida hasta los años ochenta, aunque sin una coherente planificación editorial.

La fama de Grazia Deledda (1871-1936) fue aún más precoz: «en 1905 apareció la primera traducción en lengua castellana de *Nostalgie* (*Nostalgia*) editada en Italia en el mismo año» (Sanna, 2014: 178 ss.). Hasta 1928 se tradujeron diez volúmenes más, pero, de nuevo, ni el premio Nobel que se le asignó en 1926, ni la muerte diez años después, acrecentaron la fortuna española de la escritora sarda. Durante el franquismo se abrieron treinta y dos expedientes: en 1944 se editó la primera obra al cabo de dieciséis años de silencio, con la colección de relatos *El regalo de Navidad y otras historietas de Cerdeña contadas a los niños*. El mismo año apareció la novela autobiográfica *Cosima* (*Cósima*), autorizada en 1943 a pesar de que el censor advirtiera «pasajes de crisis de pubertad escabrosos» y «su posición, a lo ruso, de escepticismo y de complacencia en las pasiones campestres» (Andrés, 2007b, al que remitimos para todos los datos). Se aprobaron también otras novelas: en 1949 *Mariana Sirca* –ya publicada en 1928 por la editorial Cervantes– cuya alta tirada (5.000 ejemplares) y el precio reducido (dos pesetas) revelan la ambición de alcanzar a un público muy amplio y heterogéneo. El censor colocó la obra dentro del movimiento costumbrista, definiéndola una «novelita de ambiente rural italiano», y no puso trabas a su impresión. En 1946 tuvo problemas, en cambio, *La via del male* (*El camino del mal*) –cuya primera edición, de las imprentas de Ramón Sopena, se remontaba a 1922– al señalar el lector cinco pasajes «excesivamente realistas» que había que eliminar. Sin embargo, cuando por fin la editorial Mateu dio el libro a la luz, doce años después, la nueva traducción fue admitida íntegra por el censor, que se limitó a poner en evidencia «la crudeza y el realismo» característicos de «la Premio Nobel». De manera especular a Pirandello, Aguilar publicó las *Obras escogidas* hacia mediados de los años cincuenta, reimprimiéndolas tres veces entre 1955 y 1958. Para el primer lector, alguna novela, como *La madre*, era «de argumento extraordinariamente

fuerte y atrevido», pero podía tolerarse porque «los asuntos se tratan con gran discreción y sobre una base profundamente cristiana y moralizadora, que quita lo que de otro modo pudiera ser nocivo». Añadía que «la publicación será totalmente inocua en una serie de obras completas, pero no debiera extenderse a cada una de las novelas por separado». Fue este el criterio que se adoptó: «Autorizado como obras completas o su selección, pero no individualmente». En 1958 se adicionaron nueve cuentos más. En su informe, Juan Fernández Herrón se refería a la Deledda, de nuevo, como «gran escritora italiana, Premio Nobel 1926», celebrando su estilo que «pinta y anima a veces con realismo incontenido, con dramática palpitación, apisonadas auscultaciones del corazón humano». Como ha observado Andrés (2007a: 551), «el deseo de intervenir por parte de la censura aumenta en modo proporcional a la trasparencia / *riconoscibilità* del cauce narrativo del que se sirve la escritora –la novela realista de raíz decimonónica–, aunque la valía del nombre de la autora y su escritura morigerada permitían dar el *placet* a sus traducciones». En efecto, en esta pugna primaron la fama y el reconocimiento internacional sobre las acusaciones de excesos realistas; razón por lo cual los numerosos expedientes de los años sesenta y setenta atestiguan la creciente reputación de la Deledda sin que se registren nuevos vetos.

Algunos clásicos prohibidos o amputados

Gabriele D'Annunzio (1863-1938) empezó a conocerse en España a finales del siglo XIX y «al período situado entre 1895 y 1920 pertenecen la mayor parte de las traducciones» (Muñiz Muñiz, 2023). Después de la aparición de algunos poemas sueltos en 1900, la barcelonesa Maucci comenzó a traducir sus novelas: *L'innocente*, *Il fuoco*, *Il trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce* e *Il piacere* (*El inocente*, *El fuego*, *El triunfo de la muerte*, *Las vírgenes de las rocas* y *El placer*); mientras que desde 1906 hasta finales de la década siguiente aparecieron algunas de sus más célebres obras teatrales. En los años treinta hubo una evidente flexión que continuó durante el franquismo, según refleja el número reducido de expedientes: solo once. El primero es de una reedición de Maucci de *El fuego* (que se indica como sexta edición), cuya solicitud se cursó en marzo de 1939, cuando las tropas sublevadas aún no habían conquistado la capital. La autorización fue concedida muy rápidamente, en tres días. Sin embargo, en 1944 fue denegada la importación de la edición de la bonaerense Emecé del drama *La figlia di Iorio* (*La hija de Iorio*, ya impresa en Madrid en 1917 por Minerva), aunque la pérdida del expediente impide precisar las motivaciones (Andrés, 2007a: 548). En 1950 fracasó también el propósito de Maucci de reimprimir, con una cuantiosa tirada de cinco mil ejemplares,

El triunfo de la muerte. Según el lector «todo el libro» atacaba la moral, y, aunque reconocía su «indiscutible mérito literario», lo reputaba «totalmente censurable, tanto por su asunto –historia de unos amores adulterinos […]–, como por la glorificación del suicidio». Finalmente, advertía que «en mayo de 1911 la congregación del Santo Oficio prohibió la lectura de las obras dramáticas y novelas de este autor». Fue la argumentación decisiva, y así la novela se suspendió «por estar incluida en el *Index Librorum Prohibitorum*». Los avatares del *Triunfo de la muerte* no habían terminado: en 1962 se señaló como impublicable dentro de las *Obras inmortales* porque, a ojos del censor religioso Saturnino Álvarez Turienzo, relataba «un amor ilegítimo y morboso, lleno de sensualidad, despectivo para las conveniencias sociales y morales». Tampoco pudo aceptar la presencia en esa colección de *El placer*, porque el adulterio «no solo se describe, sino que se enlaza». E.D.A.F. presentó recurso de reposición apelando a la escasa circulación de la publicación, puesto que las dos novelas incriminadas «no contienen fundamentalmente reparos serios para el público al que nuestra colección va dirigida. Abundan en este criterio su elevado precio de venta, el venderse normalmente por colecciones e ir dirigido [el título] a lectores totalmente formados». La carta convenció a Javier Dieta, que redactó el que puede interpretarse como un verdadero manifiesto del pragmatismo de la censura:

> D'Anuncio [*sic*] quizá sea peligroso en su filosofía naturalista, etc., pero esta obra tendrá una difusión muy escasa, si la tiene. Hoy […] lo puede leer solo un profesional de la literatura, una persona formada. No creemos que se lea y ¿para qué gastar pólvora inútilmente? Además, que este tipo de obras completas, de lujo, es libro de mueble «inmueble», nadie le toca.

Así, a pesar del segundo informe de Manuel Pinés, que se decantaba por mantener la prohibición, se decidió autorizar todo el volumen.

Contrariamente a D'Annunzio, otro escritor perteneciente al llamado Decadentismo italiano, Italo Svevo (1861-1928), no gozó de gran celebridad en España durante los primeros decenios del siglo. Como supone Muñiz Muñiz (1990: 249), probablemente esto se debe a su mayor apego a las formas literarias centroeuropeas que al realismo, tradicionalmente asociado a la narrativa italiana. Para los editores españoles era entonces poco apetecible y vendible como representante de la literatura del *Belpaese*. Pero fueron también las circunstancias históricas a ralentizar su penetración, incluso antes del régimen. En los años treinta la viuda del triestino, Livia Veneziani, había sellado un contrato con Juventud para editar sus novelas mayores, pero, debido a las que definió «tempestuosas vicisitudes políticas» del país, el proyecto fracasó (Peña Sánchez, 1999: 85). La situación no mejoró después de la Guerra Civil:

la censura frustró el intento de traducción de su narración más célebre, *La coscienza di Zeno*, como atestigua el primero de los ocho expedientes a su nombre. Aunque por su mal estado el documento no es consultable, sabemos que la solicitud de 1943 de la barcelonesa Aymà fue rechazada. Diez años más tarde recibió respuesta negativa también el permiso de importación de esa novela, impresa por la bonaerense Santiago Rueda (1953). En 1955 Seix Barral volvió a proponer una nueva traducción, pidiendo una enorme tirada de diez mil copias. José María Hernández indicó supresiones en treinta páginas, puesto que el protagonista es «continuamente oscilante en el terreno moral. Abundan las páginas bastante escabrosas y toda la obra refleja una falta total de voluntad y de criterios». La editorial envió las galeradas sin intervenir en siete de los pasajes marcados en rojo. Aunque el engaño fue descubierto, Seix Barral consiguió salvar por lo menos el final, añadiendo una nota en la que subrayaba que el autor hacía alarde de «un tono de *scherzo* literario con el que no pretende sentar doctrina alguna». No se hicieron objeciones, en cambio, a *Senilità* (*Senilidad*, Plaza & Janés), que en 1965 se autorizó después de solo cinco días. Finalmente, señalamos dos expedientes cursados después de la muerte del dictador: *Una vita* (*Una vida*) por Barral Editores (1978) y la primera versión íntegra de *La conciencia de Zeno* por Bruguera (1981), aprobadas respectivamente en cuatro y dos días.

La obra de Ignazio Silone (1900-1978) muestra una disparidad aún más evidente entre la fortuna en Suramérica y sus esporádicas publicaciones en la península ibérica. Como ha estudiado Laskaris (2022), en el AGA se conservan once expedientes, que comienzan en la segunda mitad de los años cuarenta con la denegación de las importaciones de las traducciones argentinas y mexicanas de *The living thoughts of Mazzini*, *Pane e vino* e *Il seme sotto la neve* (*El pensamiento vivo de Mazzini*, *Pan y vino* y *La semilla bajo la nieve*). Se aprobaron, en cambio, *Una manciata di more* (*Un puñado de moras*) en 1954 e *Il segreto di Luca* (*El secreto de Lucas*) en 1958. Fue más complicado el despacho de su novela más conocida, *Fontamara*, que en 1965 ya contaba con seis ediciones suramericanas. El primer intento se hizo en catalán en 1964: Oromí señaló que «el autor estuvo muchos años en las filas del comunismo» y sancionó «muchos pasajes contra la Iglesia, los sacerdotes y el mismo Papa, además de ser contra toda autoridad». Solo en 1967 se concedió la licencia, a pesar del juicio negativo de otro lector, que juzgó la ideología del autor «netamente comunista», recalcando que la novela incitaba «a la rebelión». No hay expedientes, en cambio, de la primera versión española, que se publicó solo en 1983 gracias a Argos Vergara.

Una cala en la producción poética: Ungaretti, Montale y Quasimodo

La difusión de los poetas italianos fue más limitada que la de los narradores: no solo por ser un género de menor atracción comercial, sino también porque el cauce principal de circulación de los versos eran las revistas literarias o las antologías colectivas, y solo pocos autores renombrados beneficiaron de la traducción de poemarios enteros. Entre estos, Giuseppe Ungaretti (1888-1970), cuya divulgación en España empezó en los años veinte y treinta gracias a la figura del poeta y crítico Tomàs Garcés (Peña Sánchez, 2022: 140). A pesar del descubrimiento relativamente temprano, hemos localizado solo dos expedientes de sus obras. El primero se refiere a la inédita colección *Il dolore* (*El dolor*) impresa en 1958 por la madrileña Escelicer con una tirada de mil quinientas copias y un precio muy elevado (cincuenta pesetas): datos que dejan entender que se trataba de un libro de lujo para pocos lectores. La traducción estaba a cargo del rumano Vintilă Horia, que también ejerció de censor para el organismo franquista y que fue responsable, por ejemplo, de la prohibición de *La ragazza di Bube* de Carlo Cassola, como veremos. El poemario fue autorizado catorce días después por el también poeta Juan Garcés. Sucesivamente, «la difusión de la poesía de Ungaretti continuará durante los años sesenta y setenta siempre de manera muy superficial, formando parte de antologías poéticas» (Peña Sánchez, 2022: 144). El sucesivo expediente se refiere a *Vita di un uomo* (*De «Vida de un hombre»*, Plaza & Janés, 1974), aprobado en un solo día.

Son mucho más tardíos los expedientes relativos a Eugenio Montale (1896-1981), tramitándose todos en los años setenta. Hasta entonces, pese a su relación amistosa con Jorge Guillén, la producción del poeta genovés era inédita en España. El primer expediente se abrió en 1973, cuando Corazón solicitó el permiso para *Ossi di seppia* (*Huesos de sepia*) –salido casi cincuenta años antes en Turín– que tenía que venderse a un precio muy alto de cien pesetas. El editor decidió pasarlo por la «consulta voluntaria» y no lo entregó directamente a depósito, como era usual para textos inocuos. El temor resultó vano porque el censor clasificó el poemario «de carácter lírico y descriptivo, sin que se advierta ninguna otra intención que la meramente poética». Todos los siguientes expedientes se despacharon ya en plena Transición, entre 1976 y 1979, y fueron una mera formalidad, solucionándose en pocos días. Curiosamente, se trata de volúmenes de prosa: la colección de cuentos *Farfalla di Dinard* (*La mariposa de la plaza*, dos ediciones de Argos en 1976 con la ingente tirada de diez mil copias, y de Plaza & Janés en 1979); los relatos de viaje *Fuori di casa* (*Fuera de casa*, Argos, 1976, y Plaza & Janés, 1979); la colección de entrevistas y artículos de *Nel nostro tempo* (*En nuestro tiempo*, Plaza & Janés, 1976 y 1979); y, finalmente, los ensayos *Auto da fé* (*Auto de fe*, Argos, dos ediciones en 1977).

Tampoco de Salvatore Quasimodo (1901-1968) existían traducciones anteriores al franquismo y durante la dictadura su popularidad fue bastante reducida. No obstante, el premio Nobel de 1959 y el interés demostrado, de nuevo, por Tomàs Garcés. No es casual que el primero de los seis expedientes se refiera a una traducción catalana, siendo sobre todo en la prensa de la ciudad condal donde arrancó su difusión (Camps, 2014). En 1962 Selecta imprimió la *Obra poètica*, autorizada sin reparos el año anterior. La reputación que se asignaba al idioma catalán en los despachos del Servicio iba cambiando precisamente en esos años. En 1960 se había denegado en primera instancia una antología que incluía poemas del mismo Quasimodo, además de Ungaretti, Saba, Montale y Cardarelli porque, para el segundo lector, «en los actuales momentos no se considera oportuno autorizar traducciones de obras extranjeras al catalán» (Laskaris, 2022: 514). Solo dos años después, frente al impulso del sector editorial y en el contexto reformista del régimen, el aparato no pudo oponerse a la espectacular multiplicación de las traducciones literarias catalanas (Estany Freire, 2020: 247 ss.). El primer libro en español de Quasimodo, en cambio, salió en 1963, cuando se imprimieron quinientos ejemplares de *25 Poemas* al cuidado de José Agustín Goytisolo, que fueron juzgados «sin trascendencia para nuestra función». De la misma forma se estimaron las sucesivas publicaciones: en catalán, *Il poeta, il politico e altri saggi* (*El poeta, el polític i altres assaig*, Libres de Sinera, 1968) y, en español, *Poesie* (*Poemas*, Sevillana, 1974) y *Dare e avere* (*Debe y haber*, Narcea, 1974).

La literatura italiana contemporánea del franquismo

Cinco meses después del desfile del ejército de Franco en Madrid, el 1 de setiembre de 1939, estallaba el segundo conflicto mundial. Como es conocido, en Italia duraría hasta 1945: fue entonces cuando el país dejó a sus espaldas veinte años de fascismo y, entre los escombros de un lustro de guerra y de la sangrienta ocupación alemana, empezó a buscar su renacimiento civil y político. Desde el punto de vista artístico, el movimiento que mejor representó esa temporada fue el llamado Neorrealismo, que se centraba en relatar precisamente la *Resistenza* de los partisanos y las duras condiciones de la posguerra. En España este género, y sobre todo su declinación narrativa, encontró terreno fértil ya en los decenios centrales del siglo, gracias al efecto impulsor de las películas italianas del género. Pero, a la vez, tuvo que chocar con la oposición de la censura, que encasilló casi todo lo procedente de Italia dentro de la «moda del realismo», un movimiento reprensible por el lenguaje malsonante, el vilipendio de la religión, las descripciones sensuales y, en algunos casos, su tendencia subversiva.

En la primera parte de los años sesenta un acontecimiento dificultó aún más la penetración de los escritores italianos, y no solo los realistas. En 1962 Einaudi imprimió los *Canti della nuova resistenza spagnola*, que juntaba canciones y poemas contra el régimen. El libelo provocó una virulenta reacción por parte del estado español que organizó una agresiva campaña contra el editor que hasta llegó a tensar las relaciones hispano-italianas (Carrillo-Linares, 2014: 212-221). Durante unos años, el nombre de Einaudi fue suficiente para prohibir cualquier libro, independientemente de su contenido y del juicio de los lectores.

A pesar de esos impedimentos, en los sesenta asistimos también a un incremento de las traducciones, gracias a la intensificación de las relaciones entre los dos mundos editoriales. Varios factores favorecieron este encuentro: en primer lugar, el comedido aperturismo de los aparatos estatales, que apostaban por superar la autarquía y el aislamiento de los primeros años de la posguerra y permitieron la llegada de textos hasta entonces inasequibles. En esta encrucijada, las editoriales españolas trataron de recuperar el atraso cultural de dos decenios de dictadura incorporando a la cultura patria todo lo que, en sentido lato, podía definirse «moderno» (D'Intino, 2001: 972-974). Un nuevo sujeto se sumó a esa ambiciosa tarea: Seix Barral, que, con Carlos Barral al frente, se convirtió en el sello literario más importante del panorama peninsular y protagonizó innumerables batallas y forcejos con el departamento censorio.

En los años setenta, y máxime después de la muerte del dictador, los expedientes de autores italianos se multiplicaron aún más, si bien no faltaron unos últimos disgustos con los vigilantes estatales. Así, se emprendieron proyectos de amplia envergadura, sobre todo gracias a Bruguera, Alfaguara o Plaza & Janés, que ampliaron enormemente el repertorio de obras hasta entonces vedadas, amputadas o que habían tenido una difusión muy reducida.

Los narradores neorrealistas

Cesare Pavese (1908-1950) ha dejado un rastro considerable en las oficinas franquistas, donde transitaron cuarenta y ocho expedientes. Sin embargo, casi la mitad, veintidós, se cursaron a partir de 1975, cuando el régimen ya se encaminaba a su desaparición (Bresadola, 2022). En 1953 se impidió dos veces la importación de la traducción bonaerense de *Tra donne sole* (*Entre mujeres solas*, Editorial Sur, 1952). Cuatro años más tarde se rechazó también la traducción de *Il compagno* solicitada por Seix Barral: ambos lectores –Dionisio Porres y Emilio Sáez– no consintieron ni la amoralidad de un relato «obsesamente sensual», ni el punto de vista de «los rojos» en «nuestra Guerra de Liberación». La editorial catalana pudo dar a la imprenta el primer libro del escritor piamontés

en España solo en 1958, con la colección de cuentos *La playa y otros relatos*, aunque mutilada en tres páginas que contenían alusiones eróticas. En 1960 se prohibió también *Paesi tuoi* (*Pueblos tuyos*, Antonio López González) después de los informes desfavorables de Herrón –que describió a los personajes como «preocupados por lo puramente sexual»– y Álvarez Turienzo, para quien «el amor se pinta con un realismo animal francamente repudiable». Las prohibiciones y tachaduras continuaron a lo largo de la década: en 1964 se denegó *Il diavolo sulle colline* en catalán, aprobado con tachaduras solo tres años después (*El diable als turons*, Proa); y en 1969 se suprimieron doce fragmentos de escenas eróticas del volumen de Destino que juntaba ese cuento, *La bella estate* e *Tra donne sole*. Finalmente, se registran dos casos de silencio administrativo en los años setenta de solicitudes de Alianza: *Ciau Masino* (1971), por «alguna que otra expresión poco reverente por las cosas santas, al estilo italiano»; y en 1973 las *Lettere, 1926-1950* (*Cartas, 1926-1950*), porque en una misiva se tildaban a los curas de «cerdos negros». Con esa fórmula no se contestaba a la demanda, y el ministerio se reservaba la posibilidad de secuestrar toda la tirada atribuyendo al editor la responsabilidad de la impresión. Después de 1975, en cambio, todos los libros se aprobaron con el simple rótulo «requisitos formales completos»; y así, gracias a Bruguera, pudieron ver la luz textos hasta entonces inéditos. El último expediente se abrió en una fecha muy tardía: el 30 de mayo de 1983, con la reimpresión de *Il diavolo sulle colline* (*El Diablo sobre las colinas*, Salvat) en siete mil ejemplares.

También el primero de los trece expedientes sobre otro novelista canónico del neorrealismo, Vasco Pratolini (1913-1991), fue una frustrada solicitud de importación: en 1952 Joaquín de Oteyza y García –el mayor de los distribuidores de libros argentinos en España– intentó introducir cincuenta copias de *Cronache di poveri amanti* (*Crónicas de los pobres amantes*, Losada, 1951). El lector señaló que «no es solo la pornografía y el impudor lo de más relieve en esta obra, sino [*sic*] irrespetuosa y brutal contra la religión usando de un léxico absolutamente inadmisible», y concluía afirmando que «la totalidad de la obra es una continua obscenidad». Para la primera traducción de la novela –cuya prínceps italiana es de 1946– hubo que esperar a 1981, cuando la solicitó Bruguera, siendo aprobada en cuatro días. Tuvo mejor suerte *La costanza della ragione* (*La constancia de la razón*) en 1963, aprobada por Oromí, que la definió: «una novela, tipo clásico, bastante realista a la moda italiana. No obstante, tiene un sentido filosófico-moral de altura y de actualidad. Por eso y por tratarse de un autor universalmente conocido, es mejor publicarlo sin tachaduras». Una vez más, el oportunismo y el temor de un escándalo por la prohibición de un escritor famoso primaba sobre los principios ideológicos de la censura.

De Elio Vittorini (1908-1966) se cuentan solo ocho expedientes[6]. El primero se cursó en 1953, cuando se concedió, de nuevo a Oteyza, la importación de cien ejemplares de la traducción de *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* (*El Simplón guiña el ojo al Fréjus*, Losada, 1953), tras el juicio de Enrique Conde Gargollo, que la definió de «estilo entre realistas y poético». El siguiente expediente se abrió en 1962 y, a raíz de los informes de Maximino Batanero y Miguel de la Pinta Llorente, se ordenó que *Conversazione in Sicilia* (*Coloquio en Sicilia*) de Plaza & Janés saliese mutilado en catorce páginas «inmorales». La editorial volvió a presentar la traducción cinco años más tarde sin las expurgaciones: a pesar de que los funcionarios advirtieron que «no se tienen en consideración las tachaduras impuestas», se decidió permitir la versión íntegra. En los años sucesivos, gracias a Seix Barral, antes, y Barral Editores, después, se editaron otras novelas del siciliano, que fueron autorizadas sin objeciones. Contrariamente a los otros autores neorrealistas, no hubo otras solicitudes después de la de Barral para *Le città del mondo* (*Las ciudades del mundo*), aprobada en 1971.

Algunos novelistas «inmorales» del medio siglo

Las razones morales frenaron la penetración de otros narradores, cuya producción se salía de la simple etiqueta del realismo. Nos referimos a autores como Alberto Moravia (1907-1990), Carlo Emilio Gadda (1893-1973) o Carlo Levi (1902-1975), que en la mayoría de los casos llegaron a España con enorme retraso con respecto a su difusión internacional, cuando iban adquiriendo ya el estatus de «clásicos».

Las solicitudes para traducir a Alberto Moravia fueron numerosas, contándose más de un centenar de expedientes (Andrés, 2018). Sin embargo, su divulgación tuvo que enfrentarse duramente al órgano del régimen, por lo menos en su primera fase. Entre 1941 y 1960 se censuraron once libros suyos, es decir casi el 44% de las solicitudes: las denegaciones alegaban sobre todo cuestiones morales, pero también hacían hincapié en que sus obras, como las de D'Annunzio, «desde 1952 y hasta 1966 se inscribieron en el *Index librorum prohibitorum*» (Andrés, 2018: 148-149). En 1960 se suspendió también una de sus novelas más exitosas, *La noia*, después de dos informes que destacaban, respectivamente, la «patente inmoralidad» del protagonista y el «desenfado

6. No hemos encontrado el relativo a *Coloquio en Sicilia* que Janés editó en 1951. Es sorprendente que los funcionarios, y especialmente la sección de Negociado de Circulación y Ficheros, no citen el antecedente en la solicitud de reimpresión de 1962. Evidentemente, el documento debió de haberse extraviado antes de esa fecha.

brutal en las descripciones». Por eso, solo en las décadas siguientes la obra de Moravia pudo llegar al público lector sin vetos.

Tuvo dificultad a abrirse camino incluso Gadda, que empezó a traducirse solo en los años sesenta. El primer expediente es de 1961, con la denegación de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* de Seix Barral, que el lector juzgó «demasiado realista», sin reparar en que la prosa experimental de Gadda apuntaba precisamente a superar esa corriente (Bresadola, 2018). Se prohibió también en segunda instancia, al definirla Álvarez Turienzo una «novela desgarrada describiendo un ambiente de desgarro». Solo en 1963 se aprobó *El zafarrancho aquel de Vía Merulana*, después de que otra novela del milanés, *La cognizione del dolore*, ganara el Prix International de Littérature de Formentor. El libro vencedor (*La conciencia del dolor*) solicitado por la misma editorial barcelonesa, en cambio, fue suspendido durante dos años porque había sido editado por Einaudi y se dio el visto bueno solo en 1965. Los otros expedientes de Gadda se abrieron a principio de la década siguiente y pasaron sin inconvenientes: la colección *Dos relatos y un ensayo* (Tusquets, 1970, aunque los documentos de censura no se encuentran en el AGA) y *La meccanica* (*La mecánica*, Barral, 1971).

La difusión de Carlo Levi fue aún más limitada, contándose solo cuatro expedientes, el primero de los cuales en 1952 concierne a la importación de *L'orologio* (*El reloj*, Losada, 1952) por parte de Oteyza y García. El distribuidor pidió tan solo cincuenta copias, indicando un precio enorme de cien pesetas. El Servicio aprobó esa escasísima cuantía, a pesar de que Sebastián García Díaz apuntase que en una página se atacaban a los ministros del gobierno español. Hubo que esperar doce años para que se solicitase el permiso para editar, y no en español, sino en catalán, su novela más célebre: *Cristo si è fermato a Eboli*. El padre Francisco Aguirre la definió «costumbrista» y destinada a «personas mayores», señalando que «hay algo de crítica de la vida de los clérigos a los que se acusa de aficionados al vino y poco castos pero no hay ninguna escena obscena». Al cabo de otros dos informes (firmados por Pinés y Dieta), se aprobó *Crist s'ha aturat a Èboli*, un año después de la apertura del expediente. A pesar de la resolución positiva, ninguna editorial se atrevió a publicarla en español hasta principio de los años ochenta –fechas de los restantes expedientes– cuando lo hicieron Alfaguara (1980) y Plaza & Janés (1982) con el título de *Cristo se paró en Éboli*.

Escritores «comunistas» y novelas «super-realistas»

Italo Calvino (1923-1985), uno de los principales hombres de confianza de Einaudi, fue el prototipo del escritor innovador que atravesó géneros literarios

y que se convirtió en modelo para los novelistas españoles del medio siglo: en los años cincuenta, en la senda del realismo y, más tarde, en el camino de su superación (Luti, 2014). La mayor parte de su obra, sin embargo, llegó a España solo decenios más tarde, puesto que dieciséis de los veintitrés expedientes –más de dos tercios– se tramitaron entre 1977 y 1982. El significativo retraso no fue causado solo por la censura, sino también por la firmeza del agente Linder que, en contra de la voluntad del mismo escritor, se opuso a la impresión de sus novelas en la península ibérica habiendo ya cedido los derechos de autor a editoriales argentinas (Ciotti, 2021). Así, las primeras traducciones tuvieron que salir en catalán: *Il barone rampante* (*El baró rampant*) fue autorizado en 1965 con tachaduras en cuatro pasajes, que para Aguirre incluían «injurias a la compañía de Jesús». Se admitió con supresiones en ocho páginas también la traducción catalana de *Il cavaliere inesistente* (*El cavaller inexistent*, 1966), después de estancarse en los despachos ministeriales durante diez meses. En 1965 Seix Barral planeó imprimir por primera vez una obra en español, *La giornata di uno scrutatore*, una de las pocas inéditas en Argentina. *La jornada de un escrutador* fue autorizada, pero el proceso se paró con la acostumbrada advertencia: «libro de Einaudi. Denegado por su procedencia, de acuerdo con instrucciones superiores». Los siguientes expedientes en español se abrieron en 1970, cuando se autorizaron *El barón rampante* (Planeta) y *Marcovaldo* (Destino). Cuatro años después se decretó, en cambio, el silencio administrativo para el volumen que incluía *La giornata di uno scrutatore*, *La speculazione edilizia* y *La nuvola di smog* (*La jornada de un escrutador*, *La especulación inmobiliaria*, *La nube de smog*) porque el lector entendió que el primer cuento «entre líneas puede tacharse de propaganda comunista». En 1981, finalmente, como en el caso de Pavese, Bruguera publicó muchas de las obras inéditas o las reeditó con ingentes tiradas.

Otro escritor del círculo Einaudi fue Giorgio Bassani (1916-2000), del que se cuentan catorce expedientes (Bresadola, 2019). El primero se redactó en 1961, con el visto bueno para la importación de cincuenta ejemplares de *Gli occhiali d'oro* (*Los anteojos de oro*, Editorial Sur, 1960). Fueron igualmente autorizadas algunas traducciones solicitadas por Seix Barral: el *best seller Il Giardino dei Finzi Contini* (*El jardín de los Finzi Contini*, 1962), *Storie ferraresi* (*Historias de Ferrara*, 1963) y *Dietro la porta* (*Detrás de la puerta*, 1965). Sin embargo, se negó la tarjeta de impresión a los últimos dos por haberlos publicado Einaudi, y pudieron salir, respectivamente, solo cuatro y cinco años después.

El «affaire Einaudi» condicionó de forma evidente también la divulgación de Natalia Ginzburg (1916-1991), de la que se conservan cinco expedientes. En 1963 se cursó el primero, *Lessico famigliare*, y una vez más fue Seix Barral

la promotora. Wladimir Petrovici advirtió que la autora era «de origen judío, inscrita en el Partido Comunista Italiano y secretaria de la casa editora de Einaudi», pero añadía que «su libro no es de propaganda comunista, y a pesar de expresar su simpatía hacia el comunismo, no se puede decir que en general no resulta objetivo. La obra es más literaria que política». A pesar de otro juicio favorable de Dieta, *Léxico familiar* fue denegado, después de una carta enviada directamente por Luis Santiago de Pablo, jefe de la Oficina de Enlace, que informaba que el volumen había salido en «la misma editorial que publicó los tristemente famosos *Cantos*…». El mismo destino le tocó a la novela corta *Le voci della sera* (*Las voces de la tarde*) aprobada por Petrovici y Dieta pero denegada por las altas esferas en 1965. En ambos casos fueron inútiles los recursos de reposición de Seix Barral. El último expediente se abrió en 1982, con la aprobación del cuento *Famiglia* (*Familia*) solicitado por Alfaguara.

A principio de los años sesenta la casa catalana se interesó también a la narrativa de Carlo Cassola (1917-1987): en 1960 fue autorizada la novela *Fausto e Anna*, mientras que se denegó otra, *La ragazza di Bube* (Bresadola, 2023a). Para Vintilă Horia en esa se ponía «de relieve un heroísmo que obra en el nombre de la ideología comunista y un sacrificio del que es culpable la sociedad burguesa». En la segunda lectura, después de la instancia de revisión, Álvarez Turienzo propuso una poda de «pasajes de tipo sensual, por lo insistentes y pegajosos» y ataques al clero; mientras que Petrovici se decantó por la suspensión, puesto que «el autor encuentra la ocasión de marcar las concepciones anticlericales y procomunistas, con pasajes inmorales». Fue esta la decisión definitiva. En 1963 salió la película dirigida por Luigi Comencini basada en la novela. En España su exhibición fue prohibida dos veces, en 1964 y 1965, y el veto permaneció oficialmente durante siete años[7]. La novela en catalán (*La noia de Bube*, Edicions 62), en cambio, fue autorizada en 1968.

Otra novela que sufrió percances por razones morales fue *L'età del malessere*, de Dacia Maraini (1936–), que en 1962 ganó el prestigioso Prix Formentor. El galardón no evitó que al año siguiente la traducción fuese suspendida después de las palabras de Aguirre:

> novela realista […] Es un relato totalmente inmoral y lleno de sensualidad. […]. Abundan en casi todos los capítulos las escenas que llegan a rayar en lo pornográfico. No hay ni una palabra de censura para este género de vida amoral que más bien se presenta como algo corriente y natural. […] En fin, una obra inmoral a todas luces.

7. En 1972 se permitió la película, con los relativos subtítulos, aunque reservada «para salas especiales (mayores de 18) sin adaptaciones».

Para contestar a la solicitud de reposición de Seix Barral se redactaron dos informes más, que igualmente recalcaron su inmoralidad. En el segundo, Álvarez Turienzo expresaba de forma contundente su negativa: «una novela surrealista al estilo italiano, por no decir simplemente obscena de cabo a rabo, sin que se vea por parte alguna ni siquiera un valor literario más mínimo»[8]. Así, *Los años turbios* se denegó «por juzgarse PORNOGRÁFICA». Sin embargo, el sello catalán se atrevió a editarla sin permiso, probablemente reservándola para el mercado suramericano. En el sobre del AGA se ha conservado una nota informativa fechada a 9 de junio de 1964 que atestigua que el desafío no pasó desapercibido. Se relata la inspección de funcionarios del Ministerio de Información y Turismo en el domicilio de la editorial «para comprobar la existencia de la obra, denegada por dos veces». Intervinieron novecientos cincuenta ejemplares para la exportación y secuestraron los ejemplares que se habían entregado «a los distribuidores de Barcelona».

La literatura comprometida de los años sesenta y setenta

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) fue escritor anticonformista en todas las formas artísticas que experimentó, siendo acusado de vilipendio de la religión y delitos contra la moral también en Italia. En el AGA se cuentan dieciocho expedientes, pero el alto número no debe engañar, puesto que once de ellos se despacharon desde 1975 hasta 1981. Un resumen de los anteriores prueba las dificultades que tuvieron sus obras para penetrar en España. El primero es de 1963 y se refiere al guion de la segunda película que dirigió, *Mamma Roma*. Petrovici lo juzgó impublicable, al tratarse de una «película super-realista […] con un contenido crudo y totalmente amoral». Sin embargo, se autorizó después del informe de Aguirre, que argumentó que «la obra es realista, hosca y abundan las expresiones groseras, pero no es pornográfica; las escenas inmorales se insinúan y se adivinan, no aparecen en escena». La primera traducción de una novela, *Una vita violenta* (*Una vida violenta*) fue, una vez más, en catalán. El expediente, abierto en 1965, se solucionó al cabo de dos años, con la imposición de tachaduras en ocho páginas de interjecciones blasfemas y alusiones a la esfera sexual, conforme dictaminaba Pinés, que definía el lenguaje «propio de muchachos de rompe y rasga», con expresiones que «nada le deben al lenguaje de salón». En el mismo 1965 se autorizó sin expurgaciones el guion en español de *Il Vangelo secondo Matteo* (*El Evangelio según Mateo*), manifestando así Álvarez Turienzo su conformidad: «pese a la filiación ideológica de

8. Evidentemente el censor entendía el adjetivo «surrealista» como 'super realista' o 'demasiado realista'.

su autor, la crítica, incluso católica, se ha pronunciado en sentido favorable». En 1969 fue denegada, en cambio, *Teorema*, la novela basada en la homónima película, que había sido secuestrada el año anterior por la fiscalía de Roma por su «obscenidad». El primer lector indicaba recortar fragmentos en dieciséis páginas, mientras que el segundo se expresó a favor del veto con palabras despectivas: «se describe y realizan todas las aberraciones sexuales, lo mismo de jóvenes que de viejos. Una verdadera porquería literaria». La novela pudo salir solo en 1977 (Sudamericana-Edhesa), cuando empezaron a traducirse también las otras obras de Pasolini.

Leonardo Sciascia (1921-1989) cosechó, en cambio, un notable éxito editorial y, aunque no faltaron episodios de podas textuales, las traducciones siguieron de cerca la publicación de los originales, según observa Camps (2003). Se cuentan diecinueve expedientes, empezando en 1967 con la traducción catalana de *A ciascuno il suo* (*A cadascú el que és seu*). El padre Aguirre denunció que

> hay un chiste un poco verde a costa de un párroco, pero es ya conocido en España y creo que puede pasar por tratarse de una obra propia de personas formadas. En cambio, creo que se debe de amonestar a la casa editora que al traducir cambien la interjección «Ostia» por otra que no tenga la significación blasfema.

La novela tuvo que publicarse, en 1968, sustituyendo la exclamación con la forma eufemística «òndia». La primera solicitud en español se envió al año siguiente, cuando Plaza & Janés incluyó esa novela e *Il giorno della civetta* (*El día de la lechuza*) en el volumen *Dueto siciliano*. El historiador franciscano Pedro Borges Morán enfatizó la misma cuestión que la versión catalana y propuso «sustituir por otras las interjecciones de *Padreterno*, *Recristo* y *Ni Dios* por ser malsonantes y […] *hostia*» como, efectivamente, se hizo. En 1970 se impusieron tachaduras también a la colección *Gli zii di Sicilia* (*Los tíos de Sicilia*) después de tres informes: el primer lector se decantaba por la autorización, mientras que para Gregorio Soler algunas frases eran «sacrílegas» y, especialmente el último cuento, *L'antinomio*, «ataca la religión y el clero. Insulta a nuestro gobierno y su Jefe supremo». Finalmente, el tercer censor argumentaba que todas las historietas «huelen a comunismo, pero sobre todo la última; episodios sobre la guerra de España, que además de comunista es injuriosa a Franco y a su ejército». Frente a la obligación de suprimir el cuento, la editorial decidió no imprimir el volumen. Los restantes expedientes se tramitaron entre 1975 y 1982, y los libros se autorizaron sin tachaduras.

El fantasma del marxismo llevó a prohibir también algunos ensayos, como la *Storia delle teoriche del film* (*Historia de la teoría cinematográfica*) de

Guido Aristarco (1918-1996), presentada por Seix Barral en 1960. Petrovici la consideró «propaganda del cine soviético» y en el informe de revisión Dieta alegó la influencia negativa para el público al que iba dirigida, siendo «una historia general del cine, pero vista con cristales rojizos. Los posibles lectores de estas obras, los profesionales jóvenes del cine, están demasiado «fácil» a estas corrientes, por esnobismo, o por lo que sea. Sería peligrosa». Solo en 1966 la solicitud de otra editorial, Lumen, tuvo un resultado favorable, aunque el volumen fue purgado de una ilustración que Aguirre reputó «inmoral», en la que se veía un soldado encima de una mujer. Sufrió tachaduras en 1969 también la miscelánea *Ideología y lenguaje cinematográfico*, que reunía ensayos de varios directores y teóricos del cine. En la traducción española desaparecieron cuatro pasajes del artículo de Gianni Toti con citas de Marx y Engels[9].

Finalmente, recordamos un caso tardío de censura: *La storia* de Elsa Morante (1912-1985), cuyas vicisitudes, en 1976, supusieron un escándalo también en Italia (Rancati, 2009). Plaza & Janés presentó a las oficinas ministeriales un texto castigado ya en el título, *Algo en la historia*, y en el que faltaban pasajes inherentes a la esfera sexual, el papado y la guerra civil española. En virtud de esa autocensura, el lector concluyó su informe afirmando que «no ofrece ninguna objeción que hacer constar», y pocos días después el libro fue entregado a depósito. La editorial solicitó la autorización para la segunda edición tan solo dos meses después, incluyendo las páginas 10 y 13, omitidas en la primera. La solución fue, una vez más, demandar a la editorial la responsabilidad del cambio: el director general de Cultura Popular le escribió que «no parece procedente aconsejar la edición de las modificaciones […]. No obstante, de acuerdo con la vigente legislación de Prensa e Imprenta, puede proceder a constituir el preceptivo depósito de ejemplares, previo a la difusión». Contemporáneamente, avisaba de la posibilidad de un secuestro: «si se estimase que el contenido de aquella incida negativamente en la legislación vigente, serían de aplicación las previsiones del artículo 64 de la citada Ley de Prensa e Imprenta».

Conclusiones

En España la recepción de la literatura fue alterada durante una buena parte del siglo XX por cuestiones políticas, entendiendo ese sintagma en su sentido

9. Como ha apuntado Suárez Toledano (2023: 191, 244, 261-262 y 297-298), otras novelas planeadas por Seix Barral no vieron la luz en los años sesenta siendo acusadas de apología del comunismo: *La suora giovane* de Giovanni Arpino (1960), *Il fabbricone* de Giovanni Testori (1961), *La vita agra* de Luciano Bianciardi (1963), *La macchina mondiale* de Paolo Volponi (1965) e *Il serpente* de Luigi Malerba (1966).

más amplio. Se ha visto que en los años treinta las agitaciones que iba viviendo el país supusieron un freno a las traducciones. En los largos decenios del franquismo la encrucijada histórica fue aún más decisiva y la injerencia estatal se hizo directa y palpable, dejando constancia en los registros. El recorrido a través de más de cuarenta años de expedientes editoriales ha puesto en evidencia cómo se creó el catálogo de la literatura italiana en el país de Franco y de los libros que, en cambio, no llegaron a imprimirse o salieron mutilados. Nos ha proporcionado otros importantes datos a menudo ignorados por la crítica, como el precio de los libros y la tirada, aclarando su circulación y el tipo de lector al que se destinaban.

Se han detectado también algunas constantes sobre la represión de las obras italianas. Aunque no podemos olvidar la aleatoriedad e imprevisibilidad de las resoluciones y la influencia de factores externos (como la cuestión Einaudi), en la mayoría de los casos denegaciones y tachaduras se debieron a cuestiones de orden moral, el tipo de censura que Abellán (1980: 88-89) definió «un atentado al pudor y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio». Esto fue más evidente en las traducciones de los autores de la Italia posfascista, que escribían en un entorno de mayor libertad con respecto a España. Sin embargo, la presunta amoralidad, acompañada a veces por las acusaciones de ofensa a la religión, fue blanco del servicio también para novelistas, poetas y dramaturgos de épocas e ideologías muy distintas: desde Pirandello y D'Annunzio hasta Calvino y Pasolini, pasando por Gadda y Moravia. El órgano franquista, poco interesado en matices críticos, consideró la literatura italiana y el realismo casi como un binomio inescindible, y por eso juzgó a esos escritores con las mismas lentes, enfatizando su crudeza y obscenidad. En algunas obras de los años sesenta y setenta se interpusieron obstáculos también de tipo político, como la apología del marxismo o la osadía de cuestionar el único punto de vista admisible sobre la Guerra Civil, el de los vencedores.

Asimismo, los datos de los expedientes demuestran algunas diferencias de criterio. No solo porque cada autor representaba un caso particular, según la ideología y la tipología estética que los censores atribuían a su obra. Hemos comprobado que, aunque con alguna reticencia, se toleraron más a los escritores del pasado, sobre todo los que se reputaban «clásicos». Precisamente por su fama, las denegaciones podían resultar contraproducentes para el Servicio, como se desprende de algunos expedientes sobre Pirandello o Deledda. Otra señal de pragmatismo fue la aprobación de libros dirigidos a un público reducido, mientras que los de géneros «populares» fueron prohibidos o mutilados

de forma menos meditada. De la misma manera, se aceptaron con más facilidad las obras completas, como si los pasajes censurables allí contenidos se diluyesen y pasasen desapercibidos con respecto a los volúmenes individuales. En todas esas circunstancias, el Servicio contradijo sus propios principios y admitió obras o fragmentos que los lectores habían condenado en sus informes: «paradoja habitual que […] es recurrente en los informes de obras que conviene autorizar, pese a no cumplir con los criterios de la censura» (Larraz, 2014: 142).

El sistema censorio experimentó también una evidente evolución, especialmente a principios de los años sesenta, cuando se juntaron varios factores:

> la nueva política cultural, el desarrollo de más eficaces estrategias editoriales de nuevos editores para lidiar con el poder y la conciencia de los intelectuales de estar en una fase terminal del régimen […] y el ascenso de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo con la misión de atenuar las muestras públicas de resistencia al régimen mediante una imagen conciliadora y liberal al tiempo que debía redoblar la eficiencia de la vigilancia (Larraz, 2022: 23).

Por lo que respecta a la literatura italiana, solo en la segunda mitad de ese decenio las mallas empezaron a dilatarse, favoreciendo el incremento de las solicitudes, aunque no faltaron podas y resoluciones de silencio administrativo. Además, las secuelas de la práctica añosa de la autocensura empujaron a las editoriales a pedir permiso incluso después de la Ley 62/1978, de Protección Jurisdiccional de los Derechos Fundamentales de la Persona, que derogó la Ley de Prensa e Imprenta de 1966.

La evolución resulta aún más evidente en las traducciones catalanas. En el primer franquismo se obstaculizó abiertamente todo lo que se interpretó como literatura alta, creyendo que el catalán solo podía ser vehículo de expresiones familiares o de formas folclóricas y costumbristas[10]. En los años sesenta, en cambio, se produjo un giro evidente y, favorecidas también por el problema de los derechos de autor en español, fueron numerosas las novelas italianas que salieron antes en catalán, como las de Silone, Calvino, Pavese, Pasolini, Sciascia, etc. Aunque no siempre pasaron indemnes del cedazo de la censura y de los efectos de la autocensura (Estany Freire, 2020: 249 ss.), gozaron de una paradójica ventaja también desde el punto de vista del Servicio, según el citado lema de Dieta de «no gastar pólvora inútilmente». Los libros en ese idioma, pues, tenían una menor repercusión y eran menos «peligrosos» precisamente porque sus tiradas normalmente no superaban las mil quinientas copias.

10. Baste recordar que hasta la *Divina Commedia* de Dante fue denegada por esta razón en 1941 (Estany Freire, 2023).

En suma, el efecto conjunto de la censura –con sus imposiciones y arbitrariedad– y de la autocensura de agentes y editores, supusieron un enorme condicionamiento: decretaron cuáles obras podían llegar a los lectores, en qué idioma peninsular, en qué momento y en qué manera, si de forma integral, con una traducción suavizada o con podas. La lentitud y la inseguridad del procedimiento hicieron, además, que muchas obras llegaran con enorme retraso a España y, en algunos casos, después del fin de la dictadura y de su máquina de control. Así, autores clave de la literatura italiana del siglo XX penetraron solo durante la Transición, en un contexto literario y social totalmente diferente, privados de la fuerza innovadora que habrían tenido en su época.

Bibliografía citada

ABELLÁN, M. L. (1980), *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.

ANDRÉS, G. (2007a), «Ideología y ficción: traducción y censura de la literatura italiana en España (1936-45)», en T. Paba (ed.), *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, Roma, Aracne, pp. 545-558.

ANDRÉS, G. (2007b), «Grazia Deledda sotto censura nella Spagna franchista», *Insula. Quaderno di cultura sarda*, 1, pp. 131-141.

ANDRÉS, G. (2012), *La batalla del libro en el primer franquismo. Política del libro, censura y traducciones italianas*, Madrid, Huerga & Fierro.

ANDRÉS, G. (2018), «Traducción y censura de Alberto Moravia durante el franquismo (1941-1960)», *Spagna contemporanea*, 54, pp. 145-163.

BRESADOLA, A. (2018), «Barral, Einaudi e la repressione franchista: il caso di Gadda in Spagna», en N. De Benedetto, P. Laskaris & I. Ravasini (eds.), *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, Lecce-Rovato, Pensa multimedia, pp. 19-58.

BRESADOLA, A. (2019), «La ricezione della narrativa di Bassani nella Spagna franchista: traduzione e censura», en G. Ferroni & C. Gurreri (eds.), *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, pp. 489-595.

BRESADOLA, A. (2022), «*Un realismo crudo de mal gusto*: veti e censura all'opera di Cesare Pavese nella Spagna franchista», en A. Baldissera, P. Pintacuda & P. Tanganelli (eds.), *«Con llama que consume y no da pena». El hispanismo 'integral' de Giuseppe Mazzocchi*, Como-Pavia, Ibis, pp. 447-468.

BRESADOLA, A. (2023a), «El catálogo que no pudo ser: Barral, Einaudi, Linder y los vetos a la narrativa italiana de la posguerra», en N. de Benedetto, P. Laskaris y D. Canfora (eds.): *«Aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara». Studi in ricordo di Ines Ravasini*, Bari, Pagina, pp. 117-137.

BRESADOLA, A. (2023b), «La censura y los derechos de autor de las obras italianas: dos escollos para el proyecto editorial de Seix Barral», en F. Larraz (ed.), *La*

resistencia posible. Censura y movimiento editorial en el tardofranquismo (1962-1978), Gijón, Trea (en prensa).

CAMPS, A. (2014), «Estudio de la recepción hispánica de Salvatore Quasimodo: la lectura de Tomàs Garcés», *Estudios Románicos*, 23, pp. 95-103.

CAMPS, A. (2003), «Una fortuna contrastata: Leonardo Sciascia in Spagna», *Revista de la sociedad española de italianistas*, 1-2, pp. 21-27.

CARRILLO-LINARES, A. (2012), «Antifranquismo de guitarra y linotipia. Canciones de la nueva resistencia española (1939-1961)», *Ayer*, 87, pp. 195-224.

CIOTTI, M. (2021), «Italo Calvino in lingua spagnola. Dall'esordio argentino alla prima edizione castigliana pubblicata in Spagna», *Cuadernos de Filología Italiana*, 28, pp. 363-378. https://doi.org/10.5209/cfit.72020

D'INTIMO, F. (2001), «Il Novecento italiano oltre frontiera», en N. Borsellino & L. Felici (eds.), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Milán, Garzanti, pp. 919-995.

ESTANY FREIRE, L. (2020), «Los efectos de la censura franquista sobre la traducción catalana de narrativa en los años sesenta: una perspectiva panorámica», *TRANS. Revista de traductología*, 24, pp. 245-262. https://doi.org/10.24310/TRANS.2020.v0i24.9179

ESTANY FREIRE, L. (2023), «El auge de la traducción catalana en los años sesenta: un paso hacia la recuperación de la lengua y la cultura», en F. Larraz (ed.), *La resistencia posible. Censura y movimiento editorial en el tardofranquismo (1962-1978)*, Gijón, Trea, 2023 (en prensa).

LARRAZ, F. & D. Santos Sánchez (2021), «La literatura bajo el franquismo: anomalías de un sistema», en F. Larraz & D. Santos Sánchez (eds.), *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid-Franckfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 9-26. https://doi.org/10.31819/9783968690858-001

LARRAZ, F. (2014), *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Trea.

LARRAZ, F. (2022), «Blas de Otero, versos bajo la mirada de la censura: los años sesenta», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 879, pp. 21-25.

LASKARIS, P. (2022), ««Rojo y negro»: la voce di Ignazio Silone nella Spagna franchista», en A. Baldissera, P. Pintacuda & P. Tanganelli (eds.), *«Con llama que consume y no da pena». El hispanismo 'integral' de Giuseppe Mazzocchi*, Como-Pavia, Ibis, pp. 503-522.

LUTI, F. (2014), «Calvino e la Spagna tra il Cinquanta e il Sessanta», *Quaderns d'Italià*, 19, pp. 177-194. https://doi.org/10.5565/rev/qdi.374

LUTI, F. (2016), «La difusión de los autores italianos de posguerra en las ediciones argentinas», *Cuadernos hispanoamericanos*, 793-794, pp. 211-223.

MUÑIZ MUÑIZ, M. de las N. (1990), «La ricezione della letteratura italiana nella Spagna odierna. (Alcune riflessioni critiche)», *Anuario de Estudios Filológicos*, 13, pp. 245-254.

MUÑIZ MUÑIZ, M. de las N. (1997), «Sulla ricezione di Pirandello in Spagna. (Le prime traduzioni)», *Quaderns d'Italià*, 2, pp. 113-148. https://doi.org/10.5565/rev/qdi.455

MUÑIZ MUÑIZ, M. de las N. (2023), «D'Annunzio, Gabriele», en *Diccionario Histórico de la Traducción en España*: https://phte.upf.edu/dhte/italiano/dannunzio-gabriele/ [consulta: 26 abril 2023].

PEÑA SÁNCHEZ, V. (1999), «La fortuna di Svevo in Spagna: tra indifferenza e censura», *Aghios*, 2, pp. 83-90.

PEÑA SÁNCHEZ, V. (2022), «Ungaretti en España: fortuna crítica y afinidades literarias», en M. D. Ramírez Almazán (ed.), *Encrucijadas en la cultura italiana*, Madrid, Dykinson, pp. 139-147: https://doi.org/10.2307/j.ctv2s0j64s.16.

RANCATI, E. (2009), «*La Storia*: il "caso Morante"», en R. Cicala & V. La Mendola (eds.), *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, Milán, EDUCatt, pp. 399-446.

RODRIGO ECHALECU, A. M. (2018), *El libro autárquico y la biblioteca nacionalcatólica. La política del libro durante el franquismo (1939-1951)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad.

SANNA, A. (2014), «Grazia Deledda y España: historia de la traducción de *Cósima*», *Estudios Románicos*, 23, pp. 177-186.

SUÁREZ TOLEDANO, C. (2023), *Carlos Barral y la censura editorial*, tesis doctoral, Universidad de Alcalá de Henares.

Anexo

Expedientes de censura estudiados: AGA, Sección Cultura, 3(50).

Autor	Título	Editorial	Apertura expediente	Signatura; expediente	Resolución
AA. VV.	*Ideología y lenguaje cinematográfico*	Corazón	1969	66/2779; 2771-69	Autorizado con tachaduras
Aristarco, Guido	*Historia de la teoría cinematográfica*	Seix Barral	1963	21/14801; 5864-63	Denegado
Aristarco, Guido	*Historia de las teorías cinematográficas*	Lumen	1966	21/16991; 554-66	Autorizado con supresión
Calvino, Italo	*El baró rampant*	Edicions 62	1964	21/15720; 7262-64	Autorizado con tachaduras
Calvino, Italo	*El cavaller inexistent*	Edicions 62	1965	21/16744; 8082-65	Autorizado con tachaduras

Calvino, Italo	*La jornada de un escrutador*	Seix Barral	1965	21/16026; 1872-65	Denegado
Calvino, Italo	*La jornada de un escrutador*; *La especulación inmobiliaria*; *La nube de Smog*	Alianza	1974	73/4146; 6323-74	Silencio administrativo
D'Annunzio, Gabriele	*El fuego*	Maucci	1939	21/6530; 88-40	Autorizado
D'Annunzio, Gabriele	*El triunfo de la muerte*	Maucci	1950	21/9317; 5832-50	Denegado
D'Annunzio, Gabriele	*Obras inmortales*	E.D.A.F.	1962	21/14276; 6400-62	Autorizado en revisión
Deledda, Grazia	*Mariana Sirca*	Dédalo	1947	21/07994; 2139-47	Autorizado
Deledda, Grazia	*Obras escogidas*	Aguilar	1954	21/10804; 4955-54	Autorizado
Ginzburg, Natalia	*Léxico familiar*	Seix Barral	1964	21/15669; 6908-64	Denegado
Ginzburg, Natalia	*Las voces de la tarde*	Seix Barral	1964	21/15669; 6907-64	Denegado
Levi, Carlo	*El reloj*	Oteyza y García (importador)	1952	21/9966; 3470-52	Autorizado
Levi, Carlo	*Crist s'ha aturat a Èboli*	Vergara	1964	21/14946; 197-64	Autorizado
Maraini, Dacia	*Los años turbios*	Seix Barral	1962	21/14223; 5848-62	Denegado
Montale, Eugenio	*Huesos de sepia*	Corazón	1973	73/3336; 8921-73	Autorizado
Morante, Elsa	*Algo en la historia*	Plaza & Janés	1976	73/5319; 1734-76	Autorizado
Morante, Elsa	*Algo en la historia (2.ª ed.)*	Plaza & Janés	1976	73/5424; 4067-76	Autorizado
Pasolini, Pier Paolo	*Mamma Roma*	Seix Barral	1963	21/14581; 2996-63	Autorizado
Pasolini, Pier Paolo	*Una vida violenta*	Edicions 62	1965	21/16032; 1920-65	Autorizado con tachaduras
Pasolini, Pier Paolo	*El Evangelio según Mateo*	Aymà	1965	21/16217; 3393-65	Autorizado

Pasolini, Pier Paolo	*Teorema*	Mateu	1969	66/3605; 11453-69	Denegado
Pirandello, Luigi	*El difunto Matías Pascal*	Biblioteca Nueva	1940	21/6599; 143-40	Autorizado
Pirandello, Luigi	*Uno, ninguno y cien mil*	Juventud	1944	21/7356; 1205-44	Autorizado
Pirandello, Luigi	*Obras completas*	José Janés	1953	21/10454; 5432-53 21/10455; 5433-53	Autorizado
Pirandello, Luigi	*Obras escogidas*	Aguilar	1954	21/10803; 4951-54	Autorizado con supresión
Pirandello, Luigi	*El difunto Matías Pascal*	José Janés	1956	21/11345; 738-56	Autorizado
Pratolini, Vasco	*Crónicas de los pobres amantes* (Losada)	Oteyza y García (importador)	1952	21/9760; 144-52	Denegado
Pratolini, Vasco	*La constancia de la razón*	Seix Barral	1965	21/16045; 2027-65	Autorizado
Quasimodo, Salvatore	*25 poemas*	Arce	1963	21/14511; 2149-63	Autorizado
Sciascia, Leonardo	*A cadascú el que és seu*	Edicions 62	1967	12/18137; 3902-67	Autorizado con sustitución
Sciascia, Leonardo	*Dueto siciliano*	Plaza & Janés	1968	21/19099; 6112-68	Autorizado con sustituciones
Sciascia, Leonardo	*Los tíos de Sicilia*	El mueble	1970	66/5410; 2210-70	Autorizado con sustituciones y tachaduras
Svevo, Italo	*La conciencia del señor Zeno* (Santiago Rueda)	Figueroa (importador)	1953	21/10427; 4906-53	Denegado
Svevo, Italo	*La conciencia de Zeno*	Seix Barral	1955	21/11056; 1901-55	Autorizado con tachaduras
Ungaretti, Giuseppe	*El dolor*	Escelicer	1958	21/11947; 1313-58	Autorizado
Vittorini, Elio	*El Simplón guiña el ojo al Fréjus* (Losada)	Oteyza y García (importador)	1953	21/10465; 5562-53	Autorizado
Vittorini, Elio	*Coloquio en Sicilia*	Plaza & Janés	1962	21/14277; 6413-62	Autorizado con tachaduras / Autorizado íntegro

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 40, 2024, pp. 61-80
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25438

García Lorca en Italia: la primera recepción

García Lorca in Italy: first reception

Laura DOLFI

Autoría:
Laura Dolfi
Universitá degli Studi di Parma, Italia
laura.dolfi@unipr.it
https://orcid.org/0000-0002-8507-6762

Citación:
DOLFI, Laura (2024). «García Lorca en Italia: la primera recepción», *Anales de Literatura Española*, (40), pp. 61-80. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25438

Fecha de recepción: 30/06/2023
Fecha de aceptación: 24/07/2023

© 2024 Laura Dolfi

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

El artículo presenta un análisis de la recepción de la obra de Federico García Lorca en Italia durante las dos primeras décadas después de su muerte. A pesar de la dificultad histórica y bibliográfica de la época, varios hispanistas e hispanófilos italianos, incluyendo traductores, críticos y escritores, jugaron un papel importante en la introducción de la obra de Lorca en Italia.

En el estudio se mencionan los primeros comentarios y reseñas de las obras lorquianas en la prensa italiana, así como entrevistas que se centraron tanto en su trabajo como director teatral como en su personalidad (de entre los primeros receptores, cabe destacar la labor de Levi y Marconi). Estas páginas, publicadas en revistas y diarios, ofrecen una visión temprana de la recepción de Lorca en Italia, pese a la hostilidad del gobierno italiano de la época.

En una época en la que las traducciones predominaron sobre la interpretación crítica, se presta atención sobre todo a las figuras de tres hispanistas y comparatistas: Carlo Bo, Vittorio Bodini y Oreste Macrí. Los tres traducen y editan parte sustancial de la obra del poeta granadino, haciéndola accesible al público lector italiano a partir de la década de los cuarenta. Más allá de su labor traductográfica, los tres maestros hispanistas son los principales promotores también de la interpretación de la poesía, el teatro y la prosa de Lorca en Italia, convirtiéndose el autor español en uno de los escritores españoles contemporáneos más leídos y publicados en el país transalpino.

Palabras clave: Federico García Lorca, comparatismo Italia-España, Carlo Bo, Vittorio Bodini, Oreste Macrí, hispanismo italiano

Abstract

The article presents an analysis of the reception of Federico García Lorca's work in Italy during the first two decades after his death. Despite the historical and bibliographical difficulty of the time, several Italian hispanists and hispanophiles, including translators, critics and writers, played an important role in the introduction of Lorca's work in Italy.

The study mentions the first comments and reviews of Lorca's works in the Italian press, as well as interviews that focused both on his work as a theater director and on his personality (among the first recipients, it is worth highlighting the work of Levi and Marconi). These pages, published in magazines and newspapers, offer an early vision of Lorca's reception in Italy, despite the hostility of the Italian government of the time.

In a period in which translations predominated over critical interpretation, attention is paid above all to the figures of three Hispanists and comparatists: Carlo Bo, Vittorio Bodini and Oreste Macrí. The three translated and edited a substantial part of the work of the poet, making it accessible to the Italian reading public from the 1940s onwards. Beyond their translation work, the three Hispanist masters are also the main promoters of the interpretation of Lorca's poetry, theater and prose in Italy, making the Spanish author one of the most read and published contemporary Spanish writers in the transalpine country.

Keywords: Federico García Lorca, Italy-Spain comparatism, Carlo Bo, Vittorio Bodini, Oreste Macrí, Italian Hispanism

Es un hecho que la polifacética personalidad, la variedad de la obra y el destino trágico que marcó la breve vida de García Lorca levantaron en Italia, y siguen levantando, mucho interés y que numerosos son los trabajos dignos de mención[1]. Sin embargo, aquí nos interesa centrarnos en algunas figuras asociadas a las primeras décadas de la recepción del poeta y que, en un período histórica

1. Basta pensar en libros de amplia circulación como los impresos en las colecciones «Il Castoro» (Melis, 1976), «Invito alla lettura» (Caravaggi, 1980), «Gli scrittori» (Menarini, 1993), o en las actas de jornadas y congresos organizados en Bergamo (Morelli, 1988), en Salerno (Dolfi, 1989) y Parma (Dolfi, 1999), en Udine (Ricci, Luque de Toro & Río Zamudio, 2001); o por lo que se refiere a la traducción, en los dos tomos de más de tres mil páginas (edición bilingüe) que von Prellwitz cuidó para los «Classici Rizzoli» en 1994 (García Lorca, 1994); por mencionar solo pocos ejemplos. Además, a las publicaciones se podrían añadir los varios encuentros celebrados con motivo de algún aniversario y no publicados: «Federico García Lorca. Nel 60º anniversario della morte» (organizado en Parma por Piero Menarini del 10 al 12 de abril de 1996), «1898-1998. Un secolo di Lorca: tra Spagna e Italia» (en Trento por Pietro Taravacci del 23 al 24 de abril de 1998), «Federico García Lorca. 1898-1998. Studiosi italiani di fronte a Lorca» (en Bolonia por Piero Menarini el 30 de abril, 4 y 7 de mayo de 1998), etc.

y bibliográficamente más difícil, contribuyeron a la difusión de su poesía y de sus dramas.

Como es sabido, es a finales de los años veinte e inicio de los treinta cuando empezaron a aparecer los primeros comentarios: reseñas (la de José de Quijano sobre el estreno de *Mariana Pineda*[2]), noticias sueltas en boletines sobre las novedades literarias o teatrales (las de Ettore De Zuani[3]), o párrafos en artículos sobre la poesía española contemporánea (Angiolo Marcori con motivo de la publicación del *Romancero gitano*[4] o Ezio Levi sobre la «freschezza» de inspiración, el ritmo llano, y la presencia de la memoria en los versos juveniles[5]).

Otras páginas, más llamativas para el lector común, se remontan a pocos años más tarde; se trata de las crónicas de dos entrevistas realizadas en España por el ahora mencionado filólogo Ezio Levi (1934) y por el crítico teatral Silvio D'Amico (1935)[6]. Las publican una importante revista teatral (*Scenario*) y un diario (*Tribuna*[7]). Ahora el objeto de atención no es ya la obra, sino el personaje García Lorca y su papel de director de La Barraca. Se le describe mientras en Santander, antes de una representación, trabaja junto a los demás, con su mono azul, destornillador y cuerdas en las manos (Levi, 1934: 530) o

2. En el teatro Fontalba de Madrid, con Margarita Xirgu y la escena «stilizzata con buon gusto decorativo» de Salvador Dalí (Quijano, 1928: 28-29, lo señala Lozano Miralles, 2010: 1-2).
3. Que definía «bellissime» las páginas del *Romancero gitano* (De Zuani, 1930: 258). Para un análisis más detallado de esta reseña y de otros artículos mencionados en nuestras páginas, remito a Dolfi (2006: 175-352).
4. Marcori, 1930: 172-176. Las cinco páginas dedicadas a Federico, completadas por la traducción de la *Canción del jinete*, se detenían en el eterno contraste entre gitanos y guardia civil y en la sensualidad, la técnica impresionista, la fuerza dramática y la fluidez de los versos del *Romancero gitano*; en cambio, se mencionaba solo rápidamente *Canciones*.
5. Levi, 1932: 1. Se trataba de la tercera y última parte de un artículo publicado en diferentes números de la revista y que, como el título «La poesia spagnola contemporanea» anunciaba, ampliaba su mirada a varios poetas: Rubén Darío, Antonio Machado, Unamuno, Pérez de Ayala, Jiménez, Valle-Inclán, García Lorca, Alberti). De García Lorca se traducía una selección de la *Balada de la placeta*.
6. Que, alrededor de 1935, habían pensado en representar en Italia *Bodas de sangre* (carta de Levi del 29 de mayo de 1935 señalada por Menarini en su «Le traduzioni del teatro di Lorca in Italia» en el coloquio «Un secolo di Lorca: tra Spagna e Italia» citado en la nota 1); aunque este proyecto no se concretó y tampoco pudo concretarse en los años inmediatamente siguientes por los cambios en la actitud política italiana. Pero, a propósito de las posibilidades no realizadas, hay que recordar también el papel de intermediario que Levi ejerció en septiembre de 1934 escribiendo a Lorca para anunciarle la invitación a participar en el congreso Volta que Guglielmo Marconi y Luigi Pirandello querían enviarle (invitación que Lorca acabó por no aceptar para seguir la puesta en escena de *Yerma* (García Lorca, 1997: 804 n.).
7. Este artículo aparecía por las mismas fechas y ligeramente acortado incluso en *La Gazzetta del popolo*.

mientras –no alto, cabellos negros y ojos centelleantes– habla de sus trabajos con entusiasmo y timidez (D'Amico, 1935: 3). De las representaciones, a las que los dos acuden, les impresiona la eficacia dramática, con espectadores atentos también bajo la lluvia, y el hecho de que –lejos de las costumbres del teatro comercial– se dirigen a un público no seleccionado, de forma gratuita y guardando el anonimato de actores y director. Incluso Giovanni Maria Bertini (futuro catedrático de literatura española) acudió a Santander y a los espectáculos de La Barraca, pero lamentablemente no escribió una crónica parecida, limitándose a evocar privadamente ese encuentro que, incluso muchos años más tarde, consideraría inolvidable[8]. Por otra parte, por aquellas fechas no existía todavía un hispanismo organizado[9] y, además, la Guerra Civil y la muerte de Lorca –con la hostilidad del gobierno italiano hacia un autor que se había vuelto incómodo[10]– no facilitaron la recepción de su obra[11].

Sin embargo, y a pesar de las escasas informaciones bibliográficas disponibles, durante el trienio 1936-39, alguna otra página se publicó[12]. En 1937, por ejemplo, Angiolo Marcori (que ya se había acercado a Lorca en 1930) entregó

8. Véase en la carta a Jorge Guillén del 12 de enero de 1955: «La voz de Federico no se apagará nunca en mi alma» (Dolfi, 2003: 90).
9. Vale recordar que la primera cátedra universitaria de Lengua y literatura española se remonta a 1938 (la ganará el ahora mencionado Bertini; la segunda oposición llegará solo en 1956, con Macrí, Mancini, y Meregalli), que la primera revista se fundó en 1946 (los *Quaderni ibero-americani* dirigidos por el mismo Bertini), que la Asociación de los hispanistas italianos (A.ISP. I.) nació en 1973 y que su primer congreso se celebró en 1974 (para más datos véase Dolfi, 1998).
10. Como observamos hace tiempo esta actitud no caracterizó siempre la dictadura fascista que, al contrario, antes de su asesinado miraba con simpatía e interés a un poeta en cuya poesía se podían detectar algunas componentes 'socialpopulares'. En enero de 1935, por ejemplo, un diario dirigido a los italianos residentes en Tunis lo definía un poeta de «grande fama, amato dagli intellettuali ultrasensibili e dal popolo sano e tradizionale» (Dolfi, 2006: 57-70).
11. Los resultados de nuestro análisis (Dolfi, 2006) nos han llevado a fijar cuatro fases de recepción: la inicial del 'descubrimiento', en una Italia gobernada por la dictadura de Mussolini; la que corresponde a la guerra civil española y a la IIª guerra mundial (incluida, pues, la caída del fascismo); la de la posguerra y de los años sucesivos hasta 1975; y la que desde esa fecha llega hasta nuestros días. En efecto, solo después de la muerte de Franco, los investigadores pudieron acercarse libremente a la obra de Lorca, mientras durante las décadas anteriores, hasta en una Italia ya democrática, el peso político y simbólico de su asesinato siguió influyendo en la valoración positiva o negativa de su persona y de su obra (un ejemplo significativo es la polémica que en 1972 implicó durante tres meses la revista *La fiera letteraria*). A este propósito véase Dolfi (2015a).
12. Es significativo que el *Almanacco letterario Bompiani*, que antes de la guerra había elogiado el *Romancero gitano*, después de 1936 (sin mencionar la muerte o la obra de Lorca) se centrara sobre autores como Giménez Caballero o Gregorio Marañon quien en seguida –el reseñador Boselli lo destacaba– se había convertido al nacionalismo: cfr. Dolfi (2006: 55).

a la revista florentina *Letteratura* su «Poesia spagnola contemporanea» donde ofrecía datos biográficos más detallados y ampliaba su mirada a varios poemas (Marcori, 1937); en 1939 Cesco Vian valoraba los versos y los dramas en la milanesa *Vita e pensiero*, aunque seguía la versión de la muerte del poeta apoyada por el fascismo (Vian, 1939). Y en 1938-39 salieron algunas traducciones: *La sposa infedele*, *Città insonne*, *Lamento per Ignacio Sánchez Mejías* de Carlo Bo en la misma *Letteratura* (García Lorca, 1938); *Il grido*, *Il silenzio*, *Quartiere di Córdoba* y *Dopo che è passato* de Raffaele Spinelli en el *Meridiano di Roma* en 1938[13]; y finalmente la *Ode a Salvador Dalí* de Oreste Macrí en la revista milanesa *Corrente* en 1939[14].

Se trata de ocho poemas, ofrecidos solo en italiano, pero importantes por diferentes razones. Los de Spinelli porque –impresos en un diario de Roma– completaban, e indirectamente subrayaban, el artículo de Mario Intaglietta (publicado al lado) que divulgaba la versión de un Lorca 'falangista' asesinado por un grupo de «rojos armados»[15]; los de Bo y Macrí porque remiten a nombres de traductores y críticos cuya aportación a la primera recepción italiana de Lorca y a su consolidación fue fundamental. Además, las tres traducciones de Carlo Bo ejercieron una función de empuje para otros traductores: para el mismo Macrí, que unió a él y a sus lecturas del *Llanto*, su versión de la *Oda a Salvador Dalí* (y su proyecto de antología de la poesía española del siglo XX[16]), y para el común amigo Luigi Panarese, que en 1940 tradujo la *Canzone della morte piccina* e *In morte di José Ciria y Escalante* en los números de enero y mayo de *Corrente*.

13. Con el título «Da *Cante jondo* di F. García Lorca» en el número del 27 de noviembre (VIII). En 1947 Spinelli volverá a publicar *Dopo che è passato*, junto con la traducción de otros tres poemas (*Malagueña*, *Clamore*, *Il pianto*) en la romana *Fiera letteraria* (Spinelli, 1947: 3).
14. El texto, impreso en el núm. 11 del 15 de junio, se ha vuelto a imprimir –siguiendo las correcciones que Macrí anotó luego en la revista– en Dolfi (1999: 472-475; para su análisis: 422-423).
15. Además, Mario Intaglietta, no solo publicó este artículo en el *Meridiano di Roma* del 27 de noviembre de 1938, sino volvió a proponerlo (algo recortado) el año siguiente, precisamente el 7 de mayo de 1939, y bien dos veces: en el mismo *Meridiano di Roma* y en la *Illustrazione italiana* (lo comento en Dolfi, 2006: 80-85 y Dolfi, 2011a).
16. «Il primo proposito [di antologia] nacque segretamente alla morte di García Lorca negli ardenti e mitici anni fiorentini (1936-42) della mia generazione, quando Carlo Bo ci leggeva alle Giubbe Rosse le strofe del *Llanto por Ignacio*, il povero Marcori si spegneva dopo averci porto un felice ragguaglio di tale poesia e noi si venne dietro a tentare i metallici alessandrini dell'*Oda a Salvador Dalí*» (Macrí, 1952: VII).

Más allá de esos dos poemas de Panarese y de otros dos de Roberto Rebora –*Luna* y *Canzone della piccola morte*[17], salidos en la revista romana *Prospettive* (núms. 3 y 8-9)–, el año 1940 está dominado inevitablemente por Carlo Bo, que por fin ponía a disposición del lector, aunque solo en traducción italiana, una primera y amplia muestra de versos: la *Oda a Salvador Dalí*, la *Oda al Santísimo Sacramento del altar*, el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y treinta y cinco poemas sacados de libros diferentes (de *Libro de poemas*, *Canciones*, *Romancero gitano*, *Poema del cante jondo* y *Poeta en Nueva York*). Las ciento y cincuenta páginas de esa antología, titulada *Poesie* e impresa por la editorial Guanda en la colección Fenice, se abría –como sobrentendido homenaje al poeta asesinado– con la cita del verso final del *Llanto* y se cerraba con algunas noticias biográficas y una bibliografía de las obras[18] que informaba también sobre el estado de la situación editorial: muchos poemas impresos sueltos en revistas, las ediciones americanas llenas de erratas, y pocos libros disponibles[19]. Además, las veinte páginas de introducción no se limitaban a una mera descripción temática de los versos, sino que rechazaban su aparente facilidad, los relacionaban con la obra de Juan Ramón Jiménez, intentaban interpretarlos y descubrir su sustancia y finalidad, seguían su evolución remitiendo en particular a algunos poemas (*Cuatro baladas amarillas*, *Thamar y Amnón*, la *Ciudad insomne*, el *Llanto*, por ejemplo), y subrayaban el papel de los objetos[20].

Era, pues, una publicación que no podía pasar desapercibida; y en efecto, en aquel mismo 1940 revistas y diarios la señalaron ofreciendo valoraciones muy elogiosas –las de Umbro Apollonio (1940), de Ettore Settanni (1940) y del poeta Luigi Fallacara (1940)–, parcialmente elogiosas –de Oreste Frattoni (1940)–, o que no compartían su interpretación. Oreste Macrí, por ejemplo, pocos meses más tarde destacaba que Bo no había diferenciado las características de la poesía de Lorca de la de otros poetas de su generación y que, colocándolo en una zona indiferenciada de poesía pura, no había evidenciado

17. Que, por consiguiente, salió a distancia de pocos meses en dos traducciones y en dos revistas diferentes (la milanesa *Corrente* y la romana *Prospettive*): la de Panarese en el número de enero y la de Rebora en el de agosto-septiembre.
18. Por lo que se refiere a la muerte se limitaba a observar: «È una delle primissime vittime della guerra civile: luglio '36. Pare che la sua morte sia dovuta (Granada) a un errore» (García Lorca, 1940: 145); y por los textos: *Un poema*, impreso por Alcancía en México, la edición granadina de *Impresiones y paisajes*, la malagueña de *Canciones*, las madrileñas de *Libro de poemas*, del *Primer romancero gitano*, del *Poema del cante jondo* y del *Llanto*; *Mariana Pineda* en Madrid por Rivadeneyra (García Lorca, 1940: 147).
19. O sea, los cinco tomos de la edición Losada, la bibliografía de Rosenbaum y Guerrero Ruiz de 1935 y un par de Homenajes de 1937 (García Lorca, 1940: 147-148).
20. Esta introducción salió también como artículo en la revista *Prospettive* (Bo, 1940) y luego en volumen (Bo, 1948).

la «invenzione» de su «mito sacro-profano», los colores y, en sentido técnico y métrico, los elementos épico-dramáticos, animísticos, mitológicos y románticos de su «rebeldía» (Macrí, 1940: 20-21).

Que ese libro hubiera o no hubiera valorado bastante los elementos hondos que caracterizaban la personalidad del poeta o –como escribía Macrí (1940: 21)– «l'impulso all'identità nel flusso qualitativo della parola e dell'immagine», es un hecho que con su publicación la recepción de Lorca en Italia dio un importante paso adelante, que por otra parte se confirmó en 1943 con la segunda edición (completada por el original español) y por las siguientes ediciones ampliadas y revisadas[21]. Por lo que se refiere a la introducción, a pesar de las palabras de Macrí[22], Bo no la cambió (volvió a publicarla hasta la octava de 1961), limitándose a añadir a las páginas originarias de 1939 otras, fechadas 1945. Lo que destacaba era la pasión poética de Lorca, la importancia de su experiencia teatral, su fe en las cosas, su fuerza vital y su fantasía, la «fuerza» y «necesidad» de sus versos (volvía a relacionarlos con los de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado), el profundo cambio que marcaba su evolución desde las canciones hasta la madurez del *Llanto* y, finalmente, la presencia dominante de realidad y muerte. Mucho más prudente sobre la huella juanramoniana era, en cambio, la introducción a la edición de la poesía completa que, después de la primera de 1962, salió revisada en 1964 (por la misma Guanda)[23].

21. Alguna otra traducción suelta de Bo se publicó en revistas. Me limito a mencionar *Ballo* en el núm. 9 de *Il Barco* en mayo de 1942 o *Il frammento di un'ode a Whitman* y *Ballata della piazzetta*, respectivamente en *Le tre arti* del 1 de octubre y en *Il Politecnico* del 22-29 de diciembre de 1945. Además, en otra antología bilingüe (los *Lirici spagnoli*, *del siglo XX*), Lorca estaba representado por siete de los poemas ya traducidos: *Cazador*, *Canción del jinete*, *La casada infiel*, *Romance sonámbulo*, *Ciudad sin sueño*, *Oda a Salvador Dalí*, *Oda al Santísimo Sacramento del altar* (Bo, 1941: 271-323).
22. Confirmadas en el estudio preliminar a su *Poesia spagnola del Novecento* (Macrí, 1952: LII).
23. En esta segunda edición, en efecto, afirmaba: «Se Lorca avesse mosso i primi passi secondo le regole, oggi le sue prime prove sarebbero soltanto di letteratura, renderebbero l'eco degli atteggiamenti di moda in quegli anni: nel suo caso, sarebbero stati echi di Jiménez. Ora ci sono nelle prime poesie anche quelli ma in minima parte e, comunque, non fanno testo: la verità sta altrove, per esempio nei tentativi di organizzare un discorso, un teatro, nel bisogno di animare il mondo della realtà. Abbiamo fatto il nome di Jiménez non a caso o per capriccio ma per stabilire che Lorca nelle prime ricognizioni ha saltato tutta la siepe dei simboli, sciogliendo così la riserva simbolista della poesia di Jiménez […]. Soltanto in un secondo tempo Lorca sarebbe arrivato a restituire la carica simbolica agli oggetti della sua poesia ma si sarebbe trattato di altri simboli, di simboli evocatori, cioè di altre cariche vitali» (García Lorca, 1964: XV-XVI). Asimismo, se interrogaba sobre las motivaciones del éxito de la poesía de Lorca en Italia, la relacionaba con el contexto literario español y europeo, reflexionaba sobre el papel de los poetas, sobre la

Además, en los años cuarenta la aportación de Bo no se limitó a la poesía, puesto que, en 1944, la editorial milanesa Rosa e Ballo imprimió su traducción de *Yerma* para celebrar (como hace suponer la fecha 1934 añadida después del título) el décimo aniversario de la composición y estreno del drama (García Lorca, 1944). Sin embargo, y a pesar de su confirmado interés por la obra del poeta granadino, Bo no fue el primero en acercarse al teatro de Lorca: otros tres traductores le habían precedido. Antes que nadie Elio Vittorini, que en 1941 tradujo *Bodas de sangre* para una antología dedicada al teatro español de diferentes épocas y que, al año siguiente, volvió a proponerla como volumen aislado, completado por la traducción del *Llanto* y del *Diálogo del amargo*[24]. Otra versión de *Bodas de sangre* la añadió Giuseppe Valentini en 1943 (aunque se remontaba a cuatro años antes[25]). Siempre en 1943, apareció en Guanda la de *Doña Rosita la soltera* (*Donna Rosita nubile*) con introducción de Oreste Macrí y traducción de su mujer, Albertina Baldo; y en 1944 la de *Yerma* de Ruggero Jacobbi (en O.E.T.-Edizioni del Secolo, un par de meses después de la de Bo). La atención para el teatro se amplió, finalmente, a piezas menores con Vittorio Bodini, que propuso en el número de noviembre de 1945 de la revista *Aretusa* la traducción de la «farsa guiñolesca» *Retablo de don Cristóbal* (*Teatrino di don Cristóbal*).

En la primera mitad de los años cuarenta, pues, tanto la obra poética, como la dramática empezaron a circular y afirmarse[26]; y en ambos casos fue la traducción –igual que en los años que siguieron inmediatamente después– la

ausencia en la poesía de Lorca de meditación y cálculo, en su inocencia, en su ser lectura de la realidad, en la lucha del autor con las cosas, etc. (García Lorca, 1964: VII-XXXIV).

24. Ambos libros, el correspondiente al solo drama y la antología *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, fueron impresos por la editorial milanesa Bompiani. Fue esta traducción de Vittorini la que en otoño-invierno de 1941 se utilizó para una representación para títeres organizada por Ezio y Marta Latis en casa de la acomodada familia milanesa de Ezio Ferrieri (lo señala Lozano Miralles, 2010: 59). Una representación pública llegó solo dos años más tarde cuando –ya caído Mussolini en julio de 1943– la Accademia d'Arte Drammatica de Roma la eligió para que se representara el 14 de noviembre de 1944 en el Teatro Eliseo con la dirección de Mario Landi (Dolfi, 2006: 195).
25. García Lorca, 1943a. Cfr. *infra*, la nota 27. Publicada (ya destituido Mussolini el 25 abril de aquel 1943) en el núm. 410-411 del 15 de septiembre-1 de octubre de la revista *Il dramma*. Vale recordar que Valentini era el diplomático que el 3 de abril de 1938 había ofrecido en *Quadrivio* una versión no alterada de la muerte de Lorca, atribuyéndola de manera explícita a la C.E.D.A., aunque la consideraba solo un «penoso equivoco» (cfr. Dolfi, 2006: 78-80 y Dolfi, 2011a). Como vimos, Mario Intaglietta ofreció, e insistentemente, una versión opuesta.
26. Por lo que se refiere a la poesía dejamos *a latere* los cuarenta y un poemas publicados por Bertini (1943: 133-176), tratándose de textos solo en español y probablemente pensados para sus estudiantes.

que caracterizó la recepción italiana de García Lorca, quedando reducida la parte crítica casi exclusivamente a sus introducciones. Las que acompañaban las versiones de Valentini y de Bodini eran muy breves, dirigidas solo a informar sobre la vida y obra del autor, y estaban completadas, la primera, por informaciones sobre el reparto de la representación celebrada el 4 de mayo de 1939 en el Teatro delle Arti de Roma[27] y, la segunda, por algunas noticias sobre el texto –que se anunciaba como una novedad absoluta– y sobre el personaje protagonista (una máscara popular andaluza).

Las introducciones de los otros tres, en cambio, eran mucho más amplias. Sus enfoques no siempre se referían al texto que se publicaba, sino a datos más generales sobre un autor y una obra que se suponían todavía poco conocidos. Macrí, por ejemplo, abría su premisa con algunas noticias biográficas y se refería a la poética de Lorca valorando las fases iniciales de su poesía y reconstruyendo su evolución; subrayaba la autenticidad de sus versos, una autenticidad que había que buscar en las pausas, en los silencios, en las fracturas de la superficie de la crónica y del folklore. Solo luego pasaba al teatro: alababa *Bodas de sangre,* donde poesía y tragedia alcanzaban sus niveles máximos, y de *Doña Rosita la soltera*, que consideraba menos compleja, destacaba el tono dramático y hondamente poético y el tema de las flores que (igual que los objetos) era perfectamente funcional al personaje y a la atmósfera de la pieza (García Lorca, 1943b: 7-22).

También para Vittorini *Bodas de sangre* era una verdadera obra maestra, con escenas que alcanzaban una hermosura «libera e acuta» parecida a la del *Llanto* y, en general, todos los dramas tenían méritos, a pesar de estar negativamente embellecidos por los «festones» de su mundo poético. Menos positivo era su juicio sobre la poesía, cuyos versos le parecían impresionistas, muy «visivos» y (en oposición a la verticalidad de los de Montale y de Eliot) asociados a un movimiento horizontal que desembocaba en fáciles efectos y en pura elegancia. En cambio, el joven Ruggero Jacobbi valoraba positivamente los poemas, mientras destacaba en el teatro defectos evidentes: diálogos inciertos entre prosa y verso, una rigidez que no llevaba a personajes sino a tipos, el gusto de la estilización arcaica, etc. Sin embargo, cuando de esa valoración general pasaba a cada drama reconocía que *Doña Rosita* tenía una gracia hábil y maliciosa y que *Bodas de sangre* parecía un «turbine affocato», un «bellissimo *exploit* di rapidità, di calore, di eloquenza» (García Lorca, 1944: 12-13) donde la fuerza de la palabra daba unidad al simbolismo de la Muerte-mendiga, a

27. Esta noticia era falsa y verdadera al mismo tiempo; en efecto, aunque los ensayos se realizaron, el estreno no se efectuó puesto que, al llegar la noticia de que Lorca no era falangista sino republicano, el Ministerio italiano lo anuló (lo relata D'Amico, 1946: 13).

conversaciones veristas, etc. Además, era la pieza que publicaba, *Yerma*, la que desde un punto de vista teatral le parecía más significativa; alababa la presencia de escenas corales o íntimas, el valor abstracto y simbólico de la protagonista (la definía una «statua sanguinosa e funebre») y el cuidado con el que marcaba el paso del tiempo y el cambio de situaciones.

Otras traducciones se añadieron en 1946. Se trataba de textos publicados en varias ciudades (Turín, Milán, Modena-Parma, Roma) y, una vez más, bien en revistas, bien como volumen. La *Mariana Pineda* de Lando Languasco con *La zapatera prodigiosa*, el *Perlimplín* y *El retablillo de don Cristóbal* del mismo Languasco y de Dimma Chirone se imprimió en el núm. 12-13 de *Il dramma*; *La casa de Bernarda Alba* de Amedeo Recanati en el siguiente núm. 19-20[28], y la *Mariana Pineda* de Albertina Baldo en Guanda, o sea en la misma editorial que había publicado su *Doña Rosita* (además de la antología de Bo de 1940). Con estas piezas, pues, buena parte del teatro no solo resultaba disponible (faltaban *Así que pasen cinco años* y algo del teatro menor), sino que en algunos casos llegaba a tener más versiones. *Bodas de sangre,* por ejemplo, la habían vertido al italiano Elio Vittorini y Giuseppe Valentini, *Yerma* Carlo Bo y Ruggero Jacobbi, *Mariana Pineda* Albertina Baldo y Nardo Languasco, y *El retablillo de Don Cristóbal* Vittorio Bodini y Dimma Chirone.

Las aportaciones a la difusión del teatro, sin embargo, no se limitaron a estos títulos, puesto que, si ampliamos nuestra mirada de lo concretamente impreso a los trabajos realizados, hay que recordar otras traducciones que se remontan a esos mismos años, aunque quedaron durante largo tiempo inéditas. Es el caso de las piezas para títeres *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y de *El retablillo de don Cristóbal* que Macrí tradujo y entregó a la editorial milanesa Rosa e Ballo en 1945, pero que, por el largo retraso en la publicación, retiró y que luego –añadiendo la de *La zapatera prodigiosa* que, mientras, había traducido– propuso a Guanda pensando en un volumen de teatro menor[29]. Sin embargo, tampoco este proyecto llegó a concretarse[30]. Igualmente tardía fue la llegada a la imprenta de su versión de *Bodas de sangre*, que consiguió hacer

28. En ambos casos, en esta revista teatral, las piezas estaban completadas por el subtítulo que fijaba su género: *Mariana Pineda. Storia popolare in tre stampe* (1 y 15 de mayo: 15-34), *La zapatera prodigiosa. Farsa violenta in due atti* (37-52), *Amore di don Perlimplín con Belisa nel suo giardin. Farsa amorosa in un prologo e tre quadri, riduzione da camera* (53-60), *Quadretto di don Cristobal. Farsa per marionette* (63-67); y finalmente *La casa de Bernarda Alba. Dramma di donne nei villaggi di Spagna* (15 agosto y 1 de septiembre: 13-29).
29. Cuya publicación anunció en el artículo que imprimió en mayo de 1946 en *La Rassegna d'Italia* (Macrí, 1946); cfr. *infra*, nota 32.
30. Salió en Dolfi, 1999: 513-578.

pública con una lectura dramatizada que dirigió en Reggio Emilia en los años de la inmediata posguerra y que luego, en 1962, llegó a representarse en el Piccolo Teatro de Florencia[31].

Inevitablemente en 1946, con el décimo aniversario de la muerte del poeta, se asistió a una intensificación de las iniciativas que implicaron, al lado de los que eran (o que más tarde serían) conocidos hispanistas, también escritores y poetas. En efecto, a los nombres de Bodini, Bo, Macrí, Mario Socrate (y *a latere* del lusitanista Panarese) que intervinieron en revistas y en periódicos[32], hay que acercar los de Elio Vittorini, Franco Fortini y Sergio Solmi que (junto con el crítico y director teatral Vito Pandolfi[33]) publicaron sus páginas en el núm. 28 del 13 de julio de la revista *La Lettura*: en el caso de Solmi se trataba de la versión italiana de *Reyerta*, *Canción*, *Muerto de amor* y de la atribuida *España*; y en el de Vittorini y de Fortini de breves artículos que reflexionaban sobre la muerte de Lorca relacionándola con su ser poeta; además, Fortini mencionaba algunos poemas y libros siguiendo su evolución[34].

Si, pues, 1946 es una fecha simbólicamente importante para la recepción, desde un punto de vista bibliográfico –al lado de otras, paralelas aportaciones[35]– hay que llegar a 1949 para encontrar otra importante publicación de

31. Véanse el texto de esta traducción y los comentarios sobre su representación publicados en los periódicos: Dolfi, 1999: 579-625 y 489-495.
32. Bodini con su «García Lorca e A. Machado» y con cinco traducciones (*Il pianto*, *Arietta di Malaga*, *Poema doppio del lago Eden*, *Ballata dell'acqua del mare*, *Gazzella della Presenza terribile*) respectivamente en el núm. 6 de *La fiera letteraria* del 16 de mayo (Bodini, 1946: 130-135) y en el volumen V de *Poesia* dirigido por Enrico Falqui (Milán, julio: 130-136); Bo con la traducción *Il pianto* en la revista *Lettere ed arti* del 2 de febrero de 1946 (7); Panarese con otra en el citado volumen *Poesia* (*Canzone della morte piccina*: 136); Mario Socrate con su «Federico García Lorca poeta del popolo spagnolo» que, junto con el poema *Romanza della luna, luna*, salió en el diario *L'Unità* el 21 de julio (3); y Macrí con el citado artículo que ampliaba su introducción a *Mariana Pineda* de A. Baldo ofreciendo una importante aportación en la que destacaba en los textos de Lorca algunos fundamentales valores dramáticos: la pasión, la humanidad, la acción, el espacio y el tiempo, el destino (Macrí, 1946).
33. Que, al contrario de Macrí, en su «Lorca dalla poesia al dramma», consideraba ese teatro demasiado apoyado en la poesía, aunque reconocía su vivo sentido dramático, su madurez y estilo unitario.
34. Al año siguiente, y precisamente el domingo 25 de mayo, Fortini volvió a publicar parte de este artículo, junto con la traducción *Scena del Tenente Colonnello della Guardia Civile*, en el diario *Avanti!*
35. Vito Pandolfi, por ejemplo, el 17 de mayo de 1947 llevó a las tablas del Teatro Nuovo de Milán *La casa di Bernarda Alba* (con este motivo su ya impreso «Lorca dalla poesia al dramma» salió en el núm. 9-10 de *La rassegna d'Italia de* septiembre-octubre: 118-122) y Giovanni Maria Bertini ese mismo año dedicó a Lorca sus clases en la universidad. Para datos más detallados sobre estos años remito a Dolfi, 2006.

versos: los *Canti gitani e prime poesie* que Macrí cuidó para Guanda[36] en la misma colección «Fenice» dirigida por Attilio Bertolucci donde se habían impreso las *Poesie* de Bo (llegadas en aquel 1949 a la cuarta edición aumentada y revisada). Pensando en los hispanistas italianos, naturalmente, no hay que olvidar que en 1948 la editorial Arethusa de Asti había publicado la *Antologia lirica* de Giovanni Maria Bertini, que reunía hasta setenta y cinco poemas: ocho de *Libro de poemas*, tres de *Primeras canciones*, diecisiete de *Canciones*, catorce del *Romancero gitano*, trece del *Poema del cante jondo*, diez del *Diván del Tamarit*, dos de los *Poemas póstumos*, cinco de *Poeta en Nueva York* con tres de *Introducción a la muerte*. Los versos iban acompañados de un glosario y una introducción que reflexionaba sobre el personaje del gitano y destacaba la técnica de las imágenes (comparada con la de Góngora), la importancia otorgada a los cinco sentidos (colores, perfumes, sonidos), el «impeto lirico» con el que Lorca conseguía describir los aspectos de la civilización racional y mecanizada del mundo americano. Era una amplia selección que –como escribió más tarde Macrí (1996: 229)– ofrecía «una chiarificazione ordinata e concreta dell'*iter* poetico del granadino»; sin embargo, el hecho de que los poemas (como ya los cuarenta y uno publicados en 1943[37]) no estuvieran traducidos sobrentiende que su finalidad seguía siendo sobre todo didáctica y su circulación inevitablemente más limitada.

Mucha fue, en cambio, la difusión alcanzada por la ahora recordada antología de Macrí que –como la de Bo– tuvo numerosas reimpresiones y ampliaciones. Para que no obstaculizara la del amigo (publicada en la misma editorial Guanda), el crítico no incluyó los poemas ya seleccionados por él, con la única excepción del *Llanto* que también añadió. Su recolección se presentaba, pues, como del todo complementaria[38] y centrada ahora en el *Poema del cante jondo*[39], que traducía por completo, integrándolo con muestras del *Romancero*

36. El papel que esta editorial ejerció en los años cuarenta con vistas a la circulación en Italia de las obras de García Lorca es fundamental y único. Esto no impide que también otros editores hayan promovido de vez en cuando su nombre y obra. Pienso, por ejemplo, en Vanni Scheiwiller que el 28 de febrero de 1959 escribió a Jorge Guillén manifestándole su interés en publicar *Federico en persona* y que, impreso el libro, organizó una llamativa presentación que fue ampliamente comentada en los periódicos (cfr. Dolfi, 2003: 92, 94-96; y Dolfi, 2002).
37. Véase *supra* la nota 26.
38. Lo declaraba, justificando su selección: «il nostro lavoro mira a integrare il volume delle *Poesie* a cura di Carlo Bo, stampate presso questa stessa Casa» («Dedica, giustificazione e nota bibliografica», en García Lorca, 1949: 23).
39. Antes de escribir sus páginas preliminares Macrí –lo confesaba explícitamente– había ido a España para acercarse al mundo flamenco guiado por un gitano y por algunos amigos españoles (cfr. García Lorca, 1949: 25).

gitano (ocho poemas), con cinco «Poesie postume», y con un grupo de «Prime poesie» que había añadido a petición del editor[40] (dieciocho de *Canciones*, una de *Libro de poemas*, tres de *Primeras canciones*).

La introducción, dividida en dos párrafos, evidenciaba con sus títulos dos polos temáticos –la interpretación del *Romancero gitano* y el andalucismo de Lorca– que resultaron aún más evidentes desde la segunda edición ampliada de 1951[41], cuando la antología pasó a titularse *Canti gitani e andalusi* y el estudio preliminar (García Lorca, 1951: 7-21) se enriqueció con otro párrafo sobre «Demone y arte» (VII-XIII) correspondiendo al intento de ofrecer un análisis más hondo delle «sorgenti popolari e tradizionali del canto» del poeta (VIII). Además, otros poemas se añadieron[42] y las notas, escasas en la primera, volvieron más numerosas y amplias. Análogamente en las siguientes ediciones hasta la sexta de 1958 el número de los poemas aumentó[43] y nuevos análisis se sumaron: sobre la primera poesía andaluza (3.ª ed.), los campos semánticos (4.ª ed.), el diálogo con Bagaría, la edición de las obras de Aguilar (5.ª ed.), la edición crítica y los estudios de Albert Henry, las aportaciones biográficas de Marie Laffranque y Schonberg (6.ª ed.). Finalmente, la séptima –salida después de treinta cinco años[44]– completaba el enfoque preliminar de las anteriores con otros dos ensayos publicados en el apéndice: «Il primo sonetto (inedito)

40. Se lo precisaba a Bodini el 29 de enero de 1948 (Bodini & Macrí, 2016: 209).
41. Al año siguiente catorce poemas sacados de *Libro de poemas*, *Canciones*, *Poemas póstumos*, *Poeta en Nueva York* y *Diván del Tamarit* aparecerán en su bilingüe *Poesia spagnola del Novecento* (Guanda). Se trata precisamente de *L'ombra della mia anima*, *Il diamante*, *I gattici d'argento*, *Mare*, *«La gente andava»*, *Canzoncina del primo desiderio*, *Misure*, *Solitudine*, *Il poeta chiede al suo amore che gli scriva*, *Sonetto*, *Notturno del vuoto*, *Fuga da New York* (I. *Piccolo valzer viennese*, II. *Valzer sui rami*), *Casida del ferito dall'acqua*, *Casida delle colombe oscure* (Macrí, 1952: 250-278). Es significativo que Macrí se preocupara de subrayar el hecho de que esos poemas correspondían solo en mínima parte a una selección «antologica», puesto que su elección había estado condicionada por otros libros publicados en la colección «Fenice». Por eso transcribía los títulos de los poemas que en su día había preparado con el amigo Bodini en vista de un proyecto de una antología común (Macrí, 1952: LII y LXXI).
42. Bien doce de *Canciones*, cuatro de *Libro de poemas*, uno de *Primeras canciones*, tres de las «Poesie postume».
43. En la IIIª, de enero de 1953, por ejemplo, aparecían otros treinta poemas que –como declaraba la «Avvertenza alla nuova edizione e aggiunta bibliografica» (3)– pertenecían a *Poemas*, *Canciones* y a las «Postume». Las fechas de impresión de las sucesivas ediciones son una prueba significativa del éxito que lograron: después de la segunda de 1951, la tercera de 1953, la cuarta de 1954, y la quinta de 1958. Al final de cada premisa se dejaba constancia de su fecha.
44. Fueron los problemas surgidos con Guanda, de los que encontramos alguna huella en las cartas de Bodini y Macrí de los años 1961-62 (Bodini & Macrí, 2016) los que ocasionaron esta larga interrupción.

di Federico García Lorca. Origini e continuità dell'*amor oscuro*» y «*Canto hermético* di Federico García Lorca» (García Lorca, 1993: 479-499 y 500-512)[45].

Además, a propósito de Macrí, no podemos dejar de constatar como su hispanismo no solo se abre, sino también se cierra con García Lorca. En efecto, si su primera prueba en lo hispánico fue la traducción de la *Oda a Salvador Dalí* en 1939[46], la última –casi sesenta años más tarde– fue el mensaje crítico que, ya enfermo, dictó con motivo de un congreso internacional celebrado en Parma en 1998[47]. Se trataba de un texto intenso donde volvía a insistir sobre los dos elementos, el gitano y el andaluz, que el cante jondo expresaba (con el pueblo andaluz creador y el gitano ejecutor escénico), invitaba a los futuros críticos a estudiar la instrumentación técnica «musicalverbale» del cante gitano de Lorca y, sobre todo, evidenciaba las cuatro raíces de su poesía[48]: la morada vital (Andalucía con sus tres culturas), el sacro (el estudio sobre el duende), el significado salvífico (que destacaba en las páginas donde recorría la historia de la poesía en sus valores y emblemas) y finalmente, y la consideraba la más importante, la raíz lingüístico-literaria «d'investimento e metamorfosi del simbolo e dell'archetipo» (Dolfi, 1999: 14).

Pero volviendo a nuestro *excursus*, la fecha 1952 que –como vimos– corresponde a los poemas que Macrí incluye en su bilingüe *Poesia spagnola del Novecento*, es fundamental también (y, pensando en Lorca, sobre todo) por otro libro: el *Teatro* que Vittorio Bodini publicó en la conocida editorial de Turín, Einaudi. Se trata de un volumen que, con sus casi seiscientas páginas, ofrecía la versión italiana de todos los dramas (*Mariana Pineda*, *Aspettiamo cinque anni*, *Nozze di sangue*, *Yerma*, *Donna Rosita nubile*, *La casa di Bernarda Alba*) y de gran parte de las obras breves: *La calzolaia ammirevole*, *L'amore di don Perlimplino*, *Teatrino di don Cristóbal*, *Il pubblico*. En su premisa (García Lorca, 1952: VII-XXV) Bodini se detenía sobre la muerte de Lorca y sobre el «miserabile arbitrio» que había borrado del mundo «la libertà e la bellezza» de sus versos, destacaba en su poesía y en su teatro una «straordinaria potenza di captazione d'ogni essenza vitale», recordaba el entusiasmo que había acompañado su grupo teatral itinerante y, pasando a sus piezas, intentaba clasificarlas. Subrayaba la «rara potenza» de los personajes vivos y concretos que

45. Pocas páginas de justificación y una puesta al día bibliográfica (García Lorca, 1993: 59-61) seguían al análisis preliminar que, como de costumbre, reunía todos los anteriores.
46. Sin olvidar aquella función de estímulo que los versos del *Llanto* habían ejercido en 1937-38 en el formarse de su citada «secreta intención» de antología de la poesía española del siglo XX.
47. Cfr. «Messaggio di Oreste Macrí», en Dolfi, 1999: 11-14.
48. Que por vez primera había fijado al analizar los versos de un poeta de su nativo Salento: cfr. Macrí, 1972: 99-114.

las protagonizaban, la belleza y el «cupo senso di religiosità» de los coros, la importancia de la acción, la rapidez de las imágenes, la «acuta prontezza» y habilidad con la que había conseguido fijar el punto misterioso que marcaba el paso del individuo al espíritu de la colectividad (en esto le recordaba a Verga) y, finalmente, destacando el ritmo teatral del *Llanto* y el uso del diálogo en los romances, subrayaba como había sabido fundir versos y teatro en un superior concepto de poesía. Era, además, a este propósito que –de manera opuesta a quienes acusaban a Lorca por haber escrito un teatro demasiado lírico– se preguntaba cuánto la poesía debía a su vocación dramática.

Como era previsible –igual que las *Poesie* de Carlo Bo y los *Canti gitani* de Macrí–, incluso este libro tuvo mucho éxito, hasta el punto que Einaudi decidió desglosarlo imprimiendo los dramas también de forma independiente: en aquel 1952 y en 1963 *Nozze di sangue* (que, en la temporada 1963-64, se estrenó en el Teatro Valle de Roma), en 1961 *La casa di Bernarda Alba* (que ya en la temporada 1954-55 había llegado a las tablas del Piccolo Teatro de Milán[49]) y en 1964 *Yerma: poema tragico in tre atti e sei quadri*. Además, en 1967 esos tres dramas, junto con *Donna Rosita nubile*[50], aparecieron reunidos en la colección económica de los Oscar Mondadori. Naturalmente, y de forma paralela, el volumen completo del *Teatro* fue reeditado y reimpreso varias veces. Entre estas ediciones hay que señalar en particular la 4.ª ed. de 1968, puesto que Bodini no solo la revisó siguiendo la edición de Arturo del Hoyo, sino que añadió otras tres traducciones: *I burattini col randello*, el *Teatro breve* (con *El paseo de Buster Keaton*, *La doncella, el marinero y el estudiante* y *Quimera*) y *El maleficio de la mariposa*. Sin embargo, esta última pieza no la colocó en orden cronológico, como las demás, sino que la relegó en un apéndice puesto que –lo declaraba explícitamente[51]– la consideraba inmadura y discutible, así que la publicaba solo por aceptar la petición del editor (opuesta sería, años más tarde, la opinión del poeta Giorgio Caproni, quien la tradujo para que se transmitiera al amplio público de la radio italiana el 26 de julio de 1971[52]).

Correspondiendo al teatro completo esta edición era objetivamente importante y era inevitable, pues, que obstaculizara el surgir por las mismas

49. Sobre esta puesta en escena, con sus correspondientes imágenes, cfr. Dolfi, 2015b: 49-51. A esta representación siguió hasta un proyecto de transposición cinematográfica.
50. El texto de la traducción fue transformado en libreto para una ópera en tres actos que se estrenó en febrero de 1963 en el Teatro della Piccola Scala di Milano (para más datos, véase Dolfi, 2015b: 51).
51. Al final de la «Advertencia» (García Lorca, 1968: XXI) que cerraba el prefacio a la primera edición, allí reproducido (V-XX).
52. Se publicó al año siguiente en el número de enero-abril de la revista de la RAI *Terzoprogramma*; véase ahora en Caproni (2020: 36-119).

fechas de iniciativas parecidas. En efecto, Macrí, que a comienzos de los años cincuenta había pensado en un volumen misceláneo que reuniera algunas piezas ya publicadas con otras por salir a la luz o por hacer, renunció a llevar adelante su proyecto, a pesar de haberlo ya planeado con Guanda[53]. El índice que había preparado era detallado y los nombres de los traductores habían sido seleccionados casi todos: a *La casa de Bernarda Alba*, el *Teatro breve* y *Los títeres de Cachiporra* por asignar se añadían *Doña Rosita* y *Mariana Pineda* de Albertina Baldo, *Yerma* de Carlo Bo (que se ocuparía también de *Así que pasen cinco años* y *El público*), y algunas traducciones del mismo Macrí. O sea, las todavía inéditas *Don Perlimplín*, *Retablillo* y *Zapatera*; la ya recordada *Bodas de sangre* que, pensando en un volumen aislado, había traducido en 1951 a petición de Guanda y que luego no se había impreso[54]; y *El maleficio de la mariposa* que había vertido al italiano precisamente para este volumen colectivo[55].

Si, pues, esta recolección teatral no salió, otro libro se sumó en 1954 a los tres ya mencionados: el de las *Prose* que Carlo Bo cuidó para la colección Cederna de la editorial florentina Vallecchi (García Lorca, 1954). En este volumen se reunían, sin introducción, tres conferencias (*L'immagine poetica di don Luis de Góngora*, *Le ninnananne*, *Teoria e gioco del demone*), algunas páginas de *Impresiones y paisajes* (*La Certosa*, *Clausura*, *Monastero de Silos-Il convento*, *Città perduta-Baeza*, *Un grido nel pomeriggio*, *I crocifissi*, *Granada-Albayzín*) y las «Prose postume» *Santa Lucia e San Lazzaro*, *Decollazione del Battista*, *Granada-Paradiso chiuso per molti*, *Settimana Santa a Granata*, *Parole sul teatro*. Por cierto, no se trataba de traducciones tan llamativas como las de los poemas o de los dramas. En efecto, Vittorio Bodini lo destacó reseñándolas en la revista *Nuova Corrente* (Bodini, 1954: 118): no añadían mucho a la grandeza de la poesía y el teatro de Lorca. Solo dos conferencias, que relacionaba con los

53. En este caso, a la no oportunidad editorial, se sumaba el respecto amistoso que caracterizó la relación de Oreste Macrí y Vittorio Bodini. En efecto, en las cartas que se intercambiaron en estos años no es raro encontrar referencias a involuntarias interferencias en el trabajo y, dentro de los posible, a la voluntad de evitarlas (o de explicarlas). Véanse como únicos ejemplos las cartas de Macrí del 14 de octubre de 1947 y del 18 de abril de 1951: «Un'altra interferenza è nei riguardi di Lorca, da cui da più di un anno ho dato allo stesso Guanda tutti i *Canti gitani*, progettato prima delle tue intenzioni nei riguardi dello stesso Lorca»; «Lorca. Mi accorgo che coincidiamo […]. Potrei cederti la parte maggiore del Lorca, riservandomi qualche mia versione [de los poemas] più indovinata» (Bodini & Macrí, 2016: 200 y 254).
54. Se representó –como decíamos– en el Piccolo Teatro de Florencia en 1962, y se imprimió en Dolfi (1999: 579-625 y 487-496) donde también se reconstruye la historia de este proyecto editorial.
55. Véase Dolfi, 1999: 627-662 (y para otros datos sobre estas versiones quedadas inéditas: 487-510).

versos, le parecían dignas de comentario: la dedicada al *duende,* que se ajustaba bien al *Cante jondo,* y la titulada *Las nanas infantiles* que, a la par del *Romancero gitano*, remitía a un fluctuar de sentidos entre vigilia y sueño.

Sea como sea, y a pesar de que estas *Prose* resultaran menos atractivas, es un hecho que con su publicación otro diferente aspecto de la obra de Lorca se puso al alcance del lector. Si pensamos, además, que en aquel mismo 1954, junto con este de Bo, se imprimieron la quinta edición ampliada y revisada de las *Poesie* del mismo Bo, la sexta ampliada y anotada de los *Canti gitani e andalusi* de Macrí y que solo dos años antes había salido la del *Teatro* de Bodini, nos damos cuenta de que –en medio de las figuras diversas que se acercaron a la obra de Lorca o que le rindieron homenaje[56]– fue sobre todo por mérito de estos tres hispanistas amigos[57], y de sus cuatro libros (que tuvieron un eco también más allá de la página escrita[58]), que en la primera mitad de los años cincuenta en Italia se pudo disfrutar de una muestra significativa de la producción literaria de García Lorca, en sus diferentes géneros.

56. En 1953, por ejemplo, Luciana Stegagno Picchio tradujo *Yerma* para la antología *Teatro di tutti i tempi* de Pavolini, en el siguiente 1955 Amedeo Recanati publicó como libro en las romanas ediciones L.E.O. *La casa di Bernarda Alba* (ya publicada en *Il Dramma* en 1946) y en 1956, con motivo del segundo décimo aniversario de la muerte, la revista *Quaderni ibero-americani* dedicó a Lorca las pp. 242-249 del núm. 19-20 (diciembre) publicando unas palabras de José Corral Maurell y Daniel Devoto y dos cartas de Federico a Jorge Guillén; el mismo Oreste Macrí comentó la entrevista de Bagaría en *Il nuovo Corriere* e *Il Caffé politico-letterario* y volvió a proponer sus reflexiones sobre Lorca y los gitanos en *Il Critone*; el poeta Giorgio Caproni tradujo para *Il punto* los poemas *Arbolé, arbolé* y *La casada infiel* a los que dos años más tarde añadiría su versión del *Llanto* para la antología *Poesia straniera del Novecento* preparada por Attilio Bertolucci en 1958; y así podríamos seguir.
57. Cabe recordar en particular el espíritu de colaboración que guio el naciente hispanismo de Macrí y de Bodini, que en los años 1945-1951 trabajaron juntos para organizar un proyecto orgánico de antología de la poesía española del siglo XX (a este propósito véase Dolfi, 2011b). Aunque este proyecto no se concretó como tal, no deja de ser importante puesto que dio origen a dos antologías autónomas (que, por supuesto, incluyeron poemas, y muy distintos, de García Lorca): la ya recordada de la poesía española del siglo XX de Macrí en 1952 y, diez años más tarde, la de los poetas surrealistas españoles de Bodini (Einaudi, 1963; una nueva edición póstuma salió en 1988, en dos tomos y en la misma editorial, al cuidado de Oreste Macrí que añadió al estudio preliminar del amigo otras páginas suyas, donde comentaba la selección realizada por Bodini, analizaba su método, las finalidades del libro y la extraordinaria recepción que lo había acompañado).
58. Además de las representaciones teatrales de los dramas, basta pensar en los dos discos con las versiones italianas del *Llanto* de Carlo Bo y de Macrí que se gravaron respectivamente en 1955 con la voz de Arnoldo Foà (Collana letteraria documento – Cetra) y en 1960 con la de Enrico Maria Salerno (Istituto Internazionale del Disco – Ricordi); o en el disco (*Lorca flamenco*) con las versiones de Bodini de dieciocho poemas del *Romancero gitano* y de otros siete de *cante jondo* que salió por las mismas fechas en Ricordi y con la voz de Salerno.

Bibliografia citada

APOLLONIO, U. (1940), «F. García Lorca», *Meridiano di Roma*, 21, domingo 26 de mayo, p. IX.

BERTINI, G. M. (ed.) (1943), *Poeti spagnoli contemporanei*, Turín, Chiantore.

BO, C. (1940), «Introduzione a Lorca», *Prospettive*, 3, 15 de marzo, pp. 15-18.

BO, C. (ed.) (1941), *Lirici spagnoli*, Milán, Corrente, pp. 271-323.

BO, C. (1948), *Carte spagnole*, Florencia, Marzocco.

BODINI, V. (1946), «García Lorca e A. Machado», *La Fiera letteraria*, I, 6, 16 de mayo, p. 4.

BODINI, V. (1954), «I segreti di Lorca», *Nuova corrente*, 2, septiembre, p. 118.

BODINI, V. & MACRÍ, O. (2016), «*In quella turbata trasparenza». Un epistolario, 1940-1970*, ed. de A. Dolfi, Roma, Bulzoni.

CAPRONI, G. (2020), «*Pianto per Ignazio» Versioni da García Lorca e altri poeti ispanici*, ed. de L. Dolfi, Milán, Feltrinelli.

CARAVAGGI, G. (1980), *Invito alla lettura di García Lorca*, Milán, Mursia.

D'AMICO, S. (1935), «Teatro sulla sabbia», *Tribuna,* 18 de septiembre, p. 3 (y, más reducido, en *La Gazzetta del popolo*, 17 de septiembre, p. 3).

D'AMICO, S. (1946), «Incontro con Federico García Lorca», *Il Dramma*, Nuova serie, 12-13, 1-15 de mayo, pp. 12-13.

DE ZUANI, E. (1930), «L'annata letteraria in Spagna», *Almanacco letterario 1929*, Milán, Bompiani.

DOLFI, L (ed.) (1989), *L'«imposible/posible» di Federico García Lorca. Atti del convegno di studi, Salerno, 9-10 maggio 1988*, Nápoles, E.S.I.

DOLFI, L. (1998), *Storia dell'A.ISP.I. (1973-1997)*, Roma, Bulzoni (y on line: cvc.cervantes.es/literatura/aispi/storia/htm).

DOLFI, L. (ed.) (1999), *Federico García Lorca e il suo tempo. Atti del Congresso internazionale, Parma, 27-29 aprile 1998*, Roma, Bulzoni.

DOLFI, L. (2002), «La recepción en Italia de *Federico in persona* de Jorge Guillén (1960)», en *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 32, pp. 47-56.

DOLFI, L. (2003), «En torno a Federico García Lorca. Ecos sueltos de las estancias de Jorge Guillén en Italia», en N. Delbecque, N. Lie & B. Adriaensen (eds.), *Federico García Lorca et Cetera, Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian De Paepe*, Leuven, Universitaire Press, pp. 89-103.

DOLFI, L. (2006), *Il caso Federico García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni.

DOLFI, L. (2011a), «La muerte de García Lorca en la prensa italiana», en R. Sánchez García & R. Martínez López (coords.), *Literatura y compromiso. Federico García Lorca y Miguel Hernández*, Madrid, Visor Libros, pp. 229-251.

DOLFI, L. (2011b), *Bodini e la poesia spagnola del Novecento: storia di un'antologia*, en A. Baldissera, G. Mazzocchi & P. Pintacuda (eds.), *Ogni onda si rinnova,*

Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi, Como-Pavia, Ibis, vol. III, pp. 555-572.

DOLFI, L. (2015a), «García Lorca y una larga polémica (*La fiera letteraria*, 1972)», *Quaderni ibero-americani*, 107, enero-diciembre, pp. 95-107.

DOLFI, L. (ed.) (2015b): *Vittorio Bodini e la Spagna. Itineriario bio-bibliografico*, Parma, Unipr-Co-Lab; open access https://hdl.handle.net/1889/2889.

FALLACARA, L. (1940), «Poesie di F. García Lorca», *Incontro*, 13, diciembre, p. 6.

FRATTONI, O. (1940), «Poesie di F. García Lorca», *Rivoluzione*, II, 1-2 del 5 de noviembre, p. 4.

GARCÍA LORCA, F. (1938), «La sposa infedele e altre poesie», C. Bo (trad.), *Letteratura*, II, 2 (abril de 1938), pp. 95-106.

GARCÍA LORCA, F. (1940), *Poesie*, C. Bo (trad. e introd.), Guanda, Parma.

GARCÍA LORCA, F. (1943a), *Nozze di sangue*, G. Valentini (trad.), *Il Dramm*a, 410-411, 15 de septiembre-1 de octubre, pp. 29-44.

GARCÍA LORCA, F. (1943b), *Doña Rosita la soltera* (*Donna Rosita nubile*), O. Macrí (introd.) y A. Baldo (trad.), Parma, Guanda.

GARCÍA LORCA, F. (1944), *Yerma. 1934*, C. Bo (trad.), Milán, Rosa e Ballo.

GARCÍA LORCA, F. (1944), *Yerma*, R. Jacobbi (trad.), Roma, O.E.T.-Edizioni del Secolo.

GARCÍA LORCA, F. (1949), *Canti gitani e prime poesie, Dal «Romancero gitano» e dal «Poema del cante jondo», «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»; da «Poemas» e «Canciones»*, O. Macrí (trad. e introd.) Parma, Guanda.

GARCÍA LORCA, F. (1951), *Canti gitani e andalusi, Dal «Romancero gitano» e dal «Poema del cante jondo», «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»; da «Poemas» e «Canciones»*, O. Macrí (trad. e introd.), IIª ed. ampliada y anotada, Parma, Guanda.

GARCÍA LORCA, F. (1952), *Teatro*, V. Bodini (trad. e introd.), Turín, Einaudi.

GARCÍA LORCA, F. (1954), *Prose*, C. Bo (trad.), Florencia, Vallecchi.

GARCÍA LORCA, F. (1964), *Poesie* [edición completa], IIª ed. revisada, Parma, Ugo Guanda.

GARCÍA LORCA, F. (1968), *Teatro*, V. Bodini (pref. y trad.), IVª ed., Turín, Einaudi.

GARCÍA LORCA, F. (1993), *Canti gitani e andalusi*, O. Macrí (ed.), Parma, Guanda.

GARCÍA LORCA, F. (1994), *Poesie*, N. von Prellwitz (ed. y trad.), Milán, Rizzoli.

LEVI, E. (1932), «La poesia spagnola contemporanea», *Il Marzocco*, 45, 6 de noviembre, pp. 1-2.

LEVI, E. (1934), «La *Barraca* di García Lorca», *Scenario*, III, 10 (ottobre), pp. 528-530.

LOZANO MIRALLES, R. (2010), «Le prime rappresentazioni di Federico García Lorca in Italia», *Mediazioni online*, 9, pp. 1-10.

MACRÍ, O. (1940), «Poesia perfetta», *Prospettive*, IV, 10 del 15 de octubre, pp. 20-21.

MACRÍ, O. (1946), «Teatro di Federico García Lorca», *La Rassegna d'Italia*, I, 5, mayo de 1946, pp. 30-39.

MACRÍ, O. (ed.) (1952), *Poesia spagnola del Novecento*, Parma, Guanda, pp. VII-LXIX.

MACRÍ, O. (1972), «Lo spazio domestico in Ercole Ugo D'Andrea», *L'Albero*, 48, pp. 99-114.

MACRÍ, O. (1996), «Ispanismo militante di G. M. Bertini», en *Polvo enamorado. Poesie e studi offerti a Giovanni Maria Bertini*, ed. de G. Depretis, Milán, All'insegna del Pesce d'Oro, 1989, luego en: O. Macrí, *Studi ispanici*, II. *I critici*, ed. de L. Dolfi, Nápoles, Liguori, pp. 227-231.

MARCORI, A. (1930), «Poeti nuovi di Spagna (Lorca, Ortega, Maldonado)», *Rassegna nazionale*, noviembre de 1930, pp. 172-176.

MARCORI, A (1937), «Poesia spagnola contemporanea», *Letteratura*, 2, pp. 124-138.

MELIS, A. (1976), *Federico García Lorca*, Florencia, la Nuova Italia.

MENARINI. P. (1993), *Introduzione a García Lorca*, Bari, Laterza.

MORELLI, G. (ed.) (1988), *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte*, Fasano, Schena.

QUIJANO, J. de (1928), «Lettere dalla Spagna», *Comoedia,* enero de 1928, pp. 28-29.

RICCI, G. – Luque Toro, L. & del Río Zamudio, S. (eds.). *La luna e la morte. Atti dell'«Incontro internazionale su Federico García Lorca» (Udine, 16-17 aprile 1998*), Udine, Forum.

SETTANNI, E. (1940), «F. García Lorca», *Meridiano di Roma,* 44, domingo 3 de noviembre, p. IX.

SPINELLI, R. (1947), «Poesie di F. García Lorca», *Fiera letteraria,* II, 6, 6 de febrero, p. 3.

VIAN, C. (1939), «Note sulla poesia e sul teatro di Federico García Lorca», *Vita e pensiero*, XXV, vol. XXX, fasc. II, pp. 66-74.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 40, 2024, pp. 81-114
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25606

El juego de hacer versos: calas en la difusión de la poesía española en Italia desde las páginas de la revista *Poesía*

«El juego de hacer versos»: coves in the dissemination of spanish poetry in Italy from the pages of the magazine *Poesia*

Paola LASKARIS

Autoría:
Paola Laskaris
Università degli Studi di Bari, Italia
paola.laskaris@uniba.it
https://orcid.org/0000-0003-2221-3536

Citación:
LASKARIS, Paola (2024). «El juego de hacer versos: calas en la difusión de la poesía española en Italia desde las páginas de la revista *Poesía*», *Anales de Literatura Española*, (40), pp. 81-114. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25606

Fecha de recepción: 15/07/2023
Fecha de aceptación: 29/08/2023

© 2024 Paola Laskaris

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

Partiendo de los evocadores versos de Gil de Biedma, en el presente artículo se aborda el tema de la recepción de la poesía hispánica en Italia, analizando las dinámicas de su difusión en nuestro país a partir de los años ochenta y hasta hoy, a través de las páginas de la popular revista mensual *Poesia* (del editor Nicola Crocetti), publicación periódica que desde 1988 sigue divulgando la escritura poética y difundiendo las voces del panorama literario mundial entre los lectores italianos.

El objetivo es ofrecer una primera catalogación de los textos y las referencias a la poesía de ámbito hispánico (sobre todo español) incluidos en el conocido periódico italiano, a fin de esbozar una reflexión sobre la tipología de autores y textos seleccionados y su recepción. En las páginas de *Poesia*, el lector italiano puede leer traducciones y versiones originales de escritores españoles de diferentes épocas y estilos: así, al lado de autores clásicos como Góngora (traducido por importantes poetas italianos contemporáneos) o San Juan de la Cruz, encontramos a los más relevantes escritores de las generaciones del 27 y del 50, así como textos poéticos de la literatura española más actual.

Palabras clave: Poesía española, *Poesia*, Italia, recepción, difusión, revistas poéticas

Abstract

Taking Gil de Biedma's evocative verses as a starting point, we would like to tackle the subject of the reception of Hispanic poetry in Italy, analysing the dynamics of its dissemination in our country from the 1980s to the present day, through the pages of the popular monthly magazine *Poesia* (by the publisher Nicola Crocetti), which since 1988 has continued to disseminate poetic writing and to spread the voices of the world literary scene among Italian readers. The aim is to offer an initial cataloguing of the texts and references to poetry from the Spanish-speaking world (especially Spanish) included in the well-known Italian periodical, attempting to outline a reflection on the typology of the authors and texts selected and their reception. In the pages of *Poesia*, the Italian reader can read translations and original versions of Spanish writers from different periods and styles: thus, alongside classic authors such as Góngora (translated by important contemporary Italian poets) or San Juan de la Cruz, we find the most relevant writers of the generations of '27 and '50, as well as poetic texts of the most current Spanish literature.

Keywords: Spanish poetry, *Poesia*, Italy, reception, diffusion, poetic journals

A Ines Ravasini

«Si una urca se traga el oceano,
¿qué espera un bajel luces en la gavia?
Tome tierra, que es tierra el ser humano».
(Luis de Góngora)[1]

El presente trabajo se enmarca en una serie de estudios sobre la recepción de la literatura extranjera en Italia, que desde hace tiempo se están llevando a cabo en diferentes sectores. La difusión de la literatura española en el *Bel Paese* a través de las traducciones ha sido objeto de especial atención en la Universidad de Bari en los últimos años, gracias a la labor de catalogación y estudio sistemático iniciada por Nancy De Benedetto y la inolvidable Ines Ravasini[2]. Fruto de esta pionera e importante sistematización es la base de datos de la literatura española y catalana traducida al italiano en la primera mitad del siglo XX (CLECSI)[3], un catálogo digital de títulos, autores y traductores que

1. Del soneto *En el sepulcro de la Duquesa de Lerma* (*Poesia*, núm. 17, 2023, p. 60).
2. Véase De Benedetto, 2012, en cuyo estudio introductorio se dilucidan puntualmente las dinámicas de importación y divulgación de la literatura extranjera en Italia; y las colectáneas: De Benedetto, Laskaris & Ravasini, 2018 y De Benedetto & Ravasini, 2020.
3. *CLECSI. Catalogo di Letteratura catalana, spagnola e ispanoamericana. Traduzioni italiane nel Novecento*, coordinado por Nancy De Benedetto e Ines Ravasini (www.clecsi.uniba.it). Se trata de una base de datos que en su forma inicial incorporaba las traducciones de obras en lengua española o catalana (de narrativa y ensayo), publicadas en volumen

está ahora mismo en una fase de implementación y actualización y que pronto verá la luz en un nuevo formato de más ágil y dinámico acceso.

La crítica ha dirigido prioritariamente la mirada hacia la primera mitad del siglo XX, sobre todo con referencia a la recepción en Italia de la poesía de la generación del 27 y de la primera posguerra[4], concentrándose especialmente en las grandes figuras de hispanistas y traductores que dieron un impulso fundamental a la divulgación de las letras hispánicas en nuestro país[5]. Otro ámbito cronológico de especial interés –tratándose de un periodo largo y funesto por la imposibilidad de la libre circulación de los textos– ha sido el de la dictadura franquista[6].

Al abordar el estudio de la recepción de las literaturas iberoamericanas en Italia es ciertamente fundamental, aunque complejo por la amplitud y variedad del contexto, considerar también la aportación de las revistas literarias, tanto en cuanto caja de resonancia de los títulos ya publicados (gracias a reseñas y notas bibliográficas) como en su papel de descubridoras de espacios literarios inexplorados y merecedores de una mayor atención[7]. Dentro de esta línea de

---

en Italia entre 1900 y 1945, y que actualmente está ampliando paulatinamente su rayo de acción cronológico y de género. Un ejemplo análogo es el catálogo en línea sobre la literatura alemana (y no sólo) traducida al italiano: https://www.ltit.it/letteratura-tedesca. Otro proyecto paralelo que indaga la relación entre la literatura traducida y la identidad cultural es el de la Universidad de Venecia: https://www.unive.it/pag/41060/.

4. Además de las ya citadas contribuciones de Nancy De Benedetto, véanse: Sartore, 2014-2015; García Rodríguez, 2003a y b; Fava, 2018, Mombelli & Savio, 2022. La publicación de la antología de Luti (2008) –que se coloca en la línea iniciada por Macrí en 1952 (Guanda) y concluida en 1974 (Garzanti)– va en la dirección de llenar este vacío, según se aclara en la premisa: «Fino ad oggi, agli albori del Duemila, non è rintracciabile un'ampia antologia che affronti nel suo complesso il secondo novecento spagnolo, forse anche perché in Italia è prevalso l'interesse per la complicata prospettiva politica che la Spagna ha presentato in quegli anni» (Luti, 2008: 5). El mérito de este florilegio, más allá de su obvio carácter colectivo y representativo (reúne a 21 poetas) es el de incluir por cada autor, después de una breve nota crítica sobre el autor, un listado de sus obras poéticas y también de las traducciones al italiano.
5. Pensemos en figuras del calibre de Macrí, Bo, Bodini, Puccini, Tentori Montalto, que supieron hacer de puente entre una y otras culturas contribuyendo a canonizar nombres y tendencias. Véanse: Macrí, 2007; Nardoni, 2016; Grasso, 2018; Laskaris, 2018; Mombelli & Savio, 2022: 85 ss.
6. Véase el citado volumen colectivo De Benedetto, Laskaris & Ravasini (2018), dedicado a la presencia de España en Italia en los años 'del silencio', con contribuciones relativas a teatro, poesía, narrativa y también a revistas y periódicos. Según Mombelli & Savio (2022: 161-162) en relación con la recepción de la poesía española en Italia se registra un momento de inflexión en la posguerra: «el interés de los literatos italianos por las cosas españolas decayó considerablemente tras el final de la Segunda Guerra Mundial» desplazándose hacia la nueva frontera de América Latina.
7. En la línea de estudios sobre la recepción de la literatura española en las revistas italianas del siglo XX pueden verse: Fava, 2018; Ravasini, 2018; von Prellwitz, 2018, y el volumen

investigación queremos tejer aquí un hilo más de este hermoso y desaforado tapiz –rememorando la conocida metáfora empleada por Don Quijote para definir la traducción poética– que aún está lejos de brindarnos el retrato exacto y definitivo del papel que la literatura hispánica, en el sentido más amplio e inclusivo del término, ejerció y ejerce en Italia[8].

En esta perspectiva, animados por el deseo de entender mejor el grado de canonización de determinadas figuras y/o estéticas literarias y su estrecha vinculación con las políticas comerciales de los grandes y pequeños grupos editoriales italianos, queremos ocuparnos aquí de la presencia que la poesía española ha tenido en las páginas de la más conocida y popular revista dedicada a este género: *Poesia – Mensile internazionale di cultura poetica*, publicada por la editorial Crocetti[9].

El interés suscitado por este proyecto (y no solo producto)[10] editorial, en medio del caudal de periódicos literarios aparecidos en Italia en el Novecientos y de carácter más o menos efímero y accesible, reside principalmente en dos factores: primero, su dedicación exclusiva al género de la poesía, notoriamente poco frecuentado por los lectores; segundo, su formato y grado de divulgación, con respecto al modelo tradicional de la revista de ámbito literario y académico, reservada a una selecta minoría de eruditos o profesionales del mundo de las letras.

El primer número de *Poesia* sale a luz en enero de 1988 gracias a la editorial milanesa Crocetti, fundada pocos años antes (en 1981) por el helenista Nicola Crocetti y especializada en la traducción de la literatura neogriega en Italia[11]. Si, por un lado, el título parece evocar la homónima publicación vanguardista fundada por Marinetti y que apenas llegó a cruzar el umbral del siglo XX

colectivo De Benedetto & Ravasini, 2020, especialmente el muy útil catálogo llevado a cabo por Barberio & Ippolito, 2020.

8. Una bibliografía de los títulos de poesía española publicados en Italia (en volúmenes monográficos o antológicos) puede reconstruirse gracias a los datos recogidos en: García Rodríguez, 2003a: 213-291; Coco, 2008: 693-705; Léfèvre, 2016: 73-78; Nardoni, 2016. Por lo que se refiere al impacto de la poesía hispanoamericana en Italia véanse las valiosas aportaciones de Tedeschi, 2007 y 2011.
9. Se ofrece aquí una primera y parcial aproximación a los contenidos de la revista, que anticipa el catálogo y estudio más sistemático de todo lo referente al universo poético panhispánico, en fase de elaboración.
10. En palabras de Nicola Crocetti en el editorial que celebra el centenar de números de la revista (1996) *Poesia* es un bien común «non un semplice prodotto di editoria ma qualcosa di più, un luogo dove le idee e le generazioni potessero incontrarsi, esercitare le differenze, le tensioni, la pluralità il senso di un'avventura comune» (p. 4).
11. Véase la página oficial de la editorial, en cuya sección «Archivio storico» pueden verse las portadas de todos los números y sus índices: www. crocettieditore.it.

(1905-1909)[12], o el trimestral romano, también de corta vida, *Poesia. Quaderni internazionali* dirigido por Enrico Falqui entre 1945 y 1948[13]; por otro, el mensual de Crocetti se distingue de sus ilustres predecesores, por alcanzar muy pronto una difusión capilar y un éxito, escasamente habituales en el contexto de las revistas literarias.

Poesia es a todas luces una revista 'no convencional', pensada y construida expresamente para alcanzar un público amplio y heterogéneo, que reúne tanto a los aficionados del género lírico como a los neófitos, con el objetivo de divulgar el discurso poético, lejos de todo estereotipo formal, cultural o intelectualista. Según declara Nicola Crocetti desde las páginas del número cien de la revista, *Poesia* es un «caso único» en la industria editorial italiana, y no solo, y una apuesta contra todo formalismo:

> Pochissimi ritenevano che la poesia potesse valicare il campo magnetico dei «cultori» ed essere, invece, un fenomeno sociale capace di interessare qualche decina di migliaia di lettori non con i fatti del giorno […] ma semplicemente con il richiamo dei versi. […] Siamo arrivati a cento. Sfidando l'incredulità dell'editoria consolidata, la diffidenza dei cattedratici, lo snobismo di certi critici e perfino di alcuni poeti […] sfidando l'affollamento delle edicole italiane con le centinaia di riviste che le soffocano (p. 4).

Crocetti subraya orgullosamente este carácter divulgativo y *pop* que, lejos de ser algo defectuoso o denotar un límite, constituye su propio punto de fuerza y la matriz identitaria del proyecto, basado en la:

> Necessità pratica di proporre una rivista specializzata ma rivolta a molti (provvista di analisi critiche come di attentissime, spesso originali, traduzioni), hanno consentito, crediamo, un'importante mediazione fra giornalismo e filologia. Con un corollario: riteniamo di essere riusciti a evitare sia la superficialità in cui spesso il giornalismo si perde, sia la pesantezza, l'ingessamento in cui l'accademia trova il suo limite (p. 5).

Una revista de poesía «fatta per tutti i lettori, per la loro intelligenza», o sea dirigida «a la inmensa mayoría», por citar la célebre consigna de Blas de Otero. Es de hecho el primer periódico literario italiano que, como pionero, consigue armonizar su exclusivismo (al dedicarse únicamente a un género) con un modelo editorial de alcance comercial, como pone de manifiesto su propia peculiar tipología de distribución: se vendió durante tres décadas (hasta la primavera de 2020) en los quioscos de periódicos, como cualquier otro producto de carácter informativo o relacionado con los momentos de ocio y diversión,

12. Véase Mombelli & Savio, 2022: 43-53.
13. Para una ficha completa de ambas revistas puede verse el catálogo informático C.I.R.C.E.: http://circe.lett.unitn.it/main_page.html.

compartiendo el espacio a la vista de las vitrinas, con las revistas de cocina, música y viajes[14].

La operación, ciertamente atrevida y rompedora con una idea preconcebida del género poético, centró el blanco: según los datos ofrecidos por la propia editorial, *Poesia* es el mensual de cultura poética más difundido en Europa, con una tirada de cincuenta mil ejemplares anuales, alcanzando en treintaitrés años de vida hasta tres millones de ejemplares vendidas en todo el mundo[15]. Un éxito ciertamente singular y un fenómeno editorial que merece la pena ser estudiado, también en función de las viejas y nuevas dinámicas sociales y culturales que han visto modificarse radicalmente las modalidades de aproximación a la lectura en el paso de un milenio a otro[16].

Un primer aspecto a destacar es su propia vocación internacional[17] y su característico formato y diseño. El modelo es el de las más conocidas publicaciones de información y divulgación, como por ejemplo el americano *Time*: título en letras mayúsculas y en rojo y fotografía a toda página de un personaje

14. Del mismo tenor, aunque con nueve años más de experiencia y doscientos números publicados, es el editorial que abre el núm. 200 de 2005, evocando la audacia del proyecto iniciado en enero de 1988, juzgado descabellado o destinado a explotar pronto como una pompa de jabón (pp. 4-5). Si pensamos en el ámbito español y en el modélico ejemplo de *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nacida en 1946 y aún en activo (https://www.insula.es/), veremos la distancia que media respecto al audaz proyecto editorial de Crocetti. Amén de su formato inicial *in folio* –a imitación del más tradicional diario de noticias– y de su frecuencia mensual, este periódico literario nunca llegó a venderse por la calle con el objetivo de despertar la atención del 'pueblo llano'.
15. Según aclara el editor: «Fin dal primo numero, le caratteristiche principali di "Poesia" sono state: il taglio internazionale e informativo, la distribuzione capillare nelle edicole e un apparato iconografico che finalmente consentiva ai lettori di conoscere i volti dei poeti. La distribuzione nelle edicole ha permesso alla rivista di raggiungere un pubblico molto vasto, distribuito su tutto il territorio nazionale. La tiratura di «Poesia» ha raggiunto in passato le 50.000 copie. Molte tra le maggiori Università europee e tra le più prestigiose Università americane sono abbonate alla rivista fin dal primo numero. Nei suoi trentatré anni di vita, «Poesia» ha venduto complessivamente circa tre milioni di copie». https://www.crocettieditore.it/chi-siamo/.
16. Nos referimos al mundo de internet y de las redes sociales que ha puesto en alarma al mundo de la crítica. Para una síntesis de la cuestión, permanciendo en el ámbito de las entregas periódicas, véase Villanueva, Darío & Gatica Cote, Paulo (coord.) (2022).
17. «Dopo che per i primi tre anni *Poesia* è stata diretta dai poeti Patrizia Valduga e Maurizio Cucchi, nel 1991 la direzione è stata assunta da Nicola Crocetti, e la rivista si è sempre più caratterizzata per la sua vocazione internazionale. Nei 358 numeri usciti con cadenza mensile fino all'aprile 2020 e nelle sue 30.000 pagine, la rivista ha proposto centinaia di articoli su poeti tradotti per la prima volta in italiano e di nuove traduzioni di poeti ancora sconosciuti in Italia. In totale ha pubblicato quasi 3.500 poeti, tra i maggiori a livello nazionale e internazionale, e oltre 36.000 poesie tradotte da una quarantina di lingue, quasi sempre con il testo originale a fronte». https://www.crocettieditore.it/chi-siamo/

de la actualidad. Crocetti aplica el mismo modelo gráfico del celebérrimo mensual, tanto simple cuanto eficaz, proponiendo en la portada de cada número la fotografía-retrato de uno o más de los poetas incluidos[18]. Este diseño altamente comunicativo (con pocas excepciones)[19] permite establecer un contacto visual directo con aquel público de transeúntes, que recorre distraído su periplo cotidiano por los laberintos sin misterio de las grandes ciudades, y cuya atención puede ser atraída por el perfil de algún vate ya canonizado e iconizado, o en aquel rostro común y desconocido que le mira con familiaridad desde la vitrina de un quiosco. De pronto los poetas se 'manifiestan' por lo que son: personas comunes, que no ostentan ninguna corona de laurel, ni viven encerrados en su enhiesta e inexpugnable torre de marfil, y que curiosamente se parecen mucho al vecino o a la vecina del portal de al lado[20].

Hasta el momento son en total veintidós los rostros de los poetas de ámbito español e hispanoamericano que llegaron a asomarse al mundanal ruido callejero desde la cubierta de la revista (a veces compartiendo el espacio con otros rostros[21] o de forma exclusiva)[22]. Entre los pluriretradados figuran los pilares

18. En los primeros tres años de vida (1988-1990) en la portada, en blanco y negro, con el título en rojo, aparecen las fotografías-retrato de los varios poetas implicados en el número: una especie de mosaico de rostros que va progresivamente reduciéndose hasta concentrarse, a partir de los números del año 1991, en la efigie de un solo poeta. En las portadas de la década de los noventa el blanco y negro tradicional del retrato se combina con el cromatismo de la faja donde aparece el título (en blanco), que varía cada año hasta volver a fijarse en los años 2000 en el rojo tradicional e inaugurando la época de los retratos fotográficos en color de los poetas. Todos estos rasgos gráficos pueden mejor apreciarse en el ya citado archivo histórico de la revista: https://www.crocettieditore.it/archivio/archivio-storico-rivista/.
19. Véanse, por ejemplo, los números 76 (1994) y 182 (2004) dedicados a la poesía japonesa, como se desprende del dibujo de la portada; el 163 (2002) titulado *I poeti e l'automobile* o el 243 (2009) dedicado a la luna y el 319 de 2016 donde el mar de la portada es el espacio que acoge y propaga el canto de los migrantes 'sin patria'; los números 79 (1994) y 108 (1997) dedicados a las ciudades de Nueva York y París y a sus símbolos: la Torre Eiffel y los rascacielos neoyorkinos que en el núm. 155 de 2001, posterior a los atentados del 11S, se muestran en toda su trágica vulnerabilidad. También los números 100 (1996), 200 (2005), 223 (2008), 278 (2013) 300 (2015) y 333 (2018) revelan desde la portada su carácter colectivo y celebrativo.
20. El propio Nicola Crocetti define la revista como «un vastissimo repertorio fotografico» y un «archivio sentimentale in cui la più grande poesia si lega a volti, a ritratti, a ricordi, come se ogni verso potesse far parte di un più grande ritratto, quello dell'uomo e delle sue domande dinanzi al senso dell'esistenza» (*Poesia*, núm. 100, 1996, p. 5).
21. Como es el caso de los primeros números de la revista o del núm. 63 de 1993 dedicado a *Diez poetas españoles entre 1980 y 1990*, todos inmortalados en la portada.
22. En orden de aparición en la revista contamos con los/las poetas siguientes: María Victoria Atencia (1988, núm. 1); César Vallejo (1988, núm. 3; 1992, núm. 54); Juana Inés de la Cruz (1988, núm. 9); Antonio Machado (1989, núm. 2; 2010, núm. 254); Federico García Lorca (1990, núm. 3; 1994, núm. 75; 1998, núm. 117); Octavio Paz (1990, núm.

de la lírica de ambas latitudes: García Lorca y Antonio Machado, por un lado, Borges, Huidobro y Vallejo, por otro.

La revista consta de trescientos cincuenta y ocho números publicados sin interrupciones hasta la primavera de 2020[23] cuando –quizás por las consecuencias económicas debidas a la pandemia– la propia editorial Crocetti fue absorbida por el grupo Feltrinelli, inaugurando así una nueva época o *Nuova serie*, que evidencia un cambio estético y cultural radical: el formato pasa del modelo de la clásica revista de costumbres o cotilleo al tomo tipo libro y su edición pasa de mensual a bimestral; cambia, sobre todo, su distribución, ahora exclusivamente limitada a las grandes librerías del circuito Feltrinelli[24].

En lo que concierne a los contenidos más estrechamente vinculados con el mundo hispanófono, podemos sin lugar a dudas afirmar que en sus más de treinta años de vida *Poesia* ha conseguido ofrecer al lector medio italiano una mirada amplia y plural sobre voces y textos del abigarrado mundo poético ibérico e hispanoamericano[25].

---

11); Jorge Luis Borges (1991, núm. 42; 1994, núm. 73; 1999, núm. 133); Rafael Alberti (1999, núm. 134); José Hierro (2001, núm. 149); José Lezama Lima (2003, núm. 176); Pablo Neruda (2004, núm. 186); Nicanor Parra (2004, núm. 179); Antonio Gamoneda (2007, núm. 216); Vicente Huidobro (2007, núm. 222; 2018, núm. 341); Teresa Wilms Montt (2008, núm. 229); Gonzalo Rojas (2009, núm. 238); Mario Benedetti (2010, núm. 251); Luis García Montero (2012, núm. 269); Leopoldo María Panero (2012, núm. 273); Cintio Vitier (2012, núm. 276); Juan Gelman (2014, núm. 295); Juan Carlos Galeano (2016, núm. 314); Miguel Hernández (2017, núm. 322). Catorce hispanoamericanos y ocho españoles.

23. 358 es el número atribuido a la última entrega del mes de abril de 2020. Hablamos de la Primera serie de la revista que va desde su fundación en 1988 hasta abril del año funesto de la pandemia, para un total de once números al año (el de julio y agosto siempre ha sido único) más los cuatro primeros números de 2020 para un total de 356 números publicados. A estos hay que añadir los diecinueve números de la *Nueva serie*. Los números de la primera serie publicados en el trienio 1988-1990 son 33 (11 al año); en la portada no aparece el número progresivo, tan solo el año, el número y, más tarde, el mes; es a partir de enero de 1991, cuando campea en formato visible en el frontispicio de cada entrega el número.
24. El diseño gráfico y los contenidos pierden su primigenio carácter más popular (y también su precio, más económico), para convertirse en un producto artístico-literario más refinado (se incluyen dibujos y elementos gráficos) y algo aséptico, dirigido a un público selecto y minoritario, a pesar de venderse en la cadena de librerías más comercial y difundida en Italia. Pueden verse las portadas y los índices de los números en: https://www.crocettieditore.it/rivista/. Sobre este paso de un modelo editorial a otro puede verse la nota que abre la entrevista a Nicola Crocetti en: https://www.pangea.news/nicola-crocetti-intervista/.
25. El número de artículos y notas dedicados a poetas hispanoamericanos es superior al referible al panorama más estrictamente español. Este dato no sorprende, si consideramos la variedad de literaturas nacionales que componen el mosaico hispanófono de allende el océano y el creciente interés que este frente literario ejerce en Italia, sobre todo en ámbito

Repasando los apéndices adjuntos al presente trabajo[26] nos damos cuenta en seguida de que todas las corrientes e influencias de la lírica española del pasado *siglo de siglas* y del presente hallan su espacio de representación en las páginas de la revista ideada por Crocetti: desde los poetas crecidos en los años de las vanguardias, hasta la *coqueluche* (para utilizar el término asignado por Castellet al sector joven de los *novísimos*[27]) de los que nacieron a finales de la dictadura o en plena democracia, la nómina es amplia y variada. A lo largo de los años y de los meses los lectores han podido redescubrir a los grandes poetas del '27 (desde el imprescindible García Lorca al premio Nobel Aleixandre, pasando por Salinas y el casi centenario Alberti), y acercarse por primera vez a buena parte de los poetas nacidos entre los años cincuenta y setenta, que nos brindan una variedad de temas y estilos de gran interés[28]. Un grupo especialmente nutrido es el de los poetas de posguerra, tanto en su vertiente más social y comprometida (como Blas de Otero, Ángel González o José Hierro), como en su faceta más metafísica, meditativa y/o elegíaca (como Valente, Brines[29] y Colinas). Como ulterior ejemplo de la heterogeneidad de

narrativo, en la segunda mitad del siglo XX (De Benedetto, 2012: 17 y Tedeschi, 2007 y 2011). Para un listado indicativo de las ocurrencias de mayor envergadura referibles al continente américano, véase el Apéndice 4.

26. Hemos recogido, catalogado y reunido en diferentes tablas los datos extraídos de la reseña directa de todos los números de la revista. Tales índices son útiles a sistematizar las ocurrencias y permiten una reflexión a la vez general y puntual sobre textos y autores y su relación con el panorama editorial contemporáneo. Los nombres de los poetas se recogen en orden cronológico de aparición en la revista (Apéndice 1), alfabético (Apéndice 2) y según el número de presencias (Apéndice 3). Hemos incluido también un listado de los autores hispanoamericanos y chicanos (Apéndice 4), que será objeto de estudio y profundización en otra publicación.
27. A la conocida y discutida antología está dedicado un artículo en el núm. 92 de 1996, con motivo de los veinticinco años de su publicación en España en 1970 (difundida en Italia en 1976 con el título *Giovani poeti spagnoli*, por los tipos de Einaudi y en traducción de Rosa Rossi).
28. Podemos recordar, por ejemplo, a Andrés Sánchez Robayna, Jon Juaristi, Julio Martínez Mesanza, Jorge Riechmann, Andrés Trapiello, Jaime Siles, Luisa Castro, Guadalupe Grande, Álvaro García y un largo etcétera; y entre los nacidos en los años setenta, cabe citar a Julieta Valero, Patricia Esteban, Ana Gorría, Julio César Galán, Pablo García Casado.
29. Como puede verse en el Apéndice 2 al poeta de Oliva, académico de la lengua, fallecido en 2021 tras recibir el Premio Cervantes, están dedicadas varias entregas tanto en la primera serie como en la nueva. La poesía de Brines destaca por su claridad y sobriedad formal, su componente edonista y elegíaca y la presencia en ella de los grandes temas universales del ser humano y de la poesía: amor, juventud, vejez, memoria, tiempo y muerte. Según aclara Gabriele Morelli en el primero de los ensayos que introducen la figura de Brines al público de lectores italianos (núm. 2, 1990), la ausencia de los poetas de la llamada generación o promoción del 50 de las antologías italianas dedicadas a la poesía española de posguerra se debe a un privilegiar la trayectoria de la poesía social

voces y perspectivas incluidas en la revista vemos que a la poesía experiencial y postexperiencial de Luis García Montero –el poeta español actualmente más conocido y de mayor fama internacional, que contribuyó a cambiar de forma radical la relación (también en términos editoriales y comerciales) entre poeta y público[30]–, del antirromántico, antivisionario y desenfadado Jon Juaristi[31] o bien del más hedonista y existencial Carlos Marzal[32], corresponde, al otro lado del espectro poético, la densidad onírica e impenetrable de un escritor imponente y a la vez inclasificable[33] como el *outsider* Antonio Gamoneda, quien halla su propio y merecido hueco (y hasta su personal portada) en la revista[34].

La propia nómina y tenor de los traductores y colaboradores es índice de un deseo de «far coincidere informazione letteraria e qualità dei testi»[35]. Pasando en reseña el Apéndice 1, no dejaremos de observar que se trata en muchos casos de figuras destacadas en el ámbito del hispanismo italiano y de la crítica literaria, así como de la traducción y divulgación poética,[36] protagonistas del descubrimiento y de la difusión en Italia de la lírica hispánica. Un interés que rebasa las páginas de la revista *Poesia*, repercutiendo en una serie de publi-

y comprometida de los años cuarenta (la recogida, por ejemplo, en la célebre antología de Oreste Macrí) frente a los poetas del Grupo del 50 que buscan en el acto poético una forma de hondo conocimiento del ser, volviendo a poner el acento sobre el yo poético y su intimismo sentimental y existencial. La pureza del valor lírico y elegíaco de la escritura brinesiana se reitera en el artículo, siempre a firma de Morelli, publicado en la *Nueva serie* tras el fallecimiento del poeta (núm. 11 de 2022). Del poeta en Italia se han publicado tres libros, Brines (1993, 2003 y 2004).

30. Se le dedica un espacio especial en cuatro números de *Poesia*: 63/1993, 145/2000, 269/2012 y 254/2010.
31. Al poeta vasco, interesado en «fare un'opera il più possibile impersonale e intellettualistica» (según declara en la poética publicada en el núm. 36, p. 34) y que concurrió sin fortuna en 2023 al ingreso en la RAE, ocupando el escaño de Brines, se dedican dos entregas (en 1991 y 1993) que ofrecen una selección exhaustiva de poemas, algunos inéditos.
32. Véase el retrato ofrecido por Matteo Re en el núm. 183 de 2004, significativamente titulado *Oltre l'esperienza*.
33. «La *rara avis* de este periodo, fuera del caso de Claudio Rodríguez, es Antonio Gamoneda, tal vez el poeta más inclasificable desde todo punto de vista de su generación» (Sánchez García, 2018: 73).
34. Al poeta de Oviedo están dedicados dos artículos: el primero en 2007 (núm. 216), a firma de Clara Janés, es un homenaje al poder de la palabra poética y del olvido como acto de revelación y superación de aquella vivencia cotidiana de la muerte que el ser humano experimenta. Las traducciones de los poemas que acompañan esta primera entrega son de Valerio Nardoni, que firma en 2011 (núm. 266) otra contribución sobre el autor a raíz de la publicación de la traducción italiana del poemario *Libro del frío* (Gamoneda, 2010).
35. Cfr. *Poesia*, núm. 100 (1996), p. 5.
36. Cabe recordar, por ejemplo (y en orden alfabético), los nombres de Ardolino, Bernardinelli, Chiappini, Coco, Greppi, Lamberti, Menarini, Morelli, Nardoni, Poggi, Rossi Precerutti, Scaramuzza Vidoni, Tentori Montalto, Tomassetti.

caciones en volumen de la propia editorial Crocetti, interesada en divulgar la obra poética de algunos de los grandes aedos contemporáneos entre los que destacan, en el sector lingüístico y cultural que nos ocupa, las ediciones de la propia editorial Crocetti como las ya citadas de Antonio Machado (1997, 2012a), o la *Antología de los poetas vascos contemporáneos* (1994), o el volumen del escritor boliviano Jaime Sáenz (2013).

Pasando en reseña no solo los artículos de mayor envergadura –que incorporan además de una presentación bio-bibliográfica y crítica sobre el poeta, una selección rica y representativa de sus poemas, reproducidos en versión original y en traducción– sino también las muchísimas notas y referencias varias presentes en la primera serie de la revista (sobre todo en la sección *Cronache* al cuidado de Angela Urbano)[37], emerge un general interés hacia el valor cultural y ético de la escritura poética, como espacio de emancipación creadora y libertad de expresión. Las referencias constantes a las diversas voces silenciadas u obstaculizadas por censuras y dictaduras, a un lado y otro del océano[38], dan cuenta de un interés prioritario hacia la libre circulación de las letras, en el intento de superar cualquier obstáculo de orden ideológico, geográfico, cultural o lingüístico y también contra toda 'desmemoria' histórico-cultural[39].

En el ámbito estrictamente español esta actitud reverbera de forma patente en la presencia en la revista (n.º 227 de 2008) de Marcos Ana, conocido por

37. La sección *Cronache*, firmada por Angela Urbano, periodista y vicedirectora de la revista *Poesia*, es especialmente interesante y reveladora. A lo largo de los números dicha sección va ampliándose y enriqueciéndose de noticias de varia índole relativas al mundo de la poesía (breves obituarios de poetas fallecidos, noticias curiosas, así como breves reseñas o notas de libros publicados dentro y fuera de Italia (como evidencian las secciones *Lo scaffale della poesia / I libri di poesia / Premi di poesia*) que denotan una atención a 360 grados hacia todas las manifestaciones poéticas que el panorama literario internacional ofrece y que puedan ser de interés para un público amplio. La sección, sin embargo, desparece en el nuevo curso de la revista que, como apuntábamos al comienzo, abandona aquel carácter marcadamente divulgativo y popular, que había sido tan connotativo en su primera y larga vida, para adquirir un perfil más libresco (lo cual también puede justificarse desde una perspectiva de resignificación del propio 'objeto poético'). Por motivos de espacio no hemos podido dar cuenta de este caudal copioso e interesantísimo de anotaciones en los índices aquí ofrecidos, que solo registran los artículos y contribuciones de mayor alcance.
38. Un ejemplo significativo, aunque fuera del ámbito hispano, es sin duda el del poeta griego Yannis Ritsos, figura símbolo de la resistencia al regimen militar y emblema de la editorial por su amistad con Nicola Crocetti, que ha sistemáticamente publicado y promocionado sus obras en Italia.
39. Pensemos en el caso macroscópico de García Lorca, el más ilustre *desaparecido* español, celebrado en 1998 en el centenario de su nacimiento (núm. 117) y en 2016 (núm. 317 de julio/agosto) en el ochenta aniversario de su muerte, y también en 2020 (núm. 4), rememorando los ochenta años de la publicación póstuma de *Poeta en Nueva York*.

ser el detenido que más tiempo permaneció en las cárceles franquistas (desde 1939 hasta 1961), donde aprendió a leer y escribir poesía, y del que la editorial Crocetti publica la autobiografía (Ana, 2009). La atención hacia la sencillez y la intensidad ética de la poesía de Marcos Ana se coloca en la estela de aquel hispanismo intelectual y militante que había dado voz y espacio a las tantas experiencias poéticas españolas destruidas por la guerra y a las muchas voces dispersas de un exilio que se consumaba dentro y fuera del país[40]. De militancia habla también Nicola Crocetti en el ya citado editorial que inaugura en 1996 el número cien de la revista:

> *Poesia* ha cercato di dar conto della ricerca più impegnata e della militanza più seria, senza trascurare il mondo universitario degli studiosi, dei filologi e di tutti coloro che lavorano con passione sulla poesia. Anche in questo senso la rivista ha cercato l'unità, la messa a morte di ogni generico ecumenismo a favore di una concordia di idee e di differenze che riescono a essere pensiero libero, aperta e vitale collaborazione. Soprattutto una cosa abbiamo cercato di evitare: il settarismo, il trionfo sciocco delle ideologie; le polemiche e la promozione di idee futili e fasulle; i vizi più gravi della cultura, che fanno dello scrivere il feticcio di una vanità e di una solitudine invidiosa (p. 5).

En los años ochenta, cuando empieza a circular en Italia la revista *Poesia*, España está en plena época de la euforia democrática postransicional y de la emancipación cultural, que implican la oportunista reclusión del pasado conocida como 'pacto del olvido', que solo empieza a vacilar con el comienzo del segundo milenio[41].

Un rasgo de la apertura cultural y lingüística que se registra en la España de los ochenta[42] reverbera de inmediato en la visibilidad que las experiencias poéticas vasca y catalana asumen en los números de *Poesia*, especialmente el 53 de 1992 en el que se propone una selección de poetas vascos contemporáneos, y en el número 196 de 2005, dedicado a una generación 'imparable' que se deja

40. Sobre el papel del hispanismo italiano y su misión testimonial a favor de la España de los vencidos, véase el citado volumen de De Benedetto, Laskaris & Ravasini 2017. En varios de sus números *Poesia* rinde homenaje a las figuras más destacadas del hispanismo italiano y de aquel fervor intelectual que en los años cuarenta dio un impulso fundamental a la circulación en Italia de nombres, textos e ideas procedentes del mundo hispánico como, por ejemplo, Oreste Macrí (núm. 116, 1998), Carlo Bo (núm. 148, 2001) y Vittorio Bodini (núm. 325, 2017).

41. Quizás no sea un caso que el propio relato memorialístico de Marcos Ana aparezca en España (Barcelona) en 2007, el año en que se promulga la Ley 52/2007 de Memoria histórica (ahora ampliada y corregida en la Ley 20/2022 de Memoria democrática).

42. Una España en la que coexisten (más que convivir) pasado y futuro, en una constante tensión y contradicción, sutilmente inmortaladas en las fotografías de Ferdinando Scianna que acompañan el viaje de Leonardo Sciascia en *Ore di Spagna* (Sciascia, 2016).

oír en la voz de nueve jóvenes poetas catalanes[43]. Estos nombres no solo salen de su espacio 'periférico' para dejarse conocer fuera del recinto de su 'patria' y en las páginas de una revista, sino que llegan a dar vida a entidades editoriales autónomas, como es el caso de la *Antologia della poesia basca contemporánea* publicada por la propia editorial Crocetti en 1994[44], o la selección poética a esta dedicada al cuidado de Emilio Coco, incansable traductor y divulgador en Italia de la poesía española e hispanoamericana (Coco, 1994; Coco, 2014)[45].

En general, puede observarse que la elección de los autores está a menudo motivada por eventos de carácter cultural, como la celebración de alguna efeméride específica –como, por ejemplo, los citados homenajes a García Lorca o los de Alberti en los aniversarios de su nacimiento (núm. 55 de 1992) o su muerte (núm. 134 de 1999[46])– o por la publicación de la obra en volumen de algún poeta (como, por ejemplo, el ya citado Antonio Machado), aunque en muchos casos la revista anticipa textos y traducciones que ven la luz sucesivamente en publicaciones autónomas (como es el caso de Gamoneda).

La reseña de los números de la revista pone de manifiesto el papel no secundario de la poesía en lengua española respecto al que asumen otras lenguas y literaturas en el espacio multiétnico y plural de la revista. Quizás sea relevante que el primer texto del número inaugural de *Poesia* (núm. 1 de enero de 1988) se abra con el texto del psicoanalista y teórico chileno Ignacio Matte-Blanco que contesta a la pregunta clásica ¿Qué es la poesía? (pp. 3-5); al que sigue, unas cuantas páginas después, el tándem femenino protagonizado por las poetas María Victoria Atencia y Clara Janés (la primera, entrevistada por la segunda)[47].

43. El interés hacia la literatura catalana que ya había surgido en los años sesenta se revitaliza en los noventa, «década en la que, incluso en Italia, el independentismo tomó el escenario político y las "patrias chicas" reclamaron su cuota de autodeterminación, en conflicto con la patria nacional […] el interés de los escritores en España está pasando de la producción en castellano a la producción en catalán o en euskera» (Mombelli & Savio, 2022: 172-173). Ambas literaturas vuelven a ser representadas en 2005 en el núm. 200, una entrega monográfica y colectiva dedicada a cuatrocientas poetas del Novecientos.
44. Algunos de los poetas allí reunidos, como Atxaga y Sarrionaindia, protagonizan otra selección de versos publicada por la revista *Tintas* (Atxaga, 2014).
45. A Emilio Coco se le debe sin duda el mérito de haber movido el panorama editorial italiano dando espacio a las voces poéticas más al margen de cierto canon, cristalizado alrededor de los clásicos. Un perfil detallado de su actividad múltiple y plural (también es poeta) puede leerse en: https://site.unibo.it/atlante-poeti/it/poeti-sud/emilio-coco.
46. Año funesto para la poesía española por el fallecimiento, prematuro, también de dos de los grandes intérpretes de la poesía de la segunda mitad del siglo pasado: José Agustín Goytisolo (al que *Poesia* dedica una aproximación en el núm. 10 de 1990) y Claudio Rodríguez (entre las múltiples voces protagonistas del núm. colectivo 200 de 2005).
47. En la entrevista Atiencia revela el vínculo estrecho con Italia, propiciado por un lado por la presencia en Italia de Jorge Guillén y su mujer, y por otro por la lectura de la poesía

Si bien la revista se concentra mayoritariamente en la poesía de los siglos XX y XXI, no desdeña incursiones en tiempos lejanos en busca de los grandes clásicos de la lírica como, por ejemplo y en el espacio lingüístico que nos concierne, la presencia de Jorge Manrique en el número colectivo 223 de 2008, las figuras del gran poeta del amor, San Juan de la Cruz (núm. 1, 1992)[48] o la del poeta de poetas, Luis de Góngora. En el ámbito del Nuevo Mundo es sor Juana Inés de la Cruz quien lleva la palma de clásico de antaño (núm. 9, 1988), al lado de los juglares modernos como Borges, Huidobro, Neruda, Paz y Vallejo.

Destaca, sin duda, la figura ejemplar de Góngora, emblema del barroco español y cuya poesía, magistralmente cincelada, es un reto para todo traductor, como se desprende de la sección *Tradizione e traduzioni* (núm. 11, 1988, pp. 20-21) que recoge al pie del soneto *En la muerte de Doña Guiomar de Sá, mujer de Juan Fernández de Espinosa* del vate cordobés, siete versiones en orden cronológico (desde 1942 hasta 1985) de varios e ilustres traductores, como Mario Socrate, Giuseppe Ungaretti, Leone Traverso, Piero Chiara, Luigi Fiorentino, Norbert von Prellwitz y Cesare Greppi. Al más iluminado entre los poetas –aunque recibiera el título de 'Príncipe de las tinieblas'– se dedica un lugar especial en otros tres números, haciendo de su nombre una presencia constante en la revista y colocándole en el tercer peldaño del podio, junto con figuras tan heterogéneas como Aleixandre, García Montero o Colinas[49]. En el número de enero/febrero de 2023, en la nueva serie, se publican dieciocho sonetos fúnebres de Góngora precedidos por una breve introducción de Roberto Rossi Precerutti en la que se hace hincapié en la 'obsesión' por la forma, que revela las hondas inquietudes del hombre barroco y su constante ejercicio de elección y, por lo tanto, de libertad:

> Densi di reminiscenze classiche e di simboli preziosi che spaziano dall'astronomia all'araldica […] i sonetti funebri di Góngora, esaurita la funzione di omaggio cortigiano e di esercizio di ortodossia religiosa, sono agli occhi del lettore contemporaneo la formidabile messa in scena del nulla, cui il poeta pare approdare avendo sperimentato, grazie alla contemplazione della morte, gli abissi dell'apparenza, l'indecifrabilità della mancanza e, soprattutto,

italiana a través de las ediciones de Vanni Scheiwiller. A la trayectoria poética de Clara Janés, desde 2015 miembro de la RAE, están consagradas otras contribuciones en 2000 (núm. 141) y 2005 (núm. 200).

48. Al gran poeta que supo asimilar y trascender las vetas de la poesía profana y cuyo misticismo lírico sirvió de modelo a muchos poetas del siglo pasado (como, por ejemplo, Valente), está dedicado un espacio con motivo del IV centenario de su muerte.

49. De este último la revista *Poesia* ha considerado toda la trayectoria poética, consagrándole tres artículos además de incluirle, como muchos otros, en la nómina de autores que confluyen con sus poemas en el número colectivo núm. 200 de 2005. Véase el Apéndice 3.

> l'incapacità umana di conoscere di là dal puro fatto reale, di stabilire un ordine nel caos (p. 57).

Esta entrega enlaza idealmente con la reseña (publicada en el núm. 121 de 1998) del propio Rossi Precerutti a la edición de los sonetos del poeta de la gongorista Giulia Poggi y con el núm. 147 de 2001, donde la misma traduce y comenta diez décimas del poeta, de tono aparentemente jocoso, aunque de igual índole poética[50]. Poggi pone en evidencia de entrada los errores o ingenuidades de la crítica de matriz idealista y tardo positivista, que tendía a diferenciar y categorizar la producción del poeta cordobés según dos trayectorias distintas y paralelas (la culta y refinada de los grandes poemas de la madurez y la 'menor' más tradicional y popularizante) ignorando la continuidad e imbatible coherencia artística de Góngora, magnífico intérprete de su tiempo.

En conclusión, este bosquejo del mundo lírico hispánico tal como se nos representa desde las páginas de la revista de Crocetti, pone de manifiesto que la poesía puede también ser un 'puro juego' (como anuncia el título del presente trabajo tomando en préstamo las palabras de Gil de Biedma), en la medida en que desde 1988 sus entregas invitan al lector a penetrar con placer, pasión y participación en el mundo tanto inefable cuanto natural y necesario de la poesía. La posibilidad de poner en relación la tipología de referencias relativas a poetas hispanófonos incluidas en una revista de marcado carácter divulgativo, con el más amplio panorama editorial italiano y con el catálogo de los volúmenes de poesía española, hispanoamericana y catalana que vieron la luz en Italia, con mayor y menor fortuna, en la segunda mitad del siglo XX[51], podrá permitir definir mejor algunas de las tendencias aquí tan solo insinuadas.

A lo largo de sus más de treinta años de vida *Poesia* ha sabido ofrecer al lector medio italiano la posibilidad de acercarse sin prejuicios a un género, a menudo considerado inalcanzable (como la rosa borgesiana) o herméticamente cerrado y por eso mismo estigmatizado o ignorado. El acto poético ha sido interpretado como un espacio de comunicación y conocimiento, superando idealmente aquel áspero debate, exquisitamente intelectual, que estos dos

50. Una lírica, la de las *décimas*, rápida y antigua, en la que conviven «i codici della galanteria, della morte e dell'amore con quelli del quotidiano, del futile e del corporeo, secondo una mescolanza linguistica e di registri che troverà la sua più felice espressione nella *Fábula de Píramo y Tisbe*» (*Poesia*, núm. 147, 2001, p. 41).
51. La accesibilidad a los datos de momento dispersos en diferentes estudios o solo parcialmente confluidos en el catálogo nacional de las bibliotecas, es el reto del proyecto CLECSI coordenado por Nancy De Benedetto (www.clecsi.uniba.it).

términos suscitaron desde las páginas de la revista *Ínsula* en la España de posguerra[52].

La poesía es, al fin y al cabo, un espacio de revelación (o 'rebel-acción'), que se nos muestra en toda su hermosa normalidad y urgencia. El mundo necesita a los poetas, declaraba Caproni en 1976[53]. Suscribimos sin vacilar esta afirmación y añadimos –parafraseando toscamente a Bécquer y Jesús López Pacheco– que también se precisan traductores y editores apasionados:

mientras se lean libros
y revistas de versos
que rompan la monotonía del día,
habrá poesía.

Bibliografía citada

ANA, M. (2009), *Ditemi com'è un albero. Memorie della prigione e della vita*, trad. de C. De Luca, Milán, Crocetti.

ATXAGA, B. *et al.* (2014), «Il giardino dei sensi risvegliati. Antologia di sei poeti baschi contemporanei», trad. de D. Manera & R. Gozzi, *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 4, pp. 209-254: http://riviste.unimi.it/index.php/tintas.

BARBERIO, G. & Ippolito, D. (2020), «La letteratura spagnola nelle riviste italiane del secondo novecento. Verso un primo censimento», en De Benedetto, N. & Ravasini, I. (eds.) (2020), pp. 185-234.

BRESADOLA, A. (2020), «La letteratura spagnola nell'Europa Letteraria. La guerra civile e l'antifranchismo tra repressione e ansia di riscatto», De Benedetto, N. & Ravasini, I. (eds.) (2020), pp. 65-99.

BRINES, F. (1993), *La rosa della notte*, ed. de G. Morelli, Florencia, Cadmo.

BRINES, F. (2003), *Antologia poetica (1959-1996)*, trad. de F. Luti, Florencia, Pagliai Polistampa.

BRINES, F. (2004), *L'ultima costa*, trad. de F. Luti, intr. de G. Chiappini con una nota de C. Marzal, Florencia, Nephila.

52. Véase la síntesis de la polémica en Sánchez García, 2018: 55-63.

53. «La poesia non dice, ma suggerisce, non dà messaggi ma comunica scampoli di esperienze, sofferte in prima persona. La lingua è morta perché è morta la parola. La civiltà contemporanea è deserto, è solitudine, è presenza di assenze, è folla di fantasmi. Solo la poesia può ridare la vita alla parola e all'uomo, perché solo la poesia è linguaggio. Il mondo ha bisogno dei poeti. Lo hanno capito gli inglesi, i francesi e gli altri popoli che si impegnano ad autenticarsi nella creatività del linguaggio poetico, soprattutto a livello di fruizione» (Caproni, 2014: 116). El poeta italiano conoció la poesía española a través de la revista ilustrada *Blanco y negro* y de los libros de Lorca y Machado que su hermano le traía de España (Sartore, 2014-2015: 253).

CAPRONI, G. (2014), *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, ed. de M. Rota, introducción de A. Dolfi, Florencia, Firenze University Press.

COCO, E. (ed.) (1994), *Antología della poesia basca conteporanea*, Milán, Crocetti.

COCO, E. (ed.) (2014), *Trentaquattro poeti catalani per il XXI secolo*, Florencia, Raffaelli Editore.

COCO, E. (ed.) (2008), *Poeti spagnoli contemporanei*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

DE BENEDETTO, N. (2012), *Libri dal mare di fronte. Traduzioni ispaniche nel '900*, Lecce-Rovato, Pensa Multimedia.

DE BENEDETTO, N. (2018), «Silenzi contigui e lezione di Spagna», en De Benedetto, N., Laskaris, P. & Ravasini, I. (eds.) (2018), pp. 59-79.

DE BENEDETTO, N., Laskaris, P. & Ravasini, I. (eds.) (2018), *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio (Atti delle giornate di studio organizzate presso l'Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», 24 e 25 maggio 2017)*, Lecce-Rovato, Pensa Multimedia.

DE BENEDETTO, N. & Ravasini, I. (eds.) (2020), *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*, en *Rassegna iberistica*, 19 [Número monográfico].

FAVA, F. (2018), *Come traducevamo. La Generazione del '27 spagnola nelle sue prime versioni italiane: appunti in cerca di un metodo*, en De Benedetto, N., Laskaris, P. & Ravasini, I. (eds.) (2018), pp. 115-139.

FAVA, F. (2020), «Quindici anni di letteratura spagnola su L'Indice dei libri del mese (1984-99)», en De Benedetto & Ravasini (eds.) (2020), pp. 131-161.

GAMONEDA, A. (2010), *Libro del freddo*, al cuidado de V. Nardoni, Roma, Città Nuova.

GARCÍA RODRÍGUEZ, C. (2003a), *Las traducciones italianas de la poesía española del siglo XX*, Madrid, UNED.

GARCÍA RODRÍGUEZ, C. (ed.) (2003b), *'Si mi voz muriera en tierra'. Breve antologia della generazione poetica del '27*, Florencia, Alinea.

GRASSO, I. (2018), «Il modello generazionale nelle traduzioni italiane della lirica spagnola del Novecento (1952-1974)», en De Benedetto, Laskaris & Ravasini (eds.) (2018), pp. 141-169.

LASKARIS, P. (2018), «Poetiche resistenze: il *Romancero della resistenza spagnola* di Dario Puccini», en De Benedetto, N., Laskaris, P. & Ravasini, I. (eds.) (2018), pp. 171-250.

LÉFEVRE, M. (2016), «Quarant'anni di poesia e democrazia. La poesia spagnola tradotta in Italia (1975-2015)», *Testo a fronte*, 55, pp. 57-78.

LUTI, F. (1998), *Poesia spagnola del secondo Novecento*, Florencia, Vallecchi.

MACHADO, A. (1997), *Le più belle poesie di* Antonio Machado, trad. de F. Tentori Montalto, Milán, Crocetti, «Collana Omicron».

MACHADO, A. (2012a), *Solitudini*, ed. de F. Tentori Montalto, Milán, Crocetti.

MACHADO, A. (2012b), *Il canto dell'uomo*, ed. de G. Morelli, Milán, «Corriere della Sera» (*Un secolo di poesia*, núm. 24).

MACRÍ, O. (2007), *Traduzioni sparse di poesia ispanica*, introducción de M. Savoca, Florencia, Olschki.

MOMBELLI, D. & Savio, D. (2022), *La poesía española del siglo XX en Italia*, Madrid, Editorial Verbum.

NARDONI, V. (2016), «La poesia ispanica novecentesca in traduzione italiana», *Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti*, 10, 2016: https://rivistatradurre.it

RAVASINI, I. (2018), «La Spagna di *Belfagor*», en De Benedetto, Laskaris & Ravasini (eds.) (2018), pp. 311-346.

SÁENZ, J. (2013), *Percorrere questa distanza*, trad. de G. Pizzo, Milán, Crocetti.

SÁNCHEZ GARCÍA, R. (2018), *Así que pasen treinta anos… Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*, Madrid, Akal.

SARTORE, S. (2014-2015), *La poesia spagnola del Novecento in Italia*, Tesis en cotutela Università per stranieri di Perugia / Universidad de Castilla-La Mancha, curso académico 2014-2015.

SCIASCIA, L. (2016), *Ore di Spagna*, fotografías de F. Scianna, Milán, Contrasto.

TEDESCHI, S. (2007), *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*, Roma, Nuova Cultura.

TEDESCHI, S. (2011), «La poesia ispanoamericana in Italia agli inizi del secolo XXI», *Nuova Informazione Bibliografica*, 3, pp. 555-569.

VILLANUEVA, D. & Gatica Cote, P. (coord.) (2022), «Literatura y redes sociales», *Ínsula*, 907-908.

ANEXOS

1) ÍNDICE DE LOS ARTÍCULOS SOBRE POESÍA ESPAÑOLA en los números de la revista *POESIA* (1988-2023)[1]

AÑO	NÚMERO / MES	SECCIÓN / TÍTULO / AUTOR	NOMBRES DE POETAS / TRADUCTORES
1988	01/enero	*Gli incontri di Poesia* / María Victoria Atencia e Clara Janés (pp. 35-40) / Clara Janés	**María Victoria Atencia**, **Clara Janés**
	05-06/mayo/junio	*Il tema del mese: La morte degli alberi* (pp. 36-53)[2]	**Federico García Lorca** / Carlo Bo

1. Quedan fuera de este índice las referencias al continente poético hispanoamericano (véase Apéndice 4) así como las variadas y múltiples menciones y breves notas contenidas en la sección *Cronache* de la revista. Todos estos datos, aquí excluidos, formarán parte de un catálogo completo y razonado de próxima publicación.
2. Selección temática de poemas de varios autores, entre los cuales se halla el poema *Chopo muerto* (pp. 51-52) de García Lorca.

	11/noviembre	*Tradizione e traduzioni* (pp. 20-21)	**Luis de Góngora y Argote**[3] **/** Mario Socrate, Giuseppe Ungaretti, Leone Traverso, Piero Chiara, Luigi Fiorentino, Norbert von Prellwitz, Cesare Greppi
1989	02/febrero	*Calendario di Poesia* (pp. 77-78)	**Antonio Machado**[4] **/** Carlo Bo
	03/marzo	*I libri di Poesia* (pp. 55-63): *Poesie inedite, di Federico García Lorca*[5] *I primi dieci anni della lirica lorchiana* / Giovanni Allegra (p. 56)	**Federico García Lorca /** Piero Menarini
1990	02/febrero	*Francisco Brines: Poesia e metafisica* (pp. 29-34) / Gabriele Morelli	**Francisco Brines /** Gabriele Morelli
	03/marzo	*Meditazioni sulla morte della madre di Charlot*[6] / Federico García Lorca (pp. 2-5)	**Federico García Lorca /** Arnaldo Ederle
	09/septiembre	*I libri di Poesia* / Silvia Benso (pp. 68-69) / reseña de: Antonio Machado: *Solitudini*[7]	**Antonio Machado /** Francesco Tentori Montalto
	10/octubre	*I libri di Poesia* / Mirka Eugenia Moras (pp. 67-69) / reseña de: *Quattro poeti spagnoli d'oggi*[8] / Luigi Gualdo	Ángel González, José Agustín Goytisolo, Antonio Colinas, **Jaime Siles /** Giuseppe Bellini
1991	36/enero	*Jon Juaristi: la poesia dell'antipassione* / Mariapia Lamberti (pp. 32-39)[9]	**Jon Juaristi /** Mariapia Lamberti
	43/septiembre	*Cronache / José Maria Valverde, un erede di Machado* / Francesco Tentori Montalto (pp. 55-61)	**José María Valverde /** Francesco Tentori Montalto
	46/diciembre	*I libri di poesia* (pp. 50-52) / reseña de: *Cantico spirituale di Giovanni della Croce*[10] / Francesco Tentori Montalto	**San Juan de la Cruz /** Francesco Tentori Montalto

3. Soneto de Góngora *En la muerte de Doña Guiomar de Sá, mujer de Juan Fernández de Espinosa* acompañado de las traducciones de Mario Socrate (Guanda, 1942); Giuseppe Ungaretti (Mondadori, 1948); Leone Traverso (Cederna, 1948); Piero Chiara (Luciano Ferriani editore, 1961); Luigi Fiorentino (Ceschina 1970); Norbert von Prellwitz (BUR, 1984); Cesare Greppi (Mondadori, 1985).
4. En ocasión del cincuentenario de la muerte de Machado el 22 de febrero de 1939 se propone la traducción del poema *Apuntes para un estereoscopio lírico*, extraído del volumen *Lirici spagnoli*, trad. de C. Bo, Milán, Corrente edizioni, 1941.
5. Los textos están extraídos de: F. García Lorca, *Poesie inedite (1917-1925)*, estudio crítico, traducción y notas de Piero Menarini, Milán, Garzanti, 1988.
6. Primera traducción italiana del texto inédito de Lorca.
7. Reseña de: A. Machado, *Solitudini*, trad. de F. Tentori Montalto, Milán, Crocetti, 1989.
8. Reseña de: AA.VV., *Quattro poeti spagnoli d'oggi*, int. de J. Martínez, trad. de G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1990.
9. Los poemas incluidos pertenecen en parte a la selección antológica dedicada al poeta en: Jon Juaristi, *Il sale della colpa. Poesie 1982-1989*, trad. de M. Lamberti, Trieste, Edizioni «E», 1990.
10. Reseña de: Giovanni della Croce, *Cantico spirituale*, Milán, Rizzoli, 1991.

1992	47/enero	*Cronache / Luis Cernuda: L'adorazione dei magi* / Francesco Tentori Montalto (pp. 38-46)	**Luis Cernuda /** Francesco Tentori Montalto
	53/ julio-agosto	*L'universo «fatale» di Miguel Hernández* / Francesco Tentori Montalto (pp. 12-17)	**Miguel Hernández /** Francesco Tentori Montalto
		Poeti baschi contemporanei / Emilio Coco (pp. 34-43)	**Gabriel Aresti, Bernardo Atxaga, Carlos Aurtenetxe, Bittoriano Gandiaga, P. González de Langarica, Jon Juaristi, Xabier Lete, Jon Mirande, Patxi Perurena /** Emilio Coco
	55/octubre	*Il canto naturale di Rafael Alberti* (pp. 36-42)	**Rafael Alberti /** Francesco Tentori Montalto
1993	59/febrero	*La poesia umana e impura di Jaime Gil de Biedma* / Maria Pia Lamberti (pp. 22-35)	**Jaime Gil de Biedma /** Maria Pia Lamberti
	63/junio	*Dieci poeti spagnoli degli anni 1980-1990* / Maria Pia Lamberti (pp. 2-25)	**Jon Juaristi, Francisco Castaño, Andrés Trapiello, Julio Martínez Mesanza, Luis García Montero, Felipe Benítez, Jorge Riechmann, Inmaculada Mengíbar, Vicente Gallego, Luisa Castro /** Maria Pia Lamberti
	65/septiembre	*Centenari / Pedro Salinas e Jorge Guillén* / Francesco Tentori Montalto (pp. 54-65)	**Pedro Salinas, Jorge Guillén /** Francesco Tentori Montalto
1994	5/julio-agosto	*Inediti* / Eleonora Mogavero: *Federico García Lorca, Poesie giovanili / Nascita di un poeta* / Francesco Tentori Montalto (pp. 2-14) *Il portfolio di Poesia* / Federico García Lorca / Giovanni Giovannetti (pp. 37-44)	**Federico García Lorca /** Eleonora Mogavero
	79/diciembre	*Anniversari / Delirio romantico e malinconia in Vicente Aleixandre* / Francesco Tentori Montalto (pp. 46-57) *Due lettere inedite di Aleixandre* / Gabriele Morelli	**Vicente Aleixandre /** Francesco Tentori Montalto, Gabriele Morelli
1995	80/enero	*Un estraneo a New York – L'altro Lorca* / Gabriele Morelli (pp. 17-21)	**Federico García Lorca /** Gabriele Morelli
	83/abril	*Le città dei poeti – New York: Seconda parte – Poeti stranieri* / Nicola Gardini (pp. 21-35)	**Federico García Lorca /** Nicola Gardini
	87/septiembre	*Antonio Martínez Sarrión, Carne da combattimento* / Mariapia Lamberti (pp. 53-59)	**Antonio Martínez Sarrión /** Mariapia Lamberti
	90/diciembre	*Luis de Góngora y Argote, Sonetti funebri* / Roberto Rossi Precerutti (pp. 63-67)	**Luis de Góngora /** Roberto Rossi Precerutti
1996	91/enero	*Julio Martínez Mesanza, Il libro delle battaglie* / Mariapia Lamberti (pp. 61-69)	**Julio Martínez Mesanza /** Mariapia Lamberti

	92/febrero	*Anniversari / L'antologia «Nueve Novísimos» 25 anni dopo* / Mariapia Lamberti (pp. 22-46)	**José María Castellet, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix, Leopoldo María Panero** / Mariapia Lamberti
	95/mayo	*Anniversari. Il pentagramma lirico di Gerardo Diego* / Gabriele Morelli (pp. 45-58)	**Gerrado Diego** / Claudia Marseguerra
	100/ noviembre[11]	*Ventisette poeti Premi Nobel:* 1956 – *Juan Ramón Jiménez, L'opera inesauribile* / Francesco Tentori Montalto (pp. 72-77) 1977 – *Vicente Aleixandre, La distruzione o amore* / Arnaldo Colasanti (pp. 138-145)	**Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre** / Francesco Tentori Montalto
	101/diciembre	*Cronache* / Angela Urbano *La nuova edizione spagnola di García Lorca. 'Coeur' azul – Corazón 'Bleu' / Coeur Azzurro –Cuore 'Bleu'* / Cesare Greppi (p. 45)	**Federico García Lorca /** Cesare Greppi
1997	104/marzo	*Antonio Colinas, I due volti dell'armonia* / José Luis Puerto (pp. 64-73)	**Antonio Colinas** / José Luis Puerto
1998	117/mayo	*Anniversari / Federico García Lorca, La breve vita di un poeta geniale* / Ian Gibson (pp. 2-11)	**Federico García Lorca**
	121/octubre	*Lo scaffale di poesia*: reseña de Roberto Rossi Precerutti a: Luis de Góngora, *I sonetti*, a cura di Giulia Poggi, Salerno Editrice, 1998.	**Luis de Góngora**
1999	134/diciembre	*Omaggio a Rafael Alberti* / Giancarlo Depretis y Pablo Luis Ávila (pp. 2-23)[12]	**Rafael Alberti, Leopoldo de Luis, Fernando Martínez Carnero, Antonio Bernat Vistarini, Vicente Aleixandre, Pablo Luis Ávila /** Vittorio Bodini

11. Número monográfico de la revista que celebra los cien números y los nueve años de vida del periódico con sus más de ocho mil páginas dedicadas a la gran poesía italiana e internacional «antica, nuova, contemporanea» según subraya orgullosamente Nicola Crocetti en el editorial (pp. 4-5). El número reúne a veintisiete poetas ganadores del célebre premio de la academia sueca.
12. *Homenaje a Rafael Alberti*: *Grande poeta della dignità umana* de Leopoldo de Luis (p. 3); *Marinaio in cielo* de Fernando Martínez de Carnero (p. 4); *Prime immagini della «mia» Generazione del '27* de Jaime Siles (pp. 5-6); *Solchi devastati*, Antonio Bernat Vistarini (p. 6); *Allende el mar* de Vicente Aleixandre (trad. de G. Depretis) (p. 7); *Supplica all'angelo finale – Acróstico per Rafael Alberti* de Pablo Luis Ávila (p. 8). Sigue una selección de poemas sacados de: Rafael Alberti, *Poesie*, trad. de Vittorio Bodini, Milán, Mondadori, 1998.

2000	141/ julio-agosto	*Clara Janés, In un punto di quiete* / Mariarosa Scaramuzza Vidoni (pp. 56-62)	**Clara Janés** / Daniela Pieri, Cesare Greppi, Annelisa Addolorato, Mariarosa Scaramuzza Vidoni
	145/diciembre	*Luis García Montero, Tempo di camere separate*[13] / Alessandro Ghignoli (pp. 45-54)	**Luis García Montero** / Alessandro Ghignoli
2001	147/febrero	*Don Luis de Góngora, Dieci Décimas* / Giulia Poggi (pp. 40-45)	**Luis de Góngora** / Giulia Poggi
	148/marzo	*Juana Castro, Gloria alla donna* / Emilio Coco (pp. 69-75)	**Juana Castro** / Emilio Coco
	149/abril	*José Hierro, Passione e ragione* / Alessandro Ghignoli (pp. 2-16) *Il canto dell'entusiasmo senza tempo* / Gaetano Chiappini [pp. 5-6]	**José Hierro** / Alessandro Ghignoli
	154/octubre	**Ángel González, Senza speranza, con convinzione** / Francesco Luti (pp. 48-58)	**Ángel González** / Francesco Luti
2002	160/abril	*La perla del cielo, Dodici giovani poeti spagnoli* / Giulia Canali (pp. 16-33)	**Martín López-Vega, José Luis Renduelles, Pablo García Casado, Xuan Bello, Ana Merino, Álvaro García, Juan Bonilla, Carlos Briones, Guadalupe Grande, José Ramón Trujillo, Luis Muñoz, Luis Javier Hidalgo Piqueras** / Giulia Canali
2003	168/enero	*Carmen Martín Gaite, Che fare con le parole?* / Giulia Canali (pp. 26-34)	**Carmen Martín Gaite** / Giulia Canali
	173/junio	*La scrittura cosmica di Andrés Sánchez Robayna* / Gaetano Chiappini (pp. 46-56)	**Andrés Sánchez Robayna** / Gaetano Chiappini
	174/ julio-agosto	*Manuel Forcano, Le mani scalze* / Francesco Ardolino (pp. 44-53)	**Manuel Forcano** / Francesco Ardolino
2004	183/mayo	*Carlos Marzal, Oltre l'Esperienza* / Matteo Re (pp. 42-55)	**Carlos Marzal** / Matteo Re
2005	194/mayo	*Cronache / Sancho Panza e don Chisciotte* / Angela Urbano (p. 49)	
	195/junio	**Ángel Crespo, La luce della verità** / Gaetano Chiappini y Valerio Nardoni (pp. 44-57)	**Ángel Crespo** / Valerio Nardoni
	196/ julio-agosto	*«Una generación imparable», Un'antologia irrefrenabile Nove poeti catalani* / Francesco Ardolino (pp. 33-41)	**Susanna Rafart, Lluís Calvo, Joan-Elies Adell, María Josep Escrivá, Manuel Forcano, Txema Martínez Inglés, Sebastiá Alzamora, Héctor Bofill** / Francesco Ardolino

13. Textos procedentes de: Luis García Montero, *Tempo di camere separate*, trad. de A. Ghignoli, Florencia, Le Lettere, 2000.

	200/diciembre	*400 poeti del 900*[14]	
		Poeti spagnoli (pp. 172-182)	**Miguel de Unamuno**, **Antonio Machado**, **Juan Ramón Jiménez**, **Pedro Salinas**, **Jorge Guillén**, **Federico García Lorca**, **Vicente Aleixandre**, **Dámaso Alonso**, **Rafael Alberti**, **Luis Cernuda**, **Miguel Hernández**, **Blas de Otero**, **José Hierro**, **Ángel Crespo**, **José Maria Valverde**, **Jaime Gil de Biedma**, **José Ángel Valente**, **Antonio Gamoneda**, **Francisco Brines**, **Claudio Rodríguez**, **Clara Janés**, **Aníbal Núñez**, **Antonio Colinas** / Roberto Paoli, Lucia Valori, Eugenio Montale, Francesco Tentori Montalto, Oreste Macrì, Dario Puccini, Alessandro Ghignoli, Gabriele Morelli, Alessandro Mistrorigo, Annelisa Addolorato
		Poeti in lingua catalana (pp. 182-183)	**Josep Carner**, **Carles Riba**, **Salvador Espriu**, **Miquel Martí i Pol** / Roberto Rossi Precerutti, Claudio Cinti
		Poeti in lingua basca (pp. 184-185)	**Jon Mirande**, **Gabriel Aresti**, **Mikel Lasa**, **Ibon Sarasola**, **Bernardo Atxaga**, **Joseba Sarrionaindia** / Emilio Coco
2006	201/enero	*Sguardi sul seno. Poesia del corpo e della vita* / Daniele Piccini (pp. 2-11)[15]	**Rafael Alberti** / Vittorio Bodini
	204/abril	*Pedro Salinas, Un progetto dell'anima*[16] / Valerio Nardoni (pp. 18-30)	**Pedro Salinas** / Valerio Nardoni
	206/junio	*Spagna, Un toro sgozzato*[17] (pp. 24-29) / Arnaldo Ederle (pp. 30-38)	**Rafael Alberti** / Arnaldo Ederle; **Miguel Hernández** / Dario Puccini]; **Federico García Lorca** / Arnaldo Ederle
	211/diciembre	*Manuel Altolaguirre. La memoria dell'aria* / Gabriele Morelli (pp. 60-69)	**Manuel Altolaguirre** / Gabriele Morelli

14. Entrega celebrativa dedicada a los doscientos números de la revista que incluye poemas de cuatrocientos representantes del mundo de los versos.
15. Selección temática que comprende el poema *Amaranta* de Rafael Alberti.
16. Las traducciones de *Seguro azar* y *Razón de amor* están sacadas de las ediciones italiana de ambos poemarios publicadas por Passigli. Véase Nardoni, 2016.
17. Selección de poemas de: Rafael Alberti, *Il toro sul mare* (trad. de A. Ederle); Miguel Hernández, *Lettera*, *Le carceri*, *18 luglio 1936-18 luglio 1938*, *Canzone ultima* (trad. de D. Puccini); Federico García Lorca, *New York* (trad. de A. Ederle); Pablo Neruda, *Spiego alcune cose* (trad. de R. Paoli); César Vallejo, *Poema di gennaio*, *Espergesia* (trad. de R. Paoli). Los textos se ofrecen solo en traducción.

2007	216/mayo	*Antonio Gamoneda: Di vertigine e oblio* (pp. 2-16) / Clara Jánes y Valerio Nardoni	**Antonio Gamoneda** / Valerio Nardoni
	219/ septiembre	*Le poesie erotiche di Juan Ramón Jiménez* (p. 35) / Angela Urbano	**Juan Ramón Jiménez**
2008	223/enero	*20 anni 500 poesie sulla poesia*[18]	**Jorge Manrique**[19]; **Antonio Machado**[20]; **Juan Ramón Jiménez**[21]; **Gerardo Diego**[22]; **Vicente Aleixandre**[23]; **Federcio García Lorca**[24]; **Manuel Altolaguirre**[25]; **José Hierro**[26]; **Ángel Crespo**[27]; **José María Valverde**[28]; **José Ángel Valente**[29]; **Clara Janés**[30];**Antonio Colinas**[31]; **Amaia Lasa**[32]; **Jon Juaristi**[33]; **Susanna Rafart**[34]; **Luis Javier Hidalgo Piqueras**[35].
	227/mayo	*Marcos Ana: Datemi il nome dell'amore* / Chiara De Luca (pp. 34-46)	**Marcos Ana** / Chiara De Luca

18. Antología colectiva de poesía sobre la poesía.
19. *Coplas por la muerte de su padre*, «Invocazione IV», p. 34: (de *Antologia della poesia spagnola e ispanoamericana*, dirigida por M. Canfield, Roma, Biblioteca di Repubblica, 2004; trad. de L. Allamprese).
20. Poemas sacados de: *Poesie di Antonio Machado*, ed. de O. Macrí, Milán, Lerici, 1961.
21. *Venne, dapprima, pura*, p. 76 (de Juan Ramón Jiménez, *Poesie*, ed. de F. Tentori Montalto, Parma, Guanda, 1970).
22. *Poeta senza parole*, p. 97 (de Gerardo Diego, *L'assoluto lirico*, ed. de G. Morelli, Recanati, Centro nazionale di studi leopardiani, 1998).
23. *Il poeta*, pp. 98-99 (de Vicente Aleixandre, *Poesia europea del novecento*, ed. de P. Gelli, trad. de M. Eugenia Moras, Milán, Skira, 1996).
24. *Su un libro di versi*, pp. 99-100 (de Federico García Lorca, *Poesie inedite (1917-1925)*, ed. de P. Menarini, Milán, Garzanti, 1988).
25. *Poesia*, p. 108 (de *Poesia*, núm. 211, diciembre 2006, trad. de G. Morelli).
26. *Teoria*, p. 136 (de *Poesia*, núm. 149, abril, 2001, trad. de A. Ghignoli).
27. *Il gioco del poema*, p. 147 (de *Poesia*, núm. 195, junio 2005, trad. de V. Nardoni).
28. *Preghiera per noi poeti*, p. 148 (de José María Valverde, *Insegnamenti dell'età (1945-1990)*, ed. de F. Tentori Montalto, Roma, Fondazione Piazzolla, 1991).
29. *Oggetto della poesia*, p. 152: (de *Poesia*, núm. 200, diciembre 2005, trad. de L. Valori).
30. *Nuziale*, p. 176 (de Clara Janés, *In un pugno di quiete. Fractales*, ed. de M. Scaramuzza Vidoni, Milán, CUEM, 2000, trad. de A. Addolorato y C. Greppi).
31. *Il poeta*, p. 182 (de *Poesia*, núm. 194, marzo 1997, trad. de J. L. Puerto).
32. *Poesia*, p. 187 (de *Antologia della poesia basca contemporanea*, ed. de E. Coco, Milán, Crocetti, 1994).
33. *Poétique après Freud*, p. 190 (de *Poesia*, núm. 36, enero 1991, trad. de M. Lamberti).
34. *Traccerò cerchi con ossidiana*, p. 200 (de *Poesia*, núm. 196, julio/agosto 2005, trad. de F. Ardolino).
35. *Colonna poetica*, p. 201 (da *Poesia*, núm. 160, abril 2002, trad. de G. Canali).

	228/junio	**Ángel González: Altro tempo verrà diverso da questo /** Gabriele Morelli (pp. 16-30)	**Ángel González /** Gabriele Morelli
2009	240/ julio-agosto	*Vicente Valero: Laboratorio dei paesaggisti* / Emi Rabuffetti e Juan Cano Ballesta (pp. 35-43)[36]	**Vicente Valero /** Emi Rabuffetti
	243/ noviembre	*Mangiare la luna* / a cura di Ezio Savino e Donata Berra (pp. 2-25)[37]	**Antonio Machado; Federico García Lorca/** Oreste Macrì; Carlo Bo; Domenico Porzio; Franco Mogni
		José Bergamín: Dieci poesie[38] / Cesare Greppi (pp. 42-46)	**José Bergamín /** Cesare Greppi
2010	248/enero	*Jaime Siles: Al di là dei segni* / Valerio Nardoni e Françoise Morcillo (pp. 17-27)[39]	**Jaime Siles /** Alessio Casalini; Stefania Ciullo; Laura del Conte; Valerio Nardoni; Andrea Tuci
	254/ noviembre	*L'intimismo lirico di Antonio Machado* / Gabriele Morelli (pp. 2-13)	**Antonio Machado /** Oreste Macrì
2011	266/diciembre	*Antonio Gamoneda: La nitida essenzialità* / Valerio Nardoni (pp. 38-44)	**Antonio Gamoneda /** Valerio Nardoni
2012	269/marzo	*Luis García Montero: La poesia complice* / Gabriele Morelli (pp. 3-17)	**Luis García Montero /** Gabriele Morelli
	273/ julio-agosto	*Leopoldo María Panero: La poesia della crudeltà* / Alessandro De Francesco (pp. 3-18)	**Leopoldo María Panero /** Alessandro De Francesco
	277/diciembre	*Jorge Riechmann: L'arte del vincolo* / Stefano Bernardinelli (pp. 39-49)	**Jorge Riechmann /** Stefano Bernardinelli
2013	278/enero	*Facce da POESIA* / Ezio Savino Vicente Aleixandre/ Maria Grazia Calandrone (pp. 146-147) Federico García Lorca / Valerio Nardoni (pp. 170-171)	**Vicente Aleixandre**, **Federico García Lorca /** Francesco Tentori Montalto / Valerio Nardoni

36. La nota de introducción de Juan Cano Ballesta procede del volumen: *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra, 2001. La traducción de los poemas es de E. Rabuffetti.
37. Selección antológica de poemas sobre la luna desde Homero hasta hoy. Entre los españoles se incluyen: Antonio Machado (*Notti di Castiglia*, de A. Machado, *Poesie scelte*, ed. de O. Macrí, Milán, Mondadori, 1987); Federico García Lorca (*Mezzaluna*, de F. García Lorca, *Tutte le poesie*, trad. de C. Bo, Milán, Garzanti, 2001).
38. Poemas sacados de: José Bergamín, *Poesías casi completas*, Madrid, Alianza editorial, 1984 (trad. de C. Greppi).
39. El ensayo inicial de Morcillos es traducido por V. Nardoni. Textos: *La hora en que los dientes* (trad. de S. Ciullo); *Tragedia de los caballos locos* (trad. de V. Nardoni); *Contrapunto* (trad. de L. Del Conte); *Ludwig van Beethoven piensa antes de interpretar por última vez* (trad. de A. Tuci); *Devuélveme, memoria poderosa* (trad. de A. Casalini); *Parménides* (trad. de A. Tuci); *Palimpsesto* (trad. de L. Del Conte); *Pasos* (trad. de A. Casalini); *Canción de invierno* (trad. de S. Ciullo); *Nadadora vestida* (trad. de A. Tuci); *Sombras del reloj* (trad. de V. Nardoni).

	279/febrero	*Santiago Montobbio. La poesia è un fondale d'acqua di mare* / Amaranta Sbardella (pp. 29-36)	**Santiago Montobbio** / Amaranta Sbardella
	282/mayo	*Otto giovani poeti spagnoli* / Mario Martín Gijón y Valerio Nardoni (pp. 33-42).	**Goretti Ramírez, Juan Andrés García Román, Julio César Galán, Julieta Valero, Ana Gorría, Patricia Esteban, Marcos Canteli, Benito del Pliego** / Valerio Nardoni
	285/ septiembre	*Juan Goytisolo: Al romanzo l'onore alla poesia lo spirito* / Ferdinando Guadalupi (pp. 48-53)	**Juan Goytisolo** / Fernando Guadalupi
	286/octubre	*Miguel Hernandez: La disperata speranza* / Raffaele Di Stasio (pp. 20-28)	**Miguel Hernández** / Raffaele Di Stasio
2014	289/enero	*Manuel Machado: La festa nazionale* / Andrea Verdino (pp. 46-57)	**Manuel Machado** / Andrea Verdino
	293/mayo	*Leopoldo Panero: Poesia dell'intimità e della riflessione* / Gabriele Morelli (pp. 48-61)	**Leopoldo Panero** / Gabriele Morelli
		Leopoldo Maria Panero: Un folletto contro il potere / Antonio Bux (pp. 62-70)	**Leopoldo María Panero** / Antonio Bux
2015	300/enero	*L'amore in versi* / antologia poetica: Francisco de Quevedo (pp. 45-46), Antonio Machado (pp. 75); Juan Ramón Jiménez (p. 78); Pedro Salinas (p. 88); Vicente Aleixandre (pp. 96-97); Federico García Lorca (p. 97), Rafael Alberti (pp. 102-103), Manuel Altolaguirre (p. 104); Miguel Hernández (p. 102); Ángel González (p. 136), José Ángel Valente (p. 143); Juan Luis Panero (p. 163); Juana Castro (p. 168), Pere Gimferrer (p. 168); Antonio Colinas (p. 170); Guillermo Carnero (p. 172); Leopoldo María Panero (p. 175); Eloy Sánchez Rosillo (p. 175); Francisco Castaño (p. 179); Ángeles Mora (p. 181); Teresa Pascual (p. 181); Julio Martínez Mesanza (p. 187); Luis García Montero (p. 191); Lola Velasco (p. 193), Inmaculada Mengíbar (p. 194); Jorge Riechmann (p. 194); Vicente Gallego (p. 196); María Josep Escrivá (p. 200); José Luis Renduelles (pp. 201-202)	**Francisco de Quevedo, Antonio Machado. Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas. Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández, Ángel González, José Ángel Valente, Juan Luis Panero, Juana Castro, Pere Gimferrer, Antonio Colinas, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero, Eloy Sánchez Rosillo, Francisco Castaño, Ángeles Mora, Teresa Pascual, Julio Martínez Mesanza, Luis García Montero, Lola Velasco, Inmaculada Mengíbar, Jorge Riechmann, Vicente Gallego, María Josep Escrivá, José Luis Renduelles** / Vittorio Bodini, Francesco Tentori Montalto, Claudio Rendina, Lucia Valori, Piero Menarini, Gabriele Morelli, Attilio Bertolucci, Francesco Luti, Francesco Luti, Emilio Coco, José Luis Puerto, Mariapia Lamberti, Stefano Bernardinelli, Francesco Ardolino, Giulia Canali

2016	317/ julio-agosto	*Luis Alberto de Cuenca: Eterno femminino* / Stefano Berardinelli (pp. 64-72)	**Luis Alberto de Cuenca** / Stefano Bernardinelli
	320/ noviembre	*Una nuova biografia di Lorca a ottant'anni dalla scomparsa* / Stefano Verdino (pp. 10-	**Federico García Lorca**
	321/diciembre	*Carmen Conde: Senza Eden* / Gabriele Morelli (pp. 28-42)	**Carmen Conde** / Gabriele Morelli
2017	322/enero	*Miguel Hernández: Quaderno di assenze* / Valerio Nardoni (pp. 2-20)	**Miguel Hernández** / Gabriele Morelli
	332/diciembre	*Luis García Montero: Ballata sulla morte della poesia* / Riccardo Cipollari (pp. 53-63)	**Luis García Montero** / Riccardo Cipollari
2018	333/enero	*Ci ha guidato la passione / 30 anni: la nostra storia in versi* n. 75, 1994: García Lorca [p. 31] n. 134, 1999: Rafael Alberti [p. 70] n. 141, 2000: Clara Janés [p. 75] n. 149, 2001: José Hierro [p. 80] n. 154, 2001: Ángel González [p. 83] n. 195, 2005: Ángel Crespo [p. 109] n. 204, 2006: Pedro Salinas [p. 114] n. 216, 2007: Antonio Gamoneda [p. 125] n. 227, 2008: Marcos Ana [p. 134] n. 254, 2010: Antonio Machado [p. 155] n. 269, 2012: Luis García Montero [p. 168] n. 273, 2012: Leopoldo María Panero [p. 171] n. 293, 2014: Leopoldo Panero [p. 188] n. 322, 2017: Miguel Hernández [p. 209]	**Federico García Lorca, Rafael Alberti, Clara Janés, José Hierro, Ángel González, Ángel Crespo, Pedro Salinas, Antonio Gamoneda, Marcos Ana, Antonio Machado, Luis García Montero, Leopoldo María Panero, Leopoldo Panero, Miguel Hernández** / Elena Mogavero, Vittorio Bodini, Mariarosa Scaramuzza Vidoni, Alessandro Ghignoli, Francesco Luti, Valerio Nardoni, Chiara De Luca, Oreste Macrí, Gabriele Morelli, Alessandro De Francesco
	339/ luglio-agosto	*Miguel D'Ors: Piccolo testamento* / Stefano Berardinelli (pp. 19-27)	**Miguel D'Ors** / Stefano Bernardinelli
	341/octubre	*Vicente Huidobro: Acrobata del cielo* / Gabriele Morelli	**Vicente Huidobro** / Gabriele Morelli
2019	345/febrero	*León Felipe: Denuncia e provocazione* / Gabriele Morelli (pp. 40-51)	**León Felipe** / Gabriele Morelli
	352/octubre	*Andrés Trapiello: Poeta dello sguardo* / Gabriele Morelli (pp. 35-49)	**Andrés Trapiello** / Gabriele Morelli
	353/ noviembre	*Antonio Colinas: Tra armonia e silenzio* / Isabella Tomassetti (pp. 27-36)	**Antonio Colinas** / Isabella Tomassetti, Elisa Maria Suozzo, Virginia De Gregori, Erica Verducci
2020	Nuova serie 04/ noviembre-diciembre	*Federico García Lorca Poeta en Nueva York ottant'anni dopo* / Gabriele Morelli (pp. 22-51)	**Federico García Lorca** / Gabriele Morelli
2022	Nuova serie 11/ enero-febrero	*La poesia elegiaca ed esistenziale di Francisco Brines, Premio Cervantes 2020* / Gabriele Morelli (pp. 77-87)	**Francisco Brines** / Gabriele Morelli

	Nuova serie 15/ septiembre-octubre	*Miguel Hernández. A ottant'anni dalla sua morte* / Gabriele Morelli (pp. 17-37)	**Miguel Hernández** / Gabriele Morelli
2023	Nuova serie 17/ enero-febrero	*Miquel Martí i Pol. Dieci poesie* / Simone Cattaneo (pp. 35-47)	**Miquel Martí i Pol** / Simone Cattaneo
		Luis de Góngora. Sonetti funebri / Roberto Rossi Precerutti (pp. 56-75)	**Luis de Góngora** / Roberto Rossi Precerutti

2) ÍNDICE DE AUTORES ESPAÑOLES EN ORDEN ALFABÉTICO

POETAS	AÑO Y NÚMERO DE LA REVISTA
ADELL Joan-Elies	(2005/196)
ALBERTI Rafael (1902-1999):	1992/55; 1999/134; 2005/200
ALEIXANDRE Vicente (1898-1984)	(1994/79; 1996/100; 2005/200; 2013/278)
ALONSO Dámaso (1898-1990)	(2005/200)
ALTOLAGUIRRE Manuel (1905-1959)	(2006/211)
ALZAMORA Sebastiá	(2005/196)
ANA Marcos (1920-2016)	(2008/227)
ARESTI Gabriel (1933-1975)	(2005/200)
ATENCIA María Victoria (1931–)	(1988/01)
ATXAGA Bernardo (1951–)	(2005/200)
BELLO Xuan (1965–)	(2002/160)
BERGAMÍN José (1895-1983)	(2009/243)
BOFILL Héctor	(2005/196)
BONILLA Juan (1966–)	(2002/160)
BRINES Francisco (1932-2021)	(1990/02; 2005/200; 2022/11)
BRIONES Carlos (1969–)	(2002/160)
CALVO Llúis	(2005/196)
CANTELI Marcos (1974–)	(2013/282)
CARNER Josep (1884-1970)	(2005/200)
CASTRO Luisa (1966–)	(1993/63)
CASTRO Juana (1945–)	(2001/148)
CERNUDA Luis (1902-1963)	(1992/01; 2005/200)
COLINAS Antonio (1946–)	(1990/10; 1997/104; 2005/200; 2019/352)
CONDE Carmen (1907-1996)	(2016/321)
CRESPO Ángel (1926-1995)	(2005/195 y 200)

CRUZ, San Juan de la (1542-1591)	(1992/01)
CUENCA Luis Alberto de (1950–)	(2016/317)
D'ORS Miguel (1946–)	(2018/339)
ESCRIVÁ María Josep	(2005/196)
ESPRIU Salvador (1913-1985)	(2005/200)
ESTEBAN Patricia (1972–)	(2013/282)
FELIPE León (1884-1968)	(2019/345)
FORCANO Manuel (1968–)	(2003/173; 2005/196)
GALÁN Julio César (1978–)	(2013/282)
GAMONEDA Antonio (1931–)	(2005/200; 2007/05; 2011/12)
GARCÍA Álvaro (1965–)	(2002/160)
GARCÍA Casado Pablo (1972–)	(2002/160)
GARCÍA LORCA Federico (1898-1936)	(1988/05-06; 1989/03; 1990/03; 1994/75; 1995/80 y 83; 1996/101; 1998/117; 2005/200; 2013/278; 2016/320; 2020/04)
GARCÍA MONTERO Luis (1958–)	(1993/63; 2000/145; 2012/269; 2017/332)
GARCÍA ROMÁN Juan Andrés (1979–)	(2013/282)
GIL DE BIEDMA Jaime (1929-1990)	(1993/59; 2005/200)
GÓNGORA Luis de (1561-1627)	(1988/11; 1995/90; 1998/121; 2001/147)
GONZÁLEZ Ángel (1925-2008)	(1990/10; 2001/154; 2008/228)
GORRÍA Ana (1979–)	(2013/282)
GOYTISOLO Juan (1931-2017)	(2013/285)
GOYTISOLO José Agustín (1928-1999)	(1990/10)
GRANDE Guadalupe (1965–)	(2002/160)
GUILLÉN Jorge (1893-1984)	(1993/65; 2005/200)
HERNÁNDEZ Miguel (1910-1942)	(1992/53; 2017/322)
HIDALGO PIQUERAS Luis Javier	(2002/160)
HIERRO José (1922-2002)	(2001/149; 2005/200)
JANÉS Clara (1940–)	(1988/01; 2000/141; 2005/200)
JIMÉNEZ Juan Ramón (1881-1958)	(1996/100; 2005/200)
JUARISTI Jon (1951–)	(1991/01; 1993/63)
LÓPEZ-VEGA Martín (1975–)	(2002/160)
LUIS Leopoldo de (1918-2005)	(1999/134)
MACHADO Antonio (1875-1939)	(1989/02; 1990/09; 1991/43; 2005/200; 2010/254)
MACHADO Manuel (1874-1947)	(2014/289)

MARTI I POL Miquel (1929-2003)	(2005/200)
MARTÍN GAITE Carmen (1925-2000)	(2003/168)
MARTÍNEZ DE CARNERO Fernando	(1999/134)
MARTÍNEZ INGLÉS TXEMA	(2005/196)
MARTÍNEZ MESANZA Julio (1955–)	(1993/63; 1996/91)
MARTÍNEZ SARRIÓN Antonio (1939-2021)	(1995/87)
MARZAL Carlos (1961–)	(2004/183)
MERINO Ana (1971–)	(2002/160)
MIRANDE Jon (1925-1972)	(2005/200)
MONTOBBIO SANTIAGO (1966–)	(2013/279)
MUÑOZ Luis (1966–)	(2002/160)
NUEVE NOVÍSIMOS	(1996/92)
NÚÑEZ Aníbal (1944-1987)	(2005/200)
OTERO Blas de (1916-1979)	(2005/200)
PANERO Juan Luis	(2015/300)
PANERO Leopoldo (1909-1962)	(2014/293)
PANERO Leopoldo María (1948-2014)	(2012/273; 2014/293)
PLIEGO Benito del (1970–)	(2013/282)
RAFART Susanna	(2005/196)
RAMÍREZ Goretti (1971–)	(2013/282)
RENDUELLES José Luis (1972–)	(2002/160)
RIBA Carles (1893-1959)	(2005/200)
RIECHMANN Jorge (1962–)	(1993/63; 2012/277)
RODRÍGUEZ Claudio (1934-1999)	(2005/200)
SALINAS Pedro (1891-1951)	(1993/09; 2005/200; 2006/04)
SÁNCHEZ-ROBAYNA Andrés (1952–)	(2003/173)
SARASOLA Ibon (1946–)	(2005/200)
SARRIONAINDIA Joseba (1958–)	(2005/200)
SILES Jaime (1951–)	(1990/10; 1999/134; 2010/248)
TRAPIELLO Andrés (1953–)	(1993/63; 2019/352)
TRUJILLO José Ramón (1966–)	(2002/160)
UNAMUNO Miguel de (1864-1936)	(2005/200)
VALENTE José Ángel (1929-2000)	(2005/200)
VALERO Julieta (1971–)	(2013/282)

VALERO Vicente (1963–)	(2009/240)
VALVERDE José María (1926-1996)	(1991/43; 2005/200)

3) CLASIFICACIÓN DE POETAS ESPAÑOLES POR NÚMERO DE PRESENCIAS

N.º de presencias	Nombre / año y número
12	**GARCÍA LORCA Federico**: 1988/05-06; 1989/03; 1990/03; 1994/75; 1995/80 y 83; 1996/101; 1998/117; 2005/200; 2013/278; 2016/320; 2020/04
5	**MACHADO Antonio**: 1989/02; 1990/09; 1991/43; 2005/200; 2010/254
4	**ALEIXANDRE Vicente**: 1994/79; 1996/100; 2005/200; 2013/278 **GARCÍA MONTERO Luis**: 1993/63; 2000/145; 2012/269; 2017/332 **GÓNGORA Luis de**: 1988/11; 1995/90; 1998/121; 2001/147 **COLINAS Antonio**: 1990/10; 1997/104; 2005/200; 2019/352
3	**ALBERTI Rafael**: 1992/55; 1999/134; 2005/200 **BRINES Francisco**: 1990/02; 2005/200; 2022/11 **GAMONEDA Antonio**: 2005/200; 2007/05; 2011/12 **GONZÁLEZ Ángel**: 1990/10; 2001/154; 2008/228 **JANÉS Clara**: 1988/01; 2000/141; 2005/200 **SALINAS Pedro**: 1993/09; 2005/200; 2006/04 **SILES Jaime**: 1990/10; 1999/134; 2010/248
2	**CERNUDA Luis**: 1992/01; 2005/200 **CRESPO Ángel**: 2005/195 y 200 **FORCANO Manuel**: 2003/173; 2005/196 **GIL DE BIEDMA Jaime**: 1993/59; 2005/200 **GUILLÉN Jorge**: 1993/09; 2005/200 **HERNÁNDEZ Miguel**: 1992/53; 2017/322 **HIERRO José**: 2001/149; 2005/200 **JIMÉNEZ Juan Ramón**: 1996/100; 2005/200 **JUARISTI Jon**: 1991/01; 1993/63 **MARTÍNEZ MESANZA Julio**: 1993/63; 1996/91 **PANERO Leopoldo María**: 2012/273; 2014/293 **RIECHMANN Jorge**: 1993/63; 2012/277 **TRAPIELLO Andrés**: 1993/63; 2019/352 **VALVERDE José María**: 1991/43; 2005/200
1	**ADELL Joan-Elies:** 2005/196 **ALONSO Dámaso**: 2005/200 **ALTOLAGUIRRE Manuel**: 2006/211 **ALZAMORA Sebastiá:** 2005/196 **ANA Marcos**: 2008/227 **ARESTI Gabriel**: 2005/200 **ATENCIA María Victoria**: 1988/01 **BERGAMÍN José**: 2009/243 **BOFILL Héctor:** 2005/196

	BONILLA Juan: 2002/160 **BRIONES Carlos**: 2002/160 **CALVO Lluís**: 2005/196 **CANTELI Marcos**: 2013/282 **CASTRO Juana**: 2001/148 **CASTRO Luisa**: 1993/63 **CONDE Carmen**: 2016/321 **CRUZ, SAN JUAN DE LA**: 1992/01 **CUENCA Luis Alberto de**: 2016/317 **D'ORS Miguel**: 2018/339 **ESCRIVÁ María Josep**: 2005/196 **ESPRIU Salvador**: 2005/200 **ESTEBAN Patricia**: 2013/282 **FELIPE León**: 2019/345 **FUERTES Gloria**: 1999/01 **GALÁN Julio César**: 2013/282 **GARCÍA Álvaro**: 2002/160 **GARCÍA Casado Pablo**: 2002/160 **GARCÍA ROMÁN Juan Andrés**: 2013/282 **GORRÍA Ana**: 2013/282 **GOYTISOLO Juan**: 2013/285 **GOYTISOLO José Agustín**: 1990/10 **GRANDE Guadalupe**: 2002/160 **HIDALGO PIQUERAS Luis Javier**: 2002/160 **LÓPEZ-VEGA Martín**: 2002/160 **LUIS Leopoldo de**: 1999/134 **MACHADO Manuel**: 2014/289 **MARTÍNEZ INGLÉS Txema**: 2005/196 **MARTÍN GAITE Carmen**: 2003/168 **MARTÍNEZ DE CARNERO Fernando**: 1999/134 **MARTÍNEZ SARRIÓN Antonio**: 1995/87 **MARZAL Carlos**: 2004/183 **MERINO Ana**: 2002/160 **MUÑOZ Luis**: 2002/160 ***NUEVE NOVÍSIMOS***: 1996/92 **NÚÑEZ Aníbal**: 2005/200 **OTERO Blas de**: 2005/200 **PLIEGO Benito del**: 2013/282 **RAFART Susanna**: 2005/196 **RAMÍREZ Goretti**: 2013/282 **RENDUELLES José Luis**: 2002/160 **RODRÍGUEZ Claudio**: 2005/200 **SÁNCHEZ-ROBAYNA Andrés**: 2003/173 **SARASOLA Ibon**: 2005/200 **SARRIONAINDIA Joseba**: 2005/200 **TRUJILLO José Ramón**: 2002/160 **UNAMUNO Miguel de**: 2005/200 **VALENTE José Ángel**: 2005/200 **VALERO Vicente**: 2009/240 **VALERO Julieta**: 2013/282

4) ÍNDICE DE AUTORES HISPANOAMERICANOS[40]

ADOUM JORGE ENRIQUE (Ecuador, 1926-2009) (2005/20)
AGUILERA LUIS (Funza, Cundinamarca, 1945) (2016/311)
ARBELÁEZ JOTAMARIO (Colombia, 1940–) (2016/311)
ARGÜELLES JUAN DOMINGO (México, 1958–) (2010/246)
ARIDJIS HOMERO (México, 1940) (2010/298)
ASTURIAS MIGUEL ÁNGEL (Guatemala, 1899-1974) (2009/235)
BAQUERO GASTÓN (Cuba, 1918-1997) (2004/298)
BELLI CARLOS GERMÁN (Perú, 1927–) (2005/200)
BENAVIDES HORACIO (Colombia, 1949–) (2016/312)
BENEDETTI MARIO (Uruguay, 1920-2009) (2001/151; 2005/200; 2020/356)
BIGNOZZI JUANA (Argentina, 1937-2015) (2014/296)
BOJÓRQUEZ MARIO (México, 1968) (2010/ 249)
BONNET PIEDAD (Colombia, 1951) (2016/312)
BORGES JORGE LUIS (Argentina, 1899-1986) (1999/132; 1999/133; 2005/200; 2013/278)
BRACHO CORAL (México, 1951–) (2010/247)
BUSTOS AGUIRRE RÓMULO (Colombia, 1954–) (2016/312)
CAMPOS MARCO ANTONIO (México, 1949) (2010/247)
CARDENAL ERNESTO (Nicaragua, 1925-2020) (1997/106; 2005/200)
CARRERA ANDRADE JORGE (Ecuador, 1902-1978) (2008/226)
CARRETO HÉCTOR (México, 1953) (2010/247)
CERRUTO ÓSCAR (Bolivia, 1912-1981) (1999/131)
CHIHUAILAF NAHUELPÁN ELICURA (Chile, 1952) (2009/243)
CROSS ELSA (México, 1946–) (2010/ 245)
CRUZ SOR JUANA INÉS DE LA (México, 1648-1695) (1988/09)
CRUZ VARELA MARÍA ELENA (Cuba, 1953–) (2001/153)
CRUZ VÍCTOR DE LA (México, 1948-2015) (2013/279)
CUEVAS BRICEIDA (México, 1969) (2013/279)
DE HOYOS ÁNGELA (México, 1940-2009) (2000/137)
DELTORO ANTONIO (México, 1947–) (2010/247)
DÍAZ ROZZOTTO JAIME (Guatemala, 1918-2011) (1996/99)
DIEGO ELISEO (Cuba, 1920-1994) (1994/72)
EGUREN JOSÉ MARÍA (Perú, 1847-1942) (2011/265)
EIELSON JORGE EDUARDO (Perú, 1924-2006) (2005/200)
FERNÁNDEZ GUILLERMO (México, 1932-2012) (2018/337)
GALEANO JUAN CARLOS (Colombia, 1958–) (2015/303)
GELMAN JUAN (Argentina, 1930-2014) (1999/135; 2005/200)
GUILLÉN NICOLÁS (Cuba, 1902-1989) (2005/200; 2020/357)
HUIDOBRO VICENTE (Chile, 1893-1948) (2007/221; 2013/278; 2018/341)
IBARBOUROU JUANA DE (Uruguay, 1895-1979) (2005/200)
JARAMILLO DARÍO (Colombia, 1947–) (2016/312)
JARAMILLO ESCOBAR JAIME (Colombia, 1932-2021) (2016/311)
JUARROZ ROBERTO (Argentina, 1925-1995) (2013/288)
LEZAMA LIMA JOSÉ (Cuba, 1910-1976) (2003/176; 2005/200)

40. Valen los mismos criterios indicados en la nota al Apéndice 1.

LISCANO JUAN (Argentina, 1915-2001) (1994/76)
LIZALDE EDUARDO (México, 1929–) (2010/246)
MANRIQUE ARDILA JAIME (Colombia, 1949–) (2009/241)
MATTE-BLANCO IGNACIO (Chile, 1908-1995) (1988/01)
MATUS MACARIO (México, 1943-2009) (2013/279)
MELÉNDEZ MARIO (Chile, 1971–) (2014/298)
MISTRAL GABRIELA (Chile, 1889-1957) (1996/100; 2005/200)
MITRE EDUARDO (Bolivia, 1943) (1999/132; 2002/162; 2007/221)
MONTEJO EUGENIO (Venezuela, 1938-2008) (2005/200; 2009/234)
MORA PAT (USA, 1942) (2000/137)
MORABITO FABIO (México, 1955–) (2005/200)
MUTIS ÁLVARO (Colombia, 1923-2013) (2005/200)
PACHECO JOSÉ EMILIO (México, 1939-2014) (2005/200; 2006/103; 2010/246)
PADILLA HERBERTO (Cuba, 1932-2000) (2019/346)
PARRA NICANOR (Chile, 1914-2018) (2004/179)
PAZ OCTAVIO (México, 1914-1998) (1990/11; 1996/100; 1997/107; 1998/118; 2003/172; 2005/200)
PIÑERA VIRGILIO (Cuba, 1912-1979) (2021/08)
PIZARNIK ALEJANDRA (Argentina, 1936-1972) (2002/165; 2005/200; 2013/278)
QUESSEP GIOVANNI (Colombia, 1939–) (2016/311)
QUIRARTE VICENTE (México, 1954–) (2010/248)
RÍOS ALBERTO ÁLVARO (USA, 1952–) (2000/138)
RÍOS CRUZ ESTEBAN (México, 1962–) (2013/279)
RIVADENEYRA LUCÍA (México, 1957–) (2000/138)
ROCA JUAN MANUEL (Colombia, 1946–) (2016/312)
ROJAS GONZALO (Chile, 1916-2011) (2003/170; 2005/200; 2009/238)
ROMERO ARMANDO (Colombia, 1944–) (2012/274; 2016/311)
ROMERO LEO (USA, 1950–) (2000/138)
SABINES JAIME (México, 1926-1999) (1999/124)
SAENZ JAIME (Bolivia, 1921-1986) (1999/131; 2002/162; 2005/200)
SÁNCHEZ RICARDO (México, 1860-1937) (2000/138)
SÁNCHEZ PELÁEZ JUAN (Chile, 1922-2003) (2019/349)
SHIMOSE PEDRO (Bolivia, 1940–) (1999/131; 2014/289)
SOTO GARY (USA, 1952–) (2000/138)
STORNI ALFONSINA (Argentina, 1892-1938) (2009/244)
TERÁN VÍCTOR (México, 1958–) (2013/279)
TOLEDO NATALIA (México, 1967–) (2013/279)
URZAGASTI JESÚS (Bolivia, 1941-2013) (1999/131; 2005/200; 2012/272)
VALDÉS ZOÉ (Cuba, 1959–) (2019/346)
VALDÉS DÍAZ-VÉLEZ JORGE (México, 1955–) (2010/248)
VALLEJO CÉSAR (Perú, 1892-1938) (1988/03; 1992/34; 2001/152; 2005/200; 2013/278)
VÉJAR FRANCISCO (Chile, 1967–) (2006/202)
VIERA FÉLIX LUIS (México, 1945–) (2020/356)
VILARIÑO IDEA (Uruguay, 1920-2009) (2005/200)
VILLANUEVA ALMA LUZ (USA, 1944–) (2000/137)
WILMS MONTT TERESA (Chile, 1893-1921) (2008/229)
ZAMORA BERNICE (USA, 1938–) (2000/138)

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 40, 2024, pp. 115-146
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25964

La recepción italiana de Miguel de Unamuno, entre crítica y traducciones

The italian reception of Miguel de Unamuno, between criticism and translations

Enrico Lodi

Autoría:
Enrico Lodi
Università degli Studi di Pavia, Italia
enrico.lodi@unipv.it
https://orcid.org/0000-0003-3443-1223

Citación:
Lodi, Enrico (2024). «La recepción italiana de Miguel de Unamuno, entre crítica y traducciones», *Anales de Literatura Española*, (40), pp. 115-146. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25964

Fecha de recepción: 25/09/2023
Fecha de aceptación: 21/10/2023

© 2024 Enrico Lodi

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

Este artículo se propone considerar la continuidad de la presencia de la obra de Miguel de Unamuno en el panorama cultural italiano, desde la aparición de las primeras traducciones y reseñas sobre él hasta nuestros días, para investigar si se puede identificar una evolución de las tendencias interpretativas alrededor de su obra. Debido al carácter heterogéneo de los estudios italianos sobre el autor vasco, se ha adoptado un enfoque principalmente cronológico, para poder considerar, década tras década, qué sintonías pueden haberse establecido o qué tipo de operaciones culturales pueden haberse llevado a cabo. Dividimos nuestra reconstrucción en tres etapas: (1) desde 1901 hasta la muerte de Unamuno, en 1936, período en el que podemos apreciar una casi monolítica apreciación de su figura; (2) desde los años cuarenta hasta la década de los ochenta, fase caracterizada por un inicial reposo crítico y por la mayor posibilidad de contextualización histórico-literaria del conjunto de su obra, gracias también a la institucionalización académica del hispanismo italiano; (3) desde los noventa hasta nuestros días, años en los que la recepción crítica de Unamuno ha sido marcada por una copiosa cantidad de estudios y traducciones que confirman la *longue durée* de la presencia del autor vasco en las filas de los grandes escritores extranjeros.

Palabras clave: Miguel de Unamuno; hispanismo italiano; traducciones; crítica; correspondencia.

Abstract

The aim of this article is to consider the continuity of the presence of the work of Miguel de Unamuno in the Italian cultural system, from the appearance of the first translations and articles on him until today, to investigate whether it is possible to reconstruct an evolution of the interpretive tendencies. Due to the heterogeneous nature of the Italian contributions on the Basque author, a mainly chronological approach has been adopted to consider, decade after decade, what convergences may have been established or what kind of cultural operations may have been carried out. We divide our reconstruction into three stages: (1) from 1901 until Unamuno's death in 1936, a period in which we can appreciate an almost monolithic appreciation of his figure; (2) from the 1940s to the 1980s, a phase characterized by an initial critical rest and by the greater possibility of historical-literary contextualization of his work as a whole, thanks also to the academic institutionalization of Italian Hispanism; (3) from the 90s to the present day, years in which Unamuno's critical reception has been marked by a copious amount of studies and translations that confirm the *longue durée* of the author's presence in the ranks of the great foreign writers.

Keywords: Miguel de Unamuno: Italian Hispanicism; translations; critique; epistolary correspondence.

Miguel de Unamuno es uno de los autores españoles contemporáneos que mejor y más conspicua acogida han tenido en Italia y esto se ha reflejado también en la cantidad de trabajos críticos que se le han dedicado en nuestro país a lo largo de las décadas. Como se verá más adelante, especialmente entre los años sesenta y setenta, se publicaron estudios bio-bibliográficos sistemáticos que han reconstruido un panorama cuantitativamente completo sobre su recepción italiana. Me refiero, huelga decirlo, a trabajos como la edición de las *Obras Completas*, de Manuel García Blanco (1959-64 y 1966-71) y, de forma aún más específica, a las excelentes reconstrucciones de Gaetano Foresta (1974, 1979) y de González Martín quien, aun concentrándose sobre todo en la influencia de nuestra literatura en la obra de Unamuno, en *La cultura italiana en Unamuno* (1978) proporcionaba también mucho material hasta entonces inédito y esencial para reconstruir la historia de su presencia en publicaciones italianas[1].

Finalmente, a principios de milenio, se publicó también, en los *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, el «Tributo para una bibliografía italiana» de

1. Los trabajos de Foresta y González Martín salieron de forma casi contemporánea, como demuestra el propio Foresta en una nota a su *Il chisciottismo di Unamuno in Italia* (1979: 19), y por esto presentan algunos puntos de solapamiento, aunque no tantos como se pudiera pensar.

Sandro Borzoni (2000: 147-197), que reordenaba de forma completa todo lo que hasta la fecha se había escrito sobre el tema, considerando tanto los estudios críticos como las traducciones, los epistolarios y también los artículos de periódico que animaron el debate unamuniano en nuestro país[2]. Así, aunque, en palabras del propio Borzoni «a menudo se suele decir que falta un trabajo de tipo exhaustivo» sobre las relaciones entre Italia y Unamuno, y aunque el estudioso recuerda que «solicitar un estudio global y omnicomprensivo es imposible» (148), trabajos como estos constituyen la valiosa base para poder esbozar un razonamiento sobre el sentido de la presencia dinámica y más que centenaria del discurso unamuniano en Italia.

Lo que se intenta hacer en estas páginas es, justamente, volver sobre algunos de los momentos más considerables de esta historia para proponer, por parcial e incompleta que resultara, una mirada sobre este recorrido hermenéutico que a menudo se ha detenido solo sobre aspectos particulares y parciales de los textos de Unamuno. Además, si es verdad que las primeras décadas de presencia de nuestro autor en Italia se han estudiado pormenorizadamente, en los últimos años la recepción de un intelectual como el vasco, consagrado ya en el canon de las letras hispánicas, parece haberse acompañado a una multiplicación centrífuga de enfoques interpretativos, también desde perspectivas no hispanistas y en ocasiones poco atentas a la circunstancia histórico-literaria del discurso unamuniano, lo que no deja de constituir un aspecto emblemático de las pautas de asimilación del legado de autores extranjeros en el debate cultural de un país.

Sea como fuere, cualquier propuesta de síntesis sobre la significación de la presencia italiana de Unamuno debe tener en cuenta los primeros momentos de la recepción del autor, cuando todavía el hispanismo no se había oficializado como profesión académica en Italia, a pesar de la gran atención que muchos intelectuales iban reservando a la cultura ibérica.

2. Borzoni, por razones comprensibles, decide recoger en orden cronológico los artículos publicados en la prensa italiana –varios del mismo Unamuno– solo hasta la condena eclesiástica que sufrió el vasco en 1957, produciendo hasta aquella fecha una lista detallada de textos que, en varios casos, son hoy de difícil ubicación en bibliotecas italianas pero que sí se encuentran en la Casa-Museo Unamuno de Salamanca. El trabajo incluye asimismo una lista de los casi trescientos libros italianos que se encuentran en la biblioteca personal de Unamuno. Globalmente, Bordoni recoge: 126 «estudios críticos y de interés general»; 197 artículos de prensa desde 1901 hasta 1957; cincuenta y cinco traducciones italianas y veinticinco epistolarios publicados o relatados en obras publicadas.

Desde 1901 hasta la muerte de Unamuno

En la prensa italiana llegó por primera vez noticia de Miguel de Unamuno en 1901, cuando Federigo Giolli publicó un artículo titulado «Piccole note di letteratura straniera» en el periódico *L'Alba*. Era esta una de las primeras manifestaciones[3] de un interés destinado, en solo un par de años, a intensificarse. El perfil intelectual del autor iba a llamar la atención de una joven generación de escritores italianos que estaban buscando nuevas inspiraciones en una época de crisis moral manifiesta, tras el estancamiento de las corrientes positivistas y la afloración apremiante de la angustia existencial del individuo en el nuevo siglo. Para estos jóvenes intelectuales, esto se traducía a menudo en un deseo de recuperación del vitalismo[4]; muchos se iban acercando, sin excluir el autodidacticismo ni las actitudes románticas, a corrientes como la filosofía de la acción, el pragmatismo, o el intuicionismo de raigambre bergsoniana. En las nuevas revistas italianas, mucho más que en las academias, este sentimiento se traducía en artículos que, entre otras cosas, reflexionaban sobre figuras como los místicos españoles, el maestro Eckhart o San Agustín. El «anarchico conservatore» Prezzolini (1960, 9) estudiaba los místicos alemanes, Giovanni Boine escribía sobre San Juan de la Cruz, y sus voces se sumaban a las de figuras destinadas a convertirse en referencias de la cultura italiana posterior, como las de Croce, Gentile y Amendola en el campo filosófico, o de artistas como Pizzetti y Soffici en el artístico. En aquellos años aparecieron revistas como las florentinas *Il Marzocco* e *Il Leonardo*[5], fundada en 1903 por el propio Prezzolini, junto con Papini y Borgese, o, poco más tarde, *La Voce* y la modernista *Il Rinnovamento*, todas abiertas a las nuevas corrientes del pensamiento europeo de las cuales Unamuno iba a ser a la vez difusor en patria y representante en el extranjero. Hablando de los jóvenes redactores de *Rinnovamento*, como Papini, Valli, Volpe o Fogazzaro, Foresta recuerda que se trataba de:

> spiriti, tutti, tra i più aristocratici della cultura italiana, che cercavano di soddisfare le esigenze religiose, attraverso lo studio dei problemi filosofici in relazione con i problemi della fede, della scienza, delle dottrine della Chiesa, rifugiandosi persino in un vago misticismo che voleva essere rivelazione, sconfinamento verso il mondo dello spirito con la risoluta affermazione dei valori

3. Anteriormente, en 1889, el profesor siciliano Arturo Frontini, le había propuesto a Unamuno que colaborara en la revista *Rassegna Mensile di letterature straniere*.
4. Cfr Rebora, *Lettere familiari* (Milán 1962) «anello che lega il grande romanticismo all'angoscia novecentesca» in (Foresto, 1974: 32)
5. Según Cucchi, «el *Leonardo* fue la primera revista italiana que se ocupó con suficiente detalle de su personalidad y puede considerarse el órgano que logró difundir su figura por Italia» (Cucchi, 2009: 250), aunque la revista que mejor supo agrupar al nuevo grupo intelectual es, como se sabe, *La Voce*.

> intellettuali e morali. […] Ed è in questa esigenza, così viva, appassionata soprattutto nei giovani della generazione di Papini, che si può individuare l'analogia con il «chisciottismo unamuniano» sotto il profilo «agonistico» del quale tanto andava scrivendo il maestro di Salamanca (1979, 35-6).

Y, efectivamente, la penetración de la obra de Unamuno se dio sobre todo a través del filtro quijotesco, que amplificó notablemente la resonancia de su figura literaria. En 1906, Giovanni Boine había reseñado en *Il Rinnovamento* la recién publicada *Vida de Don Quijote y Sancho*[6], y Papini le contaba a Unamuno que dirigía *Il Leonardo* haciendo «donquijotadas». Consecuentemente con la interpretación que se haría dominante de su obra, estos jóvenes veían en el Unamuno-Quijote un retorno al espíritu combativo que muchos estaban anhelando. Papini fue uno de los primeros en reconocerse en el quijotismo unamuniano y en su lectura de la crisis del hombre moderno –con su retorno «allo spirito religioso, alla vita intima, agli scopi eroici e pazzi» (40) y el rechazo de cualquier frío cientificismo–, pero en los mismos años lo acompañaban muchos otros, como Amendola, quien valoraría mucho la espiritualidad unamuniana, Soffici o el propio Boine, que se sentía muy identificado con su fe inquieta[7].

En esta fase, para la difusión de la obra unamuniana fueron fundamentales las primeras traducciones del toscano Gilberto Beccari quien, de vuelta en Italia tras una experiencia argentina como agricultor donde se había enamorado de la lengua castellana, empezó a dedicarse activamente a la traducción literaria. La colaboración y la intensa correspondencia[8] entre Unamuno y Beccari comenzó en 1910, gracias a José Sánchez Rojas. Este le había enviado a Beccari los *Recuerdos de niñez y mocedad* y el italiano le escribió a Unamuno pidiéndole la autorización para traducirlo. Muy pronto, Beccari se convertiría en el principal interlocutor italiano del rector de Salamanca, y obraría también como intermediario para que se difundiera y promocionara su obra. Fue el propio Unamuno quien reconoció, en una carta a Beccari de marzo de 1908, que era «en Italia donde he logrado hacerme con mis obras y escritos algunos lectores y amigos y donde ellos han logrado alguna repercusión»[9] (González Martín, 1978: 22) y

6. En aquellos años, Boine tradujo también para *Il Rinnovamento* los textos breves *Intelligenza e bontà* y *Della disperazione religiosa moderna*.
7. Véase también el «Carteggio inedito Boine-Unamuno» estudiado por Marchione (1982).
8. Como recuerda González Martín (1978: 42), Beccari fue la persona con quien Unamuno mantuvo la correspondencia más activa, tras Pedro de Mugica.
9. Entre otras cosas, Beccari le pedía en las cartas de aquel periodo autorización para publicar el diario con las impresiones de su viaje a Italia de 1889, y a pesar de unas iniciales resistencias por el carácter juvenil de aquellos escritos, el español se los enviaría en 1911. En 1913 se publicó en Carabba *Impressioni italiane di scrittori spagnoli (1860-1915)*, que contenía el tan deseado texto unamuniano.

que mucho de eso se lo debía a él. Efectivamente fueron muy importantes los contactos que Beccari estaba trabando con editoriales florentinas y milanesas, como Carabba, Sansoni, Vallecchi, Dall'Oglio o Cervesato, en las cuales se publicaron en el lapso de una década muchas de sus traducciones a pesar de las dificultades iniciales para obtener condiciones contractuales dignas[10]. De las traducciones de Beccari, seguramente la más importante fuera el *Commento alla vita del Don Chisciotte* que, tras muchas consultas con Unamuno sobre cuestiones traductivas, el florentino terminó en 1910. La versión de Beccari aparecería tres años después en Carabba, en la colección «cultura dell'anima» ideada por Papini[11], quien había mediado también para obtener su publicación. Este hito marcaría una intensificación del interés hacia Miguel de Unamuno, que ahora el público italiano podía leer en una de sus obras fundamentales y más sintónicas con el espíritu del tiempo[12]. Autores como Amendola, Boine, Soffici o Giolli se proclamaron entusiastas[13] de la visión unamuniana y a partir de esas primeras impresiones muchos de ellos iban a mantener una postura deferente hacia el que considerarían un maestro durante toda su vida.

Entre los estimadores del vasco se encontraba, ya desde hace tiempo, Arturo Farinelli. De hecho, el primero en inaugurar un discurso crítico sobre la obra de Unamuno, y a quien el escritor le había mandado su *Vida de Don Quijote y Sancho* ya en 1905[14]. Farinelli mantuvo una frecuente correspondencia con el rector de Salamanca y, a pesar de algunas incomprensiones y de algunos juicios poco favorables del español sobre él[15], se interesó siempre en su producción,

10. En su correspondencia con Unamuno, Beccari se queja de las pésimas condiciones económicas propuestas, antes por Cervesato –trabajo gratuito y solo dos meses de tiempo para prepararlo– y luego de Papini, que acepta, pero le ofrece solo 300 liras con la perspectiva de ganar decenas de miles. Cfr. Foresto, 1978: 57-58.
11. El trabajo editorial de Papini permitió que se publicaran en aquellos años también traducciones de autores como Bergson, Kirkegaard o Sorel, como se puede leer en E. Garin, *Cronache di filosofía italiana (1900-1913*), Bari, 1959.
12. Diez años después, en 1923, las obras de Unamuno traducidas por Beccari ya eran diez. Entre ellas *Ensayos selectos, Fedra, Esfinge, Abel Sánchez* y *Del sentimiento trágico de la vida*.
13. Entre las pocas voces críticas, Foresta (1979: 60) recuerda el nombre de Antonio Borgese, quien lo evalúa con el filtro del barroquismo español, subrayando la presencia de «passaggi striduli e gran copia di interrogativi patetici e di esclamazioni deliranti» el «tumultuoso sforzo» y lo reduce a un libro de fanática devoción («accanto a Don Chisciotte», *Corriere della sera*, Milán 28-1-1913).
14. Farinelli se acercó a Unamuno a través de las publicaciones de Papini en *Il Leonardo* y en *La Voce*. Era más viejo que el grupo de los Papini, Prezzolini etc., pero en varias ocasiones manifestó su apreciación y valoraba entre todos a Amendola, caracterizado por un «robusto pensiero» (cfr. su Episodi di una vita, Milán 1946).
15. Esto se ha notado especialmente en una carta a Pedro de Mugica, donde Unamuno, a pesar de haber reseñado positivamente su *La vita è un sogno* en un artículo de *La Nación*,

con interpretaciones que a veces le gustaron a Unamuno, como cuando definió su *Niebla* una «bufonada dolorosa». Aun sin ser el centro de la amplia reflexión de Farinelli sobre la literatura española, el italiano le dedicó a Unamuno una atención continua y admirada, que perduraría hasta sus últimos años cuando, en 1947, publicó *Il conflitto tragico nell'anima en el pensiero di Unamuno*. En este libro, Farinelli afirmaba no conocer «un pensatore che al pari di Unamuno sia soggiogato per un'intera vita da una riflessione dominante […]: il pensiero della morte» (González Martín, 1978: 286).

Otro importante hispanista italiano que se acercó a Unamuno en estos años fue Ezio Levi. También en su caso fue Beccari quien lo puso en contacto con él. En una carta de noviembre de 1920, Beccari le escribía a Unamuno que, en cuanto se publicara la versión italiana de *Niebla*, hablaría de él al «ilustre crítico» Levi. Entre sus escritos sobre el autor español, Levi publicó en 1921 el artículo «Il romanzo d'un filosofo: *Nebbia* di Miguel de Unamuno» en la revista *Nuova Antologia*. En él, comparaba la estructura de la novela a la de las comedias de Goldoni, especificando que, sin embargo, Unamuno «ha pensato, ha costruito e ha scritto *Niebla* in questo modo, perché questo metodo gli sembra il solo ragionevole e il solo coerente con la sua filosofía» (Levi, 1929: 332-333)[16].

Mientras tanto, en 1917, Unamuno había visitado Italia por segunda vez. La progresiva afirmación de su figura en nuestro país, conjuntamente con su notoria postura aliadófila[17], había llevado a la invitación oficial por parte del

escribe a su amigo que se trata de un pobre «buen señor», convencido de ser víctima de conjuraciones de silencio cuando en realidad se le compadece (González Martín, 1978: 285). A pesar de su poca generosidad, Unamuno debía de tener un fondo de razón en estos juicios si se piensa en algunos rasgos caracteriales que pone de relieve Antonio Gargano (1993: 55-69) en su artículo «Arturo Farinelli e le origini dell'ispanismo italiano», representando al melancólico pionero del hispanismo italiano, activo propulsor de los estudios literarios hispánicos –y cuyos conocimientos fueron importantes para la formación de figuras como su coetáneo Croce– pero a la vez caracterizado por cierta insistida metareflexión sobre su esfuerzo crítico.

16. También, Levi le pediría permiso para traducir *Nada menos que todo un hombre,* pero la autorización se le había concedido antes a Puccini. En 1931 Levi le escribe con ocasión de la representación de la *Medea* en Roma. El propio Puccini, en 1922, hablaba de Ezio Levi como de un «mio amico e collega» (González Martín, 1978: 287). Entre las otras colaboraciones con Beccari, Levi prologó también sus traducciones de *Niebla* y *Abel Sánchez*.

17. En un discurso en el hotel Palace de Madrid de 1917, Unamuno había presentado su propuesta de una *Liga antigermánica*. Como recuerda González Martín, «en Italia fue naturalmente bien recibido, tanto por parte de la prensa como de los particulares. Algunos órganos informativos italianos reproducen el discurso, como *La Tribuna* de Roma; en otros, como el *Corriere delle Puglie*, se publican artículos comentando las palabras de Unamuno, y en toda Italia su figura va siendo cada vez más conocida, dando

gobierno italiano para que visitara el frente de guerra con un grupo reducido de intelectuales españoles[18]. La visita de Unamuno fue muy importante para consolidar su fortuna en Italia, también gracias a la posibilidad que tuvo de conocer directamente a algunos autores con quienes ya se había relacionado, como Puccini, Soffici y Amendola.

En el plano de la recepción crítica de su obra en este periodo, parece acertada una vez más la interpretación que da Gaetano Foresta, quien, aun sin definirla de este modo, reconoce en los años de posguerra una especie de «conversión hermenéutica» desde el originario quijotismo vitalista hacia una valoración de aspectos más relacionados con la búsqueda de paz interior: «nei giovani che sentirono nei loro anni verdi l'improvviso fiato baldanzoso del Papini e in quegli altri che, dopo l'uragano della prima guerra mondiale, tendevano a purificarsi dal «misticismo guerriero», dal «misticismo volitivo» esaltante la vita per la vita e l'azione per l'azione. Con l'aspirazione alla serenità che viene dalla pace interiore» (1979: 14). Y, efectivamente, las publicaciones unamunianas de aquellos años parecían reflejar ese cambio de rumbo, especialmente en el caso de *Niebla*, que había despertado gran interés también entre los críticos italianos.

Esta fue también la época de mayor confrontación con otro escritor italiano que orientaría el unamunismo italiano: Mario Puccini. Ya en 1917, recién terminado el viaje de Unamuno, Puccini le escribió para pedirle al español que le enviara todos sus escritos, aprovechando la ocasión para pedirle disculpa por no haber sido más amistoso cuando los dos se habían encontrado personalmente en el frente (González Martín, 1978: 44). A partir de aquellas fechas, la actividad de Mario Puccini se intensificó, contribuyendo notablemente a la más capilar difusión de la obra unamuniana que se dio en Italia en los años veinte: en 1919 Puccini tradujo *Nientemeno che tutto un uomo*, publicado luego en Sonzogno, y también escribió en *Il Messaggero* el artículo «Note di letteratura spagnola. Saggi di Unamuno» sobre los ensayos del español[19], «una

lugar a la invitación del gobierno italiano para que visite el frente de guerra» (1978: 33). Efectivamente, Unamuno había publicado en *Il Nuovo Giornale di Firenze* –cfr. el artículo «Mammiferi trogloditici» de diciembre de 1915–, y en *Il resto del Carlino*, sobre todo gracias a la mediación de Beccari. En 1917 se multiplica el interés hacia Unamuno. Tras el discurso pronunciado en la comida anual de *España*, Federigo Giolli le dice que está muy valorado por le «alte nostre sfere politiche». También Alberto Alberti lo define en el *Corriere delle Puglie*, como la personalidad española más importante de la liga antigermánica (González Martín, 1978: 36).

18. El pequeño grupo estaba integrado por figuras importantes de la cultura española de la época, como Américo Castro, Manuel Azaña, Santiago Rusiñol, y Luis Bello.

19. El proceso de difusión cultural impulsado por Puccini funcionó también en la otra dirección. En 1920, por ejemplo, Unamuno respondía a una petición del italiano para

auténtica excepción dentro de la reseña crítica periodística que hasta aquella fecha se interesó casi exclusivamente por la única temática del Quijote a partir del famoso artículo de Giovanni Papini "Miguel de Unamuno"» (Cucchia, 2009: 243). En aquellos años, Puccini escribió también admirados artículos periodísticos sobre Unamuno en *Il Secolo* de Milán y en *La Critica Politica* de Roma[20], y se encargó de la primera monografía sobre el autor, *Miguel de Unamuno* (1924). En 1926 apareció su prólogo al *Commento alla vita di Don Chisciotte* en la nueva traducción de Carlo Candida[21].

Entre los jóvenes entusiastas de Unamuno también se encontraba Adriano Tilgher[22]. En 1925 se publicó en Corbaccio una selección de ensayos unamunianos titulada *La Sfinge senza Edipo* recopilada y traducida por Pietro Pillepich[23]. El ensayo introductorio de Tilgher delataba de forma evidente que su entusiasmo se basaba todavía en la visión romántica que había fascinado a sus inmediatos precursores, como se nota en pasajes de este tenor: «Non si chieda a questa intuizione della vita di produrre le sue prove razionali. La sua efficacia vitale prova pragmaticamente il suo diritto ad esistere: che essa serva di cemento alla morale, di tono alla vita, e sarà giustificata. Del resto,

que se dieran a conocer los autores españoles a través de la revista en la cual trabajaba –la *Rivista d'Italia*– y Unamuno cumplió, escribiendo el artículo «A nuestros autores», en *El Fígaro*, del dos de marzo, en el que animaba a los autores españoles para que enviasen sus novedades a Puccini.

20. Puccini escribiría comentarios elogiosos a la obra de Unamuno también en otros periódicos, como *Il Giornale* de Nápoles («Umamuno saggista», 1952) e *Il Paese del Lunedì* de Roma («Il monologo di Unamuno», 1955).
21. Como recuerda Foresta, Candida y De Silva le habían escrito a Unamuno que «resasi ormai introvabile l'onesta ma piatta versione del Beccari, due giovani suoi discepoli, in ispirito, desidererebbero ritradurre per gli Editori Fratelli Treves, il suo mirabile *Commento alla vita di Don chisciotte*, che gli italiani purtroppo conoscono ancora, non per colpa loro, così male, e in cui vibra una passione che è il lievito profondo del rinnovamento in tutta la coscienza contemporanea» (1979: 119).
22. Tilgher, periodista romano de origen alemán y con una inclinación a «autores de la crisis» como Pirandello, Barbusse o Shaw le fue nombrado a Unamuno por Beccari y mantuvo correspondencia, entre otros, también con Benedetto Croce. Entre sus ensayos unamunianos, las reflexiones que se encuentran en su: *Voci del tempo: profili di letterati e filosofi contemporanei: Barbusse, Belloc, Benavente, Bergson, Duhamel, H. Fabre, Géraldy, Lachelier, H. Mann, Missiroli, E. L. Morselli, Panzini, Pirandello, Ravaisson, Royce, Shaw, Spengler, Treitschke, Unamuno* (1921).
23. Crítico literario poco conocido y asociado especialmente –junto con su hermano Daniele– a los acontecimientos de Fiume, Pillepich parecía considerarse sobre todo hispanista. En una carta a Magdalena Petit de 1930 Pillepich se autodefinía «colui che più si occupa del regno dell'ispanismo» en Italia. En *Biblioteca Nacional Digital*, http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-346396.html).

Unamuno non nasconde affatto che tutta la sua filosofia –come del resto, ogni filosofia– non è, in fondo, che autobiografia» (Unamuno, 1925: 15).

En conclusión, aun sin poder proporcionar aquí un panorama completo del interés de los hispanistas e hispanófilos italianos hacia Unamuno[24], es evidente que este se caracterizara en primer lugar por una casi monolítica apreciación de su figura. En los años 20 los nuevos títulos unamunianos se tradujeron al italiano con mucha rapidez y, todavía en los últimos años de vida de Unamuno, el interés hacia él siguió muy vivo a pesar de las contingencias políticas que estaban viviendo ambas naciones, con frecuentes interpelaciones directas al autor, como en el caso de Lussu y de Turati, quien le invitaba desde su propio exilio parisino a participar en su revista antifascista *La Libertà*, con, entre otros, Treves, Amendola, Giannini.

Se cerraba así, en 1936, la época de la crítica unamuniana que corría paralela a su parábola vital y, como se ha visto, a pesar de la frecuente interlocución con el autor prevaleció por parte de sus críticos italianos una lectura poco atenta a los distintos matices que habían caracterizado su producción. Por otra parte, también para sus primeros estudiosos fue evidente la calidad que bien supo expresar Samonà: la de ser «uno degli ultimi esempi di totale amalgama fra lo scrittore e l'uomo che ci abbia offerto la cultura europea» (1984). Y, efectivamente, se puede observar en muchos de los juicios críticos italianos de aquel periodo –en su mayoría breves y de corte periodístico– la continuidad en la valoración del vitalismo biográfico que se asoció a su inicial, entusiástica, acogida. No parece casual, de hecho, que figuras italianas que se acercaron a las letras hispánicas con planteamientos teóricos y especulativos más sistemáticos y anclados en la filosofía europea mantuvieran una relativa distancia de él. Este es el caso, sobre todo, de Benedetto Croce quien, aun compartiendo con Unamuno, a principios del siglo XX, la voluntad de superar las corrientes del pensamiento positivista, y a pesar del trato cordial que caracterizó su

24. Foresta (1979: 163-164), por ejemplo, recuerda también los nombres de Luigi Valli, quien en *Scritti e discorsi della grande vigilia* (Bolonia 1924), apreciaba el pragmatismo antilógico y «cardiaco» de Unamuno, aplicándolo también a la situación italiana; o el de Vittorio Lugli que daba, en su *Libro dell'eterna illusione* (Forlì 1926), una fuerte connotación ética a la locura quijotesca de Unamuno. También Ernesto Bonaiuti, teólogo antifascista y representante del modernismo religioso, valoró la agonía unamuniana en su obra *El sentimiento trágico de la vida*. Por otro lado, las voces críticas fueron mucho menores en número. Una de ellas es la de Giuseppe De Luca que presentó *La agonía del cristianismo* a los lectores de *Nueva Antologia* (1933: 463-464). En su escrito, De Luca sostenía que Unamuno era un autor superficial, sin fe, y complacido con su sentimiento trágico.

correspondencia, no debía de considerar satisfactoria la postura filosófica, más romántica que rigurosa, del español[25].

Desde los años cuarenta hasta los ochenta

Si esta primera, larga, fase de presencia de la obra Unamuno en Italia fue marcada sobre todo por el entusiasmo y por lecturas mayoritariamente ancladas en el *hic et nunc* de las contingencias históricas que se estaban viviendo, las décadas posteriores a la muerte de autor se caracterizaron por un mayor reposo crítico y, por obvios motivos cronológicos, por una mayor posibilidad de contextualización histórico-literaria del conjunto de su obra. Este proceso fue favorecido, por supuesto, también por la institucionalización académica del hispanismo, que en los años cuarenta empezó a conseguir en Italia su autonomía científica.

Tras la cesura de la segunda guerra mundial, entre las lecturas más autorizadas de Unamuno, aparecieron los primeros ensayos de Carlo Bo quien, con una visión no siempre alineada a la perspectiva unamuniana y caracterizada por el eje exegético de su cristianismo crítico, contribuyó a afianzar su estatus de «clásico contemporáneo». En 1945 Bo tradujo *En torno al casticismo* (1895) con el título *L'Essenza della Spagna*. Con esta operación entregaba al público italiano la publicación más importante del Unamuno anterior a la crisis de 1897 y, en su introducción al texto, se proclamaba convencido de que justamente aquel Umanumo, el anterior a la perdición en el bosque dialéctico de sus contradicciones, era el mejor Unamuno: «non so chi potrebbe rinunciare a questo numero solido per i giuochi dialettici dell'Unamuno, per quel doloroso scetticismo che ha finito per bloccare le risorse di una natura così straordinariamente Dotata»[26] (1945: 9). En 1946 salió su traducción *L'agonia del*

25. Croce había conocido a Unamuno a través de Sánchez Rojas, después de que este, traductor en 1911 de su *Estetica come scienza dell'espressione e Lingüística generale*, le pidiera a Unamuno escribir el prólogo. Poco después, Sánchez Rojas lo puso en contacto con él. A pesar de las palabras respetuosas que los dos se dirigían, Croce y Unamuno tenían evidentemente puntos de vista muy distintos. En su correspondencia con Vossler, por ejemplo, Croce menciona a muchos autores como Baroja, A. Castro, Cervantes, Góngora, Valle, Salinas, pero nunca a Unamuno. (González Martín, 1978: 279-80). Entre los estudios que se han ocupado de la relación Croce-Unamuno, véase el de Manuel García Blanco, «Benedetto Croce, historia de una amistad» (en García Blanco, 1965: 425-465).
26. Ya en 1941, en los comentarios que Bo publicó en el volumen *Narratori spagnoli*, se notaban ciertas reservas críticas hacia Unamuno. Sobre esto, Foresta cita una comentario que escribe Bo en su ensayo: «In lui sorprenderà sempre di più la fulmineità dell'intelligenza che non un'idea giusta e buona della realtà» (Foresta, 1979: 182).

cristianesimo[27], donde todavía se podían leer algunos puntos de inconformidad con la visión unamuniana; en particular, en su «Replica» al texto, Bo problematizaba la tendencia del español a mantener indefinidamente abierto el horizonte conflictual del espíritu, y sostenía que «Unamuno sembra dimenticare che questa guerra deve conseguire un risultato e non può mantenersi su questo difficile equilibrio» (1993: 111) En otras palabras, reconocía en la obra una preclusión a «qualsiasi via risolutiva» (117) cuando, a su modo de ver, era necesario reconocer lo contrario, o sea que el cristianismo es también solución.

Pero, a pesar de todo, el interés de Bo hacia las inquietudes religiosas del español se mantuvo fuerte a lo largo de los años y su juicio hacia él se hizo, poco a poco, más benévolo y comprensivo. Si en «Unamuno poeta e Romanziere» (1953: 419-441) Bo valoraba todavía *Paz en la guerra* como la obra principal de su narrativa –renunciando implícitamente a ver en textos como *Niebla* y *San Manuel bueno, mártir* toda su carga innovadora– en un artículo de prensa relacionado con la condena eclesiástica de 1957, el italiano demostró haber empezado a apreciar *in toto* la obra unamuniana, reconociendo que «tutto Unamuno è legato ad una particolare accezione di cristianesimo, a un senso agonico, a un bisogno di lotta quotidiana», hasta reconocer que la asperidad del anticonformismo unamuniano llevaba de todas formas al amor: «quelli di Unamuno non erano né dubbi, né offese, erano soltanto parole d'amore» (1957). En otras palabras, como afirma Botti, la lectura unamuniana de Bo es «una lettura che senza tacerne i limiti e con un certo distacco dai brillanti paradossi unamuniani ne coglie come essenza profonda il travaglio religioso» (2013: 38)[28].

Si me he detenido en algunos pasajes del pensamiento de Bo sobre Unamuno es porque me parece muy representativo del *humus* crítico de las lecturas unamunianas de aquellos años, también por parte de autores menos asiduamente relacionados con la literatura ibérica. Así, por ejemplo, la más superficial interpretación del filósofo católico –y en su época cercano al fascismo– Francesco Orestano quien, en su *Celebrazioni* (1940: 129-158), dedicó a Unamuno páginas de viva apreciación. Consideraciones análogas se podrían

27. La traducción de Bo se publicó en 1946, en Edizioni di Uomo en la colección «Miscellanea di prosa e poesia» dirigida por Marco Valsecchi.

28. Y, una vez más, la plena valoración de Unamuno pasaría por el filtro quijotesco: en 1983, en su introducción a la versión de Gasparetti de *La vita di don Chisciotte e Sancio*, Bo escribió nuevas palabras de comprensión hacia Unamuno, connotando al escritor vasco como «uno spirito pronto a traversare i grandi temi della vita e della filosofia nel lago della sua poesia spirituale» (p. VII), capaz de ver en Don Quijote un «fantasma poético» (p. IX), símbolo de una fe que complementaría su constante, agónica, búsqueda de certidumbre.

hacer sobre Michele Federico Sciacca, filósofo formado en el actualismo gentiliano que luego se convirtió en una referencia del espiritualismo filosófico y que en *La filosofía oggi* dedicó decenas de páginas a la obra de Unamuno (1945: 144-174). Fuerte, sin duda, fue también el interés de Giovanni Maria Bertini, quien en *Italia e Spagna* publicó su «Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola» (1941: 423-518). A pesar del carácter cuantitativo de su «contributo», también el eclesiástico Bertini –primer catedrático de literatura española en Italia–[29], se acercaba a la obra de Unamuno con una perspectiva espiritualista muy acorde con su fe religiosa[30]. En los últimos años de la década también apareció uno de los últimos trabajos de Arturo Farinelli, quien publicó en Inglaterra «Il conflitto tragico nell'anima en el pensiero di Unamuno» (1947), mientras, por otro lado, empezó a establecerse una tendencia que se notaría cada vez más en la bibliografía italiana sobre Unamuno: el interés hacia el autor por parte de no especialistas de literatura española. En 1948, por ejemplo, el ecléctico docente de historia americana Ferdinando Vegas publicaba en la *Rivista della Storia della Filosofia* un artículo titulado «Il pensiero di Miguel de Unamuno» donde, además de recordar las traducciones «clásicas» de Beccari, Candida, Treves y Pillepich, y las «recentissime» (1948: 132) de Carlo Bo y de Ottavia Abate –*Della dignità umana e altri saggi*, con «Introduzione» de A. Banfi (1946)–, recorría también la trayectoria de la crítica italiana concentrándose sobre todo en el «Unamuno pensador» y apoyándose principalmente en los estudios del filósofo catalán Ferrater Mora[31].

En los años cincuenta también se desarrolló la investigación en torno a diferentes aspectos peculiares de la obra del escritor. Así, si en Estados Unidos se abordaban las analogías entre el español y Pirandello (Leal,1952[32]; Sedwick,

29. El propio Bo a finales de los años treinta aceptó en Urbino, donde había llegado como profesor de Literatura francesa, la titularidad de un curso de español (Botti, 2013: 32).
30. Sobre el sentimiento religioso de Bertini frente a la realidad política contemporánea, se puede consultar el artículo de Donatella Pini Moro, «Giovanni Maria Bertini e la rivoluzione» (1993).
31. Escribía Vegas que «in Italia, oltre alle pagine introduttive a molte delle traduzioni citate, si possono vedere le note pagine di G. Papini già in *Stroncature* (1916) e ora in *Ritratti stranieri* (Firenze 1932); buona la «medaglia» di Mario Puccini, *M. de Unamuno*, Roma 1924. Una valutazione sintetica complessiva dell'opera di Unamuno in Franco Meregalli, *Introduzione a Unamuno* nel *Bollettino di letterature moderne*, a. I, n.º 5-6 (giugno-luglio 1947), pp. 97-109, con le più recenti indicazioni bibliografiche. Per la considerazione del pensiero di Unamuno si veda Adriano Tilgher, *Filosofi e moralisti del Novecento*, Roma, 1944, pp. 112-34 e Michele Federico Sciacca in *La filosofia oggi*, Milano 1945, pp. 144-74» (1948: 134).
32. En el mismo número de la revista *Italica*, en el cual apareció el artículo de Leal sobre Unamuno se publicó también el artículo «Il problema estético di Adriano Tilgher» de

1956[33]) y en España aparecían las primeras publicaciones de Manuel García Blanco sobre *Italia y Unamuno* (1954a) y las tesis italianas que se escribieron sobre él[34] (1958), en Italia se prepararon nuevos materiales de consultación (Rossi, 1952), y se abordaron –aunque a veces de forma solo superficial– temas como el existencialismo de Unamuno (Masini, 1955) o su relación con otros autores españoles (Meregalli, 1956), aunque el aspecto predominante seguía siendo el componente religioso, como demuestran, desde una perspectiva firmemente católica, los trabajos de la filósofa moral Carla Calvetti Gallicet (1955) y del también filósofo Pietro Prini (1958), quien establece un paralelismo entre la congoja de Kierkegaard y la agonía de Unamuno.

Contextualmente, aparecieron también nuevas traducciones: en pocos años salieron *Tutto un uomo*, de Mario Puccini (1949), *Pace nella guerra* (1952) de Gilberto Beccari, y la versión de *Abel Sánchez*, con el título *L'ultima leggenda di Caino* (1953), también de Gilberto Beccari[35]. En 1955 se publicó también *Romanzi e drammi*, un volumen de casi seiscientas páginas editado por Flaviarosa Nicoletti Rossini, que se encargaba asimismo de la traducción[36]. Cabe señalar también que fue justamente entre los años cuarenta y cincuenta cuando los italianos empezaron a interesarse de forma más sistemática por la poesía de Unamuno, como demuestra *Il Cristo di Velázquez*, traducido por Antonio Gasparetti en 1948, o la *Antologia poetica* de Carlo Bo (1949b) donde, en su introducción, confirmaba su juicio fundamentalmente positivo, notando que «i colori e le musiche scompaiono, e padrone della scena interiore resta il tormanto del pensiero, il dolore della sua anima chiusa, mentre la preoccupazione dell'idea trascina il poeta a una pronuncia dura e impietosa» (Unamuno, 1949b: 9).

Antonio de Gennaro (1952: 158-169), lo que demuestra la circulación de la obra del filósofo que tanto se había interesado por Unamuno.

33. Años después, sobre Pirandello escribiría también José María Monner Sans (1964): «Coincidencias temáticas de Unamuno y Pirandello», *Atenea*, 406, pp. 7-37.
34. Sandro Borzoni (2000: 151) recuerda, sin embargo, que el elenco es muy incompleto y solo cubre el periodo 1938-1956. En 1954, García Blanco publicó también las «Cartas inéditas de Ezio Levi a Miguel de Unamuno» en *Quaderni Ibero-Americani*, 15, pp. 426-431.
35. De Gilberto Beccari había aparecido en los años cuarenta también la adaptación artística de *Niebla*: Nebbia. *Grottesco in tre atti e un epilogo* con bocetos para las escenas de Milla Parisella.
36. La edición contenía las traducciones de: *Niebla; Abel Sánchez; La tía Tula; Tres novelas ejemplares y un prólogo; San Manuel Bueno, mártir; La novela de Don Sandalio jugador de ajedrez; El hermano Juan; El otro*. En 1961 salió también una edición del Club degli Editori que contenía solo *Nebbia* y *La zia Tula*.

En los años sesenta, mientras desde España García Blanco avanzaba en su estudio de las relaciones entre el escritor e Italia[37], en nuestro país salían también trabajos de muy diversa repercusión, como el de Ubaldo Bardi, que trazaba una de las primeras reconstrucciones de la «Fortuna di don Miguel de Unamuno in Italia» (1964-65), los del jesuita Ferdinando Castelli sobre el tenor «profético» de las contradicciones del español (1965 y 1972) o el de Boschiero, que volvía sobre el quijotismo unamuniano en relación con la muerte (1964-65). Schneider Graziosi se ocupaba del existencialismo (1965), Santiago Luppoli (1968) establecía una comparación entre el *Santo* de Fogazzaro y *San Manuel Bueno, mártir*, mientras Garafolo (1968 y 1972) comparaba la producción de Unamuno con la de Leopardi.

Además de estas incursiones, a veces extemporáneas, en esta década aparecieron las primeras publicaciones de autores mucho más sistemáticos en su acercamiento a Unamuno. Entre ellos, el hispanófilo Vincenzo de Tomasso (1967, 1968, 1971 y, más tarde, 1984), quien estudió aspectos crítico-filosóficos tanto generales como específicos –sus divergencias y afinidades con Croce, los detalles biográficos relacionados con su segunda estancia en Friuli… –. También fue muy importante, en este caso respecto a la producción poética de Unamuno, el trabajo que hizo Roberto Paoli publicando, en el libro *Poesie* (1968b), una selección de textos poéticos traducidos y acompañados por un estudio crítico basado en los trabajos de García Blanco sobre las variantes. En palabras de Foresta, se trataba de «uno studio […] ampio, dotto, con spunti originali che s'appuntano verso ciò che è meno scontato e disinvolto» (Foresta, 1979: 137)

Y otro gran crítico unamuniano de aquellos años fue el propio Gaetano Foresta. Caracterizado, como recordaba Ruta, por una «visione comparatistica» (1991: 203) de la cultura y por una actitud «da bibliofilo e da filologo» (205), Foresta se concentró sobre los autores italianos e hispanófonos de entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, logrando reconstruir relaciones e itinerarios bibliográficos muy completos y detallados. Unamuno fue el escritor del que más se ocupó. En 1966 se publicaron en *Nuova Antologia* dos artículos suyos sobre él –«Unamuno cultore di Dante» y «Unamuno e Croce»– mientras en los años posteriores, ya a principios de los setenta, aparecieron, en los *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* (1971a) y en el *Bollettino* de Domus Mazziniana (1971b), sus consideraciones sobre la presencia de Mazzini en el pensamiento del español. Siguieron, en *Nuova Antología*, las páginas dedicadas a «Unamuno

37. Cfr., entre sus publicaciones de aquellos años, (1965) *En torno a Unamuno* Madrid, Taurus; (1964) «Unamuno y Papini» en *Annali dell'Istituto Universitario Orientale – Sezione Romanza*, 6; (1963) «Unamuno e l'Italia», *L'Avvenire d'Italia*, 13 de dicembre de.

interventista» (1973a) y a la relación del rector de Salamanca con la obra de Pirandello (1973b), y también a su carteo hasta entonces inédito con Boine (1974). Estos trabajos se pueden considerar preparatorios respecto a las monografías que aparecieron poco después: *Unamuno e la letteratura italiana* (1974), *Unamuno, la vita, il pensiero* (1976) y, sobre todo, *Il chisciottismo di Unamuno in Italia* (1979). Con este último libro, en particular, Foresta reconstruía la recepción en Italia de la obra y de la figura de Unamuno aplicando el filtro de su faceta quijotesca, la más admirada y productiva del autor vasco, se detenía en su correspondencia con intelectuales italianos –capítulo «Testimonianze», pp. 17-114– para pasar luego a la fase de su recepción póstuma en los años cuarenta-setenta –capítulo «Interpretazioni», pp. 115-226.

Más allá del trabajo de Foresta, el interés que seguía despertando el quijotismo unamuniano fue visible también en el ámbito de las traducciones, como demuestran la nueva versión de *Vita di Don Chisciotte e di Sancho* de Antonio Gasparetti (1961) y la edición, publicada en la colección «Ammiraglia» de Dall'Oglio, del *Don Chisciotte* (1964) –con la traducción de Giannini que se había publicado en Sansoni–, acompañada por el *Commento alla vita di Don Chisciotte* de Carlo Candida que ya se había publicado en Corbaccio[38].

Quizás también por la afirmación de un contexto cultural poco afín con con la *Weltanschauung* unamuniana, los años setenta se caracterizaron por un menor número de publicaciones sobre Unamuno. De hecho, las instancias de los movimientos del 68 parecen bastante alejadas de las preocupaciones espirituales y heroico-individualistas de Unamuno y esto puede haberse traducido en una menor presencia editorial de las obras del español. Así, mientras en España veían luz los trabajos de Vicente González Martín sobre distintas facetas de las relaciones entre Unamuno e Italia, Borzoni registra solo seis publicaciones de italianos sobre Unamuno a lo largo de toda la década. En 1971 apareció la monografía *Il chisciottismo tragico di Unamuno e altre pagine spagnole* del filósofo e historiador de la filosofía Michele Federico Sciacca, que seguía en el cauce de los estudios sobre el quijotismo y volvía a acercarse a Unamuno tras su primer contacto de veinticinco años antes, y se publicó el artículo de Letizia Properzi sobre «Il problema della fede nel pensiero di Miguel de Unamuno» (1971). El año siguiente, el breve ensayo de Silvano Garofalo retomaba un tema que había tratado ya: el «sentimiento trágico» de Unamuno con el de Leopardi (1972), mientras Vera Passeri Pignoni escribió algunas páginas sobre «Il Diario Íntimo di Miguel de Unamuno» preparándose sobre su traducción del texto que

38. Otra traducción italiana que salió en los años sesenta es *Lo scandalo della Croce* del glotólogo y animador cultural Lucio D'Arcangelo (1968), quien escribió también la introducción.

saldría dos años después. Finalmente, en 1976, salieron los libros *Attualità di Unamuno*, de Lorenzo Lunardi, autor que se ocuparía también de Kierkegaard, e *I rapporti tra Unamuno e Pirandello nella critica letteraria contemporanea*, de Annamaria Kelly. Tampoco fueron muchas las traducciones, ya que, en la década, además de las mencionadas, solo se reeditó la traducción de *Niebla* de Flaviarosa Rossini (1961), que ahora salía en Curcio (1978), con introducción de Angela Bianchini[39].

En los años ochenta, la recepción unamuniana en Italia fue más activa y registró pequeños avances también desde el punto de vista filológico. Entre 1981 –*La soledad de la Esfinge*– y 1982 –«Miguel de Unamuno: 'La Esfinge'»–, Ettore Ferroni presentaba los frutos de su investigación ecdótica sobre el texto teatral del español: su hallazgo de un manuscrito posterior a la versión que había utilizado García Blanco para la edición de sus *Obras Completas*, con la admisión que las variantes encontradas no eran «di particolare rilevanza». En 1982, Margherita Marchione, experta en el mundo literario italiano de inicio de siglo, razonaba sobre el «Carteggio inedito Boine Unamuno» en *L'Osservatore Politico Letterario*, donde presentaba doce cartas entre el italiano y el español enviadas entre 1906 y 1907. En 1981 se publicó también el libro *Lettere. Giovanni Boine, Miguel de Unamuno* (1906-1908), con introducción de Eugenio Garin y comentario de Gaetano Foresta. Otros pequeños trabajos de reconstrucción de las relaciones entre Unamuno y los intelectuales italianos fueron los de Morelli, que escribió sobre «Una lettera inedita di Miguel de Unamuno dal confino di Fuerteventura» (1985), dirigida al italiano Ugo Ojetti, «Una lettera inedita di Miguel de Unamuno a Prezzolini» (1986) y sobre la «Relazione letteraria: Farinelli-Unamuno» (1992). Relativamente novedosa fue también la aportación de Otello Ottini sobre *Unamuno linguista*, trabajo publicado en 1984 sobre una de las facetas menos estudiadas de Unamuno.

Por lo demás, se publicaron varios textos sobre los temas unamunianos clásicos: Irmici sobre *Historia e intrahistoria in Miguel de Unamuno* (1982), Cangiotti sobre *Miguel de Unamuno e la visione chisciottesca del mondo* (1985), Bertelloni otra vez sobre la relación con Pirandello (1989). Se confirmó, sobre todo, el interés de los ambientes filosóficos italianos, con trabajos como el de Franco Riva que dedicaba varias páginas a Unamuno en una monografía sobre la categoría de lo trágico (1988: 219-270), o de Domenico Russo con su *Unamuno, filosofo dell'uomo e della vita* (1986). También el historiador Alfonso Botti se ocupó en aquellos años del salmantino con estudios sobre «Unamuno

39. La traducción de Rossini volvería a publicarse en 1982 en DeAgostini, con introducción de Giacomo Prampolini, poliglota y asesor de muchas editoriales italianas.

e il modernismo religioso» (1984) y «Unamuno, Murri, Sabatier e la Grande Guerra» (1992) donde, como recuerda Borzoni, se encuentra también una buena bibliografía sobre el tema.

Por otro lado, si la única nueva traducción de la década fue *Del sentimento tragico della vita negli uomini e nei popoli* (1989) de Donati, en los años ochenta se publicaron nuevas ediciones de viejas versiones, como en los casos de *Vita di Don Chisciotte e di Sancio*, Rizzoli (1983), con la antigua traducción de Gasparetti y una introducción de Carlo Bo –«Con Don Chisciotte a caccia del vero»–, o de *Nebbia* en DeAgostini (1982). También se volvió a publicar en Dall'Oglio, en 1987, el trabajo de Tilgher y Pillepich, con el nuevo título *La tragedia del vivere umano: la Sfinge senza Edipo* y, en el mismo año, la versión pucciniana de *Tre novelle esemplari e un prologo* en Lucarini (1987). Esta edición contiene unas interesantes páginas introductorias de Rosa Rossi, que, además de proporcionar una lectura interesante sobre los cuentos unamunianos, constituyen una de las pocas perspectivas militantes y feministas sobre el autor[40].

Desde los años noventa hasta nuestros días

En los últimos treinta años la recepción crítica de Unamuno en Italia se ha caracterizado por una copiosa cantidad de estudios y traducciones que, si por un lado han confirmado la *longue durée* de la presencia del autor vasco en las filas de los grandes escritores extranjeros, por el otro se deben al menos en parte a factores contingentes como, en primer lugar, la expiración de los derechos de autor a principios del nuevo milenio, que ha activado el interés de muchas pequeñas editoriales.

La abundancia de dichas publicaciones, junto con la escasa distancia temporal que nos separa de ellas, hace que sea difícil proponer un elenco exhaustivo y razonado de las últimas evoluciones de la recepción unamuniana en nuestro país, pero sí es posible vislumbrar algunas dinámicas y tendencias sobre la significación que en diferentes ocasiones se ha atribuido al autor español.

40. Véase, por ejemplo, este pasaje: «Tutte e tre le 'novelas' […] hanno al centro una donna. Saremmo anzi tentati di dire che hanno al centro 'la donna' come portatrice simbolica del tema tremendo della procreazione, detentrice del contatto diretto con la vita e con la morte e del potere implicito che ne deriva. […] Come non vedere la straordinaria attualità di questi temi, nel momento in cui la trama simbolica relativa ai ruoli sessuali sta venendo allo scoperto […]?» (Unamuno, 1987b: 8-9). En su lectura, Rossi sostenía que también el texto de un autor tan personalista como Unamuno podía considerarse «rivelatore di significati immessi in un'opera dal suo autore e mai precedentemente scoperti e raccolti dai lettori professionali, dai critici» (7) y al propio tiempo concebía la persistencia del interés del público lector como síntoma de la presencia de significados valiosos en la obra.

A este respecto, uno de los elementos que cabe destacar es la sintonía que se ha subrayado en distintas ocasiones entre la sensibilidad posmoderna –con su gusto por la ironía y el juego metanarrativo–, y la estética unamuniana, especialmente en obras como *Niebla*, *Cómo se hace una novela* o *San Manuel Bueno Mártir*, que efectivamente han sido de las más traducidas en estos años.

Por otro lado, en las últimas décadas parece haberse continuado la apropiación italiana de Unamuno por parte de los filósofos. Entre ellos destacan, por frecuencia de aparición y posición editorial, los trabajos de Armando Savignano quien, tras unos primeros acercamientos a finales de los años ochenta con los ensayos *Unamuno, Ortega, Zubiri: tre voci nella filosofia del Novecento* (1989) e *Il Cristo di Unamuno* (1990), ha concentrado gran parte de su actividad en torno a la presentación al público italiano del pensamiento filosófico de Unamuno, publicando también en editoriales mayores como Laterza (*Introduzione al pensiero di Miguel de Unamuno*, 2001) y, más recientemente, en la colección de divulgación filosófica «Il pensiero occidentale» de Bompiani, con *Filosofia e Religione* (2013) y *Vita di Don Chisciotte e Sancio e altri scritti sul Chisciotte* (2017). Savignano ha desarrollado su largo recorrido unamuniano sobre todo alrededor de los aspectos éticos y religiosos del pensamiento del vasco. También en el marco de la investigación filosófica se pueden ubicar ensayos como el de Carmine Luigi Ferraro en *Studi unamuniani* (1999)[41], o el de Nazzareno Fioraso sobre *Il giovane Unamuno. Genesi e maturazione del suo pensiero filosofico* (2008), mientras otros proponen lecturas más connotadas de la filosofía del vasco, como en el caso de *Dialogo e solitudine* de Angelo Marocco (2008), que ofrece una lectura fuertemente cristiana de la obra de Unamuno.

Al lado de este ámbito crítico, en años recientes han aparecido también varios trabajos dedicados a estudiar la textualidad unamuniana desde un perspectiva más propiamente literaria y filológica. Entre ellos, cabe destacar la valiosa dedicación de Paolo Tanganelli quien, a partir de finales de los años noventa, ha aplicado las herramientas de la filología de autor al estudio del Unamuno finisecular. Los primeros acercamientos de Tanganelli se dan en artículos como «Miguel de Unamuno: Nuevo Mundo y la crisis del 97» (1996), «Los cuadernillos de Unamuno anteriores a la etapa socialista y la crisis del racionalismo» (1998a) y «*Charivari. En casa de Unamuno* di Azorín.

41. Interesante, aunque hoy ya poco citado, «La metalinguistica in Miguel de Unamuno», (Ferraro, 2012). En este artículo, Ferraro trata del tema de la lengua según Unamuno en su doble vertiente de elemento identitario de la raza y de la relación epistemológica entre lengua y verdad. Finalmente, de Ferraro recuerdo también su antología filosófica unamuniana en italiano: *Miguel de Unamuno* (2000).

Un testo tra due crisi e due autori» (1998b)[42], en los cuales el crítico «pone orden» entre los papeles del español y mejor contextualiza la fase inicial de su producción. Este trabajo preparatorio lo lleva a sus mayores estudios unamunianos: *Hermenéutica de la crisis en la obra de Unamuno entre finales del XIX y comienzos del XX: la crisis del 97' como posible* exemplum *de la crisis finisecular* (2001), *Unamuno fin de siglo. La escritura de la crisis* (2006), y la edición de las *Meditaciones Evangélicas* (2006). En este último libro, Tanganelli echa luz sobre la delicada fase creativa que media entre la crisis personal de 1897, narrada en *Diario íntimo*, y las publicaciones posteriores, mientras en los anteriores devuelve la escritura de Unamuno a su compleja red de matices y de correspondencias en el marco de la crisis finisecular, descubriendo una textualidad «intersticial», hasta entonces poco considerada, pero fundamental para conocer la evolución de su pensamiento.

De corte quizás más espiritual, pero a la vez muy riguroso, es el acercamiento de Giuseppe Mazzocchi, que se puede apreciar en la introducción a su versión de *Cómo se hace una novela* (1994 y 2012). Admirador de Unamuno –lo define, justamente, «autore delle più straordinarie prose paesaggistiche del ventesimo secolo»– y de su actitud espiritual frente a la vida –con su capacidad de vislumbrar los niveles más profundos, «addirittura prenatali, dell'anima» (Unamuno, 2012:16)–, Mazzocchi traduce una de sus obras más metanarrativas, junto con *Niebla*, pero declara abiertamente su voluntad crítica de mantenerse apartado de las interpretaciones postmodernistas: aun admitiendo que se podría presentar el libro «come un sublime gioco dell'intelligenza, una splendida allegoria del fatto letterario, un'affascinante esposizione *avant-lettre* del decostruzionismo» (29-30), Mazzocchi prefiere poner de relieve la «autentica preoccupazione metafisica» (30) que caracteriza la escritura de Unamuno. La cercanía de Mazzocchi a la forma de sentir de Unamuno se percibe también en el carácter vivo de su prosa crítica: el hispanista pavés introduce su autor al lector italiano con un estilo muy personal, y logra acompañar el rigor filológico –muy atenta la reconstrucción de la tradición textual para poder proporcionar la mejor y más honesta versión de la obra– con el comentario apasionado, haciéndose casi eco del tono unamuniano[43].

42. En este artículo, Tanganelli se concentra en realidad en la entrevista de Martínez Ruiz a Unamuno, que sin embargo no deja de ser pertinente a nuestros efectos, ya que «il discorso unamuniano viene ricostruito e filtrato dalla en ella prosa del futuro Azorín» (Tanganelli, 1998b: 258).
43. Esto se nota especialmente en algunas notas retóricas de su escritura, como cuando, hablando de los atormentados años de exilio, Mazzocchi recuerda que Unamuno estaba angustiado por «il pensiero dei figli, dei suoi figli» (15), o también en su propuesta de lectura de *Como se hace una novela* frente a otras posibilidades hermenéuticas: «Anche

La atención a la forma de sentir de Unamuno se ha manifestado, por supuesto, también en los estudios recientes sobre su poesía. Entre ellos, destaca el trabajo de traducción y edición que ha hecho Olga Perotti sobre el texto *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos* (2009). En su ensayo, Perotti rescata[44], con atención filológica y sensibilidad crítica, una de las regiones menos consideradas de la geografía textual unamuniana evidenciando la presencia, en la gestación lírica del vasco, de la misma profundidad especulativa que caracteriza su prosa, y quizás también la mayor emoción derivada de la alternancia apasionada entre la reflexión filosófico-política y su capacidad única de contemplar el paisaje como valor universal humano. Otro trabajo interesante en el campo poético es el de Scotto Di Carlo, quien, si en *Il vissuto e il narrato. I Recuerdos de niñez y mocedad di Miguel de Unamuno* (2012) ya se había ocupado de otra faceta de la producción de Unamuno, ahora con su extensa «introduzione» a sus *Poesías* (2016: 11-86) ofrece al lector italiano una reconstrucción crítica completa del libro que el español publicó en 1907, abordando tanto los aspectos ideológicos y estilísticos –con su visión de la «naturaleza» falta de los «cisnes» y «crisantemos» de los modernistas (18)–, como los relacionados con la gestación de la obra y de sus variantes[45].

Han sido muchos, además, los estudios que, desde un enfoque más generalmente histórico-literario, han intentado considerar otros aspectos de la escritura unamuniana, a veces adoptando herramientas lingüístico-retóricas y otras comparando la textualidad del autor vasco con otros discursos afines para evaluar sus resonancias. En este ámbito se pueden recordar los trabajos

il gusto per la parola, il bisticcio concettista […] altro non indicano che lo sforzo di captare il sostanziale dietro le apparenze, di smascherare le convenzioni, di fare propria ed esclusiva la lingua di tutti, di sondarne le basi metafisiche. Alcuni, forse molti, dei miei lettori meno *hispanistas* di me, non si troveranno d'accordo: usino la libertà che lo scrittore ha concesso loro, seguendo le sirene del postmoderno, per quanto possano ancora cantare» (30-31).

44. Otro trabajo de rescate de aspectos poco estudiados en la figura de Unamuno por parte de Perotti es su artículo «Las cartas inéditas de Víctor Said Armesto a Miguel de Unamuno» (Perotti, 2014).

45. Sobre la poesía de Unamuno, unos años antes había aparecido también el ensayo de Chiara Tana, *Miguel de Unamuno e il suo Rosario de sonetos líricos* (2005), con una breve presentación de Norbert von Prellwitz, quien, a su vez, se ocupa de Unamuno en varias ocasiones, entre las cuales «Unamuno entre cimas y simas». En: *Las conversaciones de la víspera: el Noventayocho en la encrucijada voluntad/abulia* (pp. 203-215). *Actas del Congreso Internacional de Vercelli (16-17 marzo 1997)*; edición de J. M. Martín Morán y Giuseppe Mazzocchi, Viareggio, Baroni, 2000. También cabe recordar la antología poética *Verrà di notte e altre poesie* traducida por Paola Tomasinelli.

monográficos sobre Unamuno, *Pupazzi di nebbia, la metafora della nebbia nella filosofia poetica di Miguel de Unamuno* de Elisabetta Noè (1998)[46] y *Filosofia e tecnica narrativa in Miguel de Unamuno* de Alessandro Laganà (2002), o los ensayos que desarrollan una comparación con grandes figuras de su tiempo, en primer lugar con Ortega y Gasset, el otro gran filósofo del siglo XX español, punto de comparación ineludible a pesar de las grandes diferencias que separan los dos intelectuales. Abordan este tema, entre otros: *Etica dell'eroe. Don Chisciotte nelle interpretazioni di Unamuno, Ortega y Gasset* de Andrea Tripodi (2014), «L'«ossessione dello scheletro». Decadenza, boria ed egolatria nelle riflessioni di Ganivet, Unamuno e Ortega» de Mascolo (2015), y la monografía, *Stili dell'argomentazione* (Lodi, 2018) que quien escribe ha dedicado a la retórica identitaria en los ensayos quijotescos de Unamuno, Ortega y Gasset, y Ramón y Cajal. Otro autor, Luca Fiocchi (2001), supera los confines españoles y se ocupa del tema simbólico-existencialista acercando el nombre de Unamuno a los de Machado y Montale.

Como se adelantaba, sin embargo, quizás sea en el campo de las traducciones donde se pueda comprobar de la mejor forma la vitalidad del interés hacia el escritor vasco. En los últimos treinta años en Italia el número de ediciones unamunianas se ha disparado, tanto con obras todavía inéditas en nuestro idioma como volviendo a presentar nuevas versiones de títulos ya traducidos anteriormente. Entre las obras con más fortuna se encuentran las que, como sugería arriba, parecen especialmente sintónicas con nuestra temperie cultural, como *San Manuel Bueno, mártir* o *Niebla*.

El primer caso, en particular, es muy llamativo porque a la revalorización del magnífico cuento unamuniano puede haberse sumado también la extensión reducida del texto, factor incentivador sobre todo para pequeñas editoriales interesadas en tener en su catálogo a un autor de renombre que no requiera grandes inversiones. Del texto han salido, desde los años noventa, las traducciones de: P. Pignata (editorial Tranchida,1993), G. Ferracuti, (Il Cerchio, 1994, Studio Tesi, 1995, Il Cerchio, 2014), R. Trovato (Bonanno, 2009), V. Bianco (Officina Trinacria 2010), M. Ottaiano (Mesogea, 2011), y N. Fioraso (Asterios). Muchas han sido también las traducciones recientes de *Niebla*: tras las anteriores ediciones publicadas con la traducción de Flaviarosa Rossini, en 1997 se publicó la versión de S. Tummolini en Fazi, que ha tenido varias

46. Noè es también traductora (con un ensayo introductivo) de Unamuno en *Nicodemo il Fariseo e altri saggi* (2001) donde recoge distintos ensayos unamunianos escritos entre 1899 y 1906.

reimpresiones (2003,2007, 2009, 2015)[47], seguidas en 2008 por la edición de BUR-Rizzoli –que recupera la traducción de Nicoletti Rossini– y, en 2020, por la de la editorial SanPaolo con traducción de Humberto Arenal.

Al lado de *Niebla* y *San Manuel Bueno* se han publicado también muchos otros títulos que, por distintas razones, los editores o los traductores –que a menudo son también los promotores de las iniciativas– han juzgado de interés[48]. Entre ellas cabe recordar, más allá de los ya mencionados trabajos de Mazzocchi y Perotti, también las recientes versiones de los títulos «mayores» de Unamuno: *Del sentimento tragico della vita* –traducido por M. Donati (1989) y, posteriormente, por J. López y García-Plaza, con presentación de Fernando Savater e introducción de Savignano (1999 y 2004)–[49], *L'agonia del cristianesimo* –traducción de J. López y García-Plaza en Piemme, (2004), de Carlo Bo en SE (2006), y con estudio de E. Rubetti en Bompiani (2012)–, *Tre novelle esemplari e un prologo* –versión de M. Gabellieri en Barbès (2010), y de Fioraso en Asterios, (2015) y, finalmente, *Vita di Don Chisciotte e Sancho Panza*, con traducciones de Gasparetti (2005), Beccari (2006), Serretta (2006) y Savignano (2017).

Entre este gran número de publicaciones quizás valga la pena llamar la atención sobre el carácter muy heterogéneo de las distintas operaciones editoriales ya que, si en muchos casos la presencia unamuniana ha sido más fugaz, en otros se le ha reservado un interés más asiduo. Un ejemplo en este sentido es la editorial Medusa, que ha propuesto varias ediciones unamunianas, a partir de «pretextos» principalmente relacionados con efemérides. A este respecto, recuerdo aquí mi versión de *En torno al casticismo*, publicado con el título *Cultura e nazione* (2011) en coincidencia con los ciento cincuenta años de la unificación de Italia, o la edición de los escritos unamunianos sobre su visita al frente de guerra italiano en 1917 –*L'agonia dell'Europa. Scritti della grande guerra* (2014)– en el centenario de la guerra europea. Así, si en casos como

47. Estas ediciones llevan también una interesante introducción de Franco Marcoaldi, cuya contrastada valoración de Unamuno el autor describe también en el capítulo dedicado a Unamuno de su *Una certa idea di letteratura* (2018: 135-152). En su texto, Marcoaldi sostiene que «la lettura tutta spiritualista, trágica e cristiana, che Unamuno fa del Chisciotte può disorientare. […] Così come lascia perplessi un certo tono perennemente alto e palpitante» (142), pero reconoce en *Niebla* una evolución muy llamativa, cuando «si perde un po' per strada il furore teologico del suo Chisciotte e prende piede un caleidoscopio di forme infilate l'una nell'altra» (146).
48. Es interesante también la presencia de traducciones de obras unamunianas al dialecto sardo (Domus de Janas, *Sa Tzia Tula* (2013) y *Nèbida* (2011).
49. En 1994 se ha traducido también *Il risentimento tragico della vita: note sulla rivoluzione e la guerra civile di Spagna*, con traducción y edición de Glauco Felici.

estos es evidente la «explotación» editorial de Unamuno como *long seller*[50] –lo que puede llevar a un riesgo de estereotipación y de neutralización de su relevancia literaria–, por otro lado, se trata de ocasiones que brindan a los estudiosos la posibilidad de elaborar nuevas interpretaciones y abrir nuevos espacios de lectura unamuniana, como se ve en muchos estudios recientes que acompañan las nuevas traducciones[51].

Es lo que se puede apreciar, más allá de los casos que ya se han recordado, en el de la editorial Saletta dell'uva de Caserta donde, en la colección Tertulia dirigida por Paolo Tanganelli e Isabella Tomassetti y concentrada alrededor de los cruces hispánicos entre filosofía y literatura, se han publicado *Amore e pedagogia* (2005), con traducción e introducción de I. Tomassetti, y *Nuovo mondo* (2005)[52], con introducción y edición de Paolo Tanganelli, y traducción de Sandro Borzoni.

Sería interesante, en unos años, establecer si la abundante presencia de traducciones italianas de las obras de Unamuno y el paralelo desarrollo del discurso crítico sobre él se habrán acompañado a una dinámica de cristalización de su figura de «filósofo quijotesco», congelado entre fe y paradoja, o si en cambio la producción aparentemente centrípeta de muchos de sus estudiosos habrá dado lugar –tras una primera época de presencia viva en nuestra cultura y otra de gradual recuperación de su legado– a una plena recuperación de su polifonía.

Bibliografía citada

BARDI, U. (1964-65), «Fortuna di don Miguel de Unamuno in Italia», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XIV-XV, pp. 97-102.

BERTOLLONI M. T. (1989), «Unamuno y Pirandello: La contestación de la realidad», *Revista de Literatura*, 51/101, pp. 101-112.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL, http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-346396.html

50. Otro ejemplo de «explotación» editorial de la obra de Unamuno por parte de Medusa es la recopilación de sus ensayos menores sobre el tema clásico del *Quijote*, reunidos en *In viaggio con Don Chisciotte* (2013).
51. En el caso recién citado, por ejemplo, he intentado desarrollar, en la introducción a *L'agonia dell'Europa*, una reflexión sobre las aporías discursivas del intervencionismo unamuniano.
52. El texto introductorio de Tomassetti es muy interesante porque, más allá de la reconstrucción de un perfil sintético de la figura de Unamuno, ofrece también un estudio de los aspectos lingüísticos que, en *Amor y pedagogía*, desempeña un papel muy importante en el plano de la neología y la formación de palabras.

BO, C. (1953), *Riflessioni critiche*, Florencia, Sansoni.

BO, C. (1957), «La condanna di Unamuno», *La Stampa*, 1 de febrero.

BORZONI, S. (2000), «Tributo para una bibliografía italiana», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XXXV, pp. 147-197.

BOSCHIERO G. (1964-65), «Alcuni aspetti del Chisciottismo di Miguel de Unamuno: la Morte», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XIV-XV, pp. 29-40.

BOTTI, A. (1984), «Unamuno e il modernismo religioso», *Fonti e Documenti*, 13, pp. 243-280.

BOTTI, A. (1992), «Unamuno, Murri, Sabatier e la Grande Guerra», *Spagna Contemporánea*, 1, pp.137-147.

BOTTI, A. (2013), «Unamuno e le altre letture spagnole di Carlo Bo», en Bruscia, M. (ed.), *Studi urbinati*, 82, pp. 29-39.

CALVETTI GALLICET, C. (1955), *La fenomenologia della credenza in Miguel de Unamuno*, Milán, Marzorati.

CANGIOTTI, G. (1985), *Miguel de Unamuno e la visione chisciottesca del mondo*, Milán, Marzorati.

CASTELLI, F. (1965), «Miguel de Unamuno. Profeta della speranza disperata». Letture, rassegna critica del libro e dello spettacolo, anno XX, n. 3, marzo, pp. 171-193.

CASTELLI, F. (1972), *Sei profeti per il nostro tempo: volti dell'Umanesimo contemporaneo*, Nápoles, Edizioni Dehoniane.

CUCCHIA, A. (2009), «Dos cartas inéditas de Miguel de Unamuno», 47, 1, pp. 237-258.

DE TOMASSO, V. (1967), *Il pensiero e l'opera di Miguel de Unamuno*, Bolonia, Cappelli.

DE TOMASSO, V. (1984) *Unamuno in Friuli*, Udine, Doretti.

DE TOMASSO, V. (1968) «Nuovi studi su Unamuno», *Cultura e scuola*, VII/25, pp. 81-89.

DE TOMASSO, V. (1971) «Unamuno e Croce, affinità e divergenze», *Rivista di Studi Crociani*, 2, pp. 184-192.

FARINELLI, A. (1947), «Il conflitto tragico nell'anima en el pensiero di Unamuno», *Bulletin of Spanish Studies*, 24, pp. 117-125.

FERRARO, C. L. (1999), *Studi Unamuniani*, Lecce, Milella.

FERRARO, C. L. (2012), «La metalinguistica in Miguel de Unamuno», en VV. AA. (ed.), *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*, XXIV Congreso AISPI, Roma, AISPI Edizioni, pp. 349-356.

FERRONI, E. (1981), *La Soledad de la Esfinge*, Arezzo, Pellegrini.

FERRONI, E. (1982), «Miguel de Unamuno: La Esfinge», *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Congresso Nazionale della Associazione ispanisti italiani*, Verona, (pp. 145-158).

FIOCCHI, L. (2001), *Unamuno, Machado, Montale: tra simbolismo ed esistenzialismo*, Milán, Vita & pensiero.

FIORASO, N. (2008), *Il giovane Unamuno. Genesi e maturazione del suo pensiero filosofico*, Milán, Mimesis.

FORESTA, G. (1966) «Unamuno cultore di Dante». *Nuova Antologia*, maggio, pp. 12-17.

FORESTA, G. (1966) «Unamuno e Croce». Nuova Antologia; settembre 1966; pp. 21-39.

FORESTA, G. (1971a) «Miguel de Unamuno: comentario sobre Mazzini», *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, XXI, pp. 5-17

FORESTA, G. (1971b), «Mazzini nella vita e nella poesia di Miguel de Unamuno», *Domus Mazziniana Bollettino*, 1, pp. 58-72.

FORESTA, G. (1973a), «Unamuno interventista», *Nuova Antologia*, 2073/519, settembre, pp. 70-90.

FORESTA, G. (1973b), «Pirandello e Unamuno», *Nuovi Quaderni del Meridione*, gennaio-marzo, pp. 15-16.

FORESTA, G. (1974), *Unamuno e la letteratura italiana*, Roma, Dialoghi.

FORESTA, G. (1976), *Unamuno, la vita, il pensiero*, Milán, Edizioni Accademia.

FORESTA, G. (1979), *Il chiscottismo di Unamuno in Italia*, Lecce, Milella.

GARCÍA BLANCO, M. (1954a) *Italia y Unamuno*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

GARCÍA BLANCO, M. (1954b), «Cartas inéditas de Ezio Levi a Miguel de Unamuno», *Quaderni Ibero-Americani*, 15, pp. 426-431.

GARCÍA BLANCO, M. (1958), «Tesis italianas sobre don Miguel de Unamuno», *Cuadernos de la Catedra Miguel de Unamuno*, VII, p. 71.

GARCÍA BLANCO, M. (1963), «Unamuno e l'Italia», *L'Avvenire d'Italia*, 13 de dicembre.

GARCÍA BLANCO, M. (1964), «Unamuno y Papini» en *Annali dell'Istituto Universitario Orientale–Sezione Romanza*, 6.

GARCÍA BLANCO, M. (1965), *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus.

GARGANO, A. (1993), «Arturo Farinelli e le origini dell'ispanismo italiano» en VV. AA., *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici: Atti del Congresso, Nel ricordo di Carmelo Samonà,* Roma, Instituto Cervantes, pp. 55-69.

GARIN, E. y Foresta, G., (ed., 1981), *Lettere. Giovanni Boine, Miguel de Unamuno* (1906-1908), Bolonia, Boni.

GAROFALO, S. (1972), «The tragic sense in the poetry of Leopardi and Unamuno», *Symposium*, XXVI/3, pp. 197-211.

GAROFALO, S. (1968), «The moon in the poetry of Leopardi and Unamuno», *Italica*, 45/3, pp. 353-364.

GONZÁLEZ MARTÍN, V. (1978), *La cultura italiana de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

GONZÁLEZ MARTÍN, V. (1978/79), «Difusión de la obra de Miguel de Unamuno y eco de su personalidad en Italia», *Cuadernos de la Catedra Miguel de Unamuno*, 25/26, pp. 91-126.

IRMICI, P. E. (1982), *Historia e intrahistoria in Miguel de Unamuno*, Roma, Cadmo.

KELLY, A. (1976), *I rapporti tra Unamuno e Pirandello nella critica letteraria contemporanea* Palermo, Flaccovio.

LAGANÀ, A. (2002), *Filosofia e tecnica narrativa in* Niebla *di Miguel de Unamuno*, Reggio Calabria, Falzea.

LEAL, L. (1952), «Unamuno and Pirandello», *Italica (University of Illinois Press)*, 3, pp. 193-199.

LODI, E. (2018), *Stili dell'argomentazione. Lingua e retorica nei saggi del primo Novecento sul* Don Chisciotte, Bergamo, Sestante.

LUNARDI, L. (1976), *Attualità di Unamuno*, Padova, Liviana.

LUPPOLI, S. (1968), «Il Santo de Fogazzaro y San Manuel Bueno de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XVIII, pp. 49-70.

MARCHIONE, M. (1982), «Carteggio inedito Boine-Unamuno», *L'Osservatore Politico Letterario*, 28, n. 1, pp. 16-43.

MARCOALDI, F. (2018), *Una certa idea di letteratura*, Roma, Donzelli.

MAROCCO, A. (1998), *Dialogo e solitudine. Ipotesi di lettura intorno al pensiero di Miguel de Unamuno*, Città del Vaticano, Urbaniana UP.

MARTÍN MORÁN, J. M., Mazzocchi, G. (2000), *Las conversaciones de la víspera: el Noventayocho en la encrucijada voluntad/abulia*, Viareggio, Baroni.

MASCOLO, A. (2015), «L'«ossessione dello scheletro». Decadenza, boria ed egolatria nelle riflessioni di Ganivet, Unamuno e Ortega», en Diana, R. (ed), *Le «borie» vichiane come paradigma euristico. Hybris dei popoli e dei saperi fra moderno e contemporaneo,* Nápoles, ISPF Lab-CNR, 3, pp. 313-333.

MASINI, F. (1955), «L'esistenzialismo spagnolo di Unamuno (cenni tematici)», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* VI (1955), pp. 51-60.

MEREGALLI, F. (1956), *Clarin e Unamuno*, Milán, La Goliardica.

MONNER SANS, J. M., (1964), «Coincidencias temáticas de Unamuno y Pirandello», *Atenea*, 406, pp. 7-37.

MORELLI, G. (1985), «Una lettera inedita di Miguel de Unamuno dal confino di Fuerteventura. Un vibrante appello alla stampa italiana», en *Lingua e Letteratura*, 4 de marzo de 1985, pp. 5-13.

MORELLI, G. (1986) «Una lettera inedita di Miguel de Unamuno a Prezzolini». *Linga e Letteratura*, 4, 7, pp.7-10.

MORELLI, G. (1992) «Relazione letteraria: Farinelli-Unamuno», en Heydenreich T. (ed.), *Cultura italiana e spagnola a confronto: anni 1918-1939*, Tübingen, Stauffemburg Verlag, pp. 21-30.

NOÈ, E. (1998), *Pupazzi di nebbia, la metafora della nebbia nella filosofia poetica di Miguel de Unamuno*, Florencia, Alinea.

ORESTANO, F. (1940), *Celebrazioni*. Milán, Fratelli Bocca Editori.

PEROTTI, O. (2014) «Las cartas inéditas de Víctor Said Armesto a Miguel de Unamuno», *Cuadernos AISPI*, 3, pp. 27-39.

PINI MORO, D. (1993), «Giovanni Maria Bertini e la rivoluzione», *Spagna Contemporanea*, 3, pp.115-126.

PREZZOLINI, G. (1960), *Dal mio terrazzo, 1946-1959*, Firenze, Vallecchi Editore.

PROPERZI, L. (1971), «Il problema della fede nel pensiero di Miguel de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XXI, pp. 35-55.

PRINI, P. (1958), «Filosofia della morte in Miguel de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, VIII, pp. 27-42.

PUCCINI, M. (1924). *Miguel de Unamuno*, Roma, Formiggini.

RIVA, F. (1988), «Unamuno, la coscienza tragica», en Moiso, F. (ed.), *Il tragico: filosofi a confronto. Ciclo di seminari della scuola di specializzazione in comunicazioni sociali dell'Univesità Cattolica*, Milano, Vita e Pensiero, (pp. 219-270).

RIVA, F. (2017), «Fame, etica, Utopia. Icone del Don Chisciotte», *Rivista di filosofia neo-scolastica*, 109, 2, pp. 349-364.

ROSSI, G. C. (1952), «Apuntes sobre bibliografía unamuniana en Italia y Alemania», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, III, pp. 13-18.

RUSSO, D. (1986), *Unamuno filosofo dell'uomo e della vita*, Bari, Adriatica.

RUTA, M. C. (1991), «Ricordo di Gaetano Foresta», en Prestigiacomo, C. y Ruta M. C. (ed.) *Dai Modernismi alle Avanguardie: atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani: Palermo 18-20 maggio 1990*, Palermo, Flaccovio, pp. 203-207.

SAMONÀ, C. (1984), «Dialoghi con Don Chisciotte», *La Repubblica*, 4 de septiembre.

SSAVIGNANO, A. (1989), *Unamuno, Ortega, Zubiri: tre voci nella filosofia del Novecento*, Napoli, Guida.

SAVIGNANO, A. (1990), *Il Cristo di Unamuno*, Brescia, Queriniana.

SAVIGNANO, A. (2001), *Introduzione a Unamuno*, Bari, Laterza.

SCIACCA, M. F. (1945), *La filosofia oggi*, Milán, Mondadori.

SCIACCA, M. F. (1971), *Il chisciottismo tragico di Unamuno e altre pagine spagnole*, Milán, Marzorati.

SCHENEIDER GRAZIOSI, R. (1965), *Umanesimo ed esistenzialismo di Miguel de Unamuno*, Milán, Gastaldi.

SEDWICK, F. (1956), «Unamuno and Pirandello revisted», *Italica*, 33, 1 pp. 40-51.

TANGANELLI, P. (1996), «Miguel de Unamuno: Nuevo Mundo y la crisis del 97». *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*; XXXI, pp. 121-138.

TANGANELLI, P. (1998a), «Los cuadernillos de Unamuno anteriores a la etapa socialista y la crisis del racionalismo». *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, XXXIII, pp. 95-112.

TANGANELLI, P. (1998b), «*Charivari. En casa de Unamuno.* di Azorín: Un testo tra due crisi e due autori», *Il confronto letterario*, 29, pp. 257-274.

TANGANELLI, P. (2001), *Hermenéutica de la crisis en la obra de Unamuno entre finales del XIX y comienzos del XX: la crisis del 97' como posible* exemplum *de la crisis finisecular*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

TANGANELLI, P. (2003), *Unamuno fin de siglo. La escritura de la crisis*, Pisa, ETS.
TANGANELLI, P. (2006), *Meditaciones Evangélicas*, Salamanca, Diputación de Salamanca.
TILGHER, A. (1912), *Voci del tempo: profili di letterati e filosofi contemporanei*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere.
TRIPODI, A. (2014), *Etica dell'eroe. Don Chisciotte nelle interpretazioni di Unamuno, Ortega y Gasset*, Turín, Unipop.
UNAMUNO, M. (1913), *Commento alla vita del Don Chisciotte*, trad. G. Beccari, Lanciano, Carabba.
UNAMUNO, M. (1920), *Nientemeno che tutto un uomo*, trad. M. Puccini, Milán, Sonzogno.
UNAMUNO, M. (1920), *Il fiore dei miei ricordi*, trad. G. Beccari, Firenze, Vallecchi.
UNUMUNO, M (1921), *Perché esser così?*, trad. G. Beccari y M. Puccini, Roma, Urbis.
UNAMUNO, M. (1922), *La Sfinge*, trad. G. Beccari, Lanciano, Carabba.
UNAMUNO, M. (1922), *Fedra. Tragedia in tre atti*, trad. G. Beccari, Lanciano, Carabba.
UNAMUNO, M. (1922), *Nebbia*, trad. G. Beccari, Florencia, Battistelli.
UNAMUNO, M. (1924), *Del sentimento tragico della vita negli uomini e nei popoli*, trad. G. Beccari y O. Campa, Florencia, Rinascimento del libro.
UNAMUNO, M. (1924), *Il segreto della vita*, trad. G. Beccari, Florencia, La Voce.
UNAMUNO, M. (1924), *Tre romanzi esemplari*, trad. M. Puccini, Milán, Caddeo.
UNAMUNO, M. (1926), *L'agonia del cristianesimo*, trad. A. Treves, Milán, Monanni.
UNAMUNO, M. (1925), *Las Sfinge senza Edipo*, trad. P. Pillepich, Milán, Corbaccio.
UNAMUNO, M. (1926), *Commento alla vita di Don Chisciotte*, trad. C. Candida, Milán, Corbaccio.
UNAMUNO, M. (1928), *Nebbia*, trad. G. Beccari, Venecia, La Nuova Italia.
UNAMUNO, M. de (1945), *Essenza della Spagna*, trad. C. Bo, Milán, Antonioli.
UNAMUNO, M. de (1945), *Lo specchio della morte*, Florencia, Cianferoni.
UNAMUNO, M. de (1946), *Nebbia. Grottesco in tre atti e un epilogo*, ed. G. Beccari, Florencia, Edizioni d'Arte.
UNAMUNO, M. de (1946), *L'agonia del cristianesimo*, trad. C. Bo, Milán, Edizioni di Uomo.
UNAMUNO, M. de (1946), *Della dignità umana e altri saggi*, trad. O. Abate, Milán, Edizioni di Uomo.
UNAMUNO, M. de (1948), *Il Cristo di Velázquez*, trad. A. Gasparetti, Brescia, Morcelliana.
UNAMUNO, M. de (1949), *Tutto un uomo*, trad. M. Puccini, Roma, De Carlo.
UNAMUNO, M. de (1949), *Antologia poetica*, trad. C. Bo, Florencia, Fussi.
UNAMUNO, M. de (1952), *Pace nella guerra*, trad. G. Beccari, Florencia, Vallecchi.
UNAMUNO, M. de (1953), *L'ultima leggenda di Caino*, trad. G. Beccari, Milán, Dall'Oglio.

UNAMUNO, M. de (1955), *Romanzi e drammi*, trad. F. Nicoletti Rossini, Roma, Gherardo Casini Editore.
UNAMUNO, M. de (1961), *Vita di Don Chisciotte e di Sancho*, trad. A. Gasparetti, Milán, Rizzoli.
UNAMUNO, M. de (1961), *Nebbia*, trad. F. Nicoletti Rossini, Roma, Curcio.
UNAMUNO, M. de (1964), «Commento alla vita di Don Chisciotte», trad. C. Candida, en M. de Cervantes, *Don Chisciotte*, Milán, Dall'Oglio.
UNAMUNO, M. de (1968), *Lo scandalo della Croce*, trad. L. D'Arcangelo, Turín, Borla.
UNAMUNO, M. de (1968), *Poesie*, ed. R. Paoli, Florencia, Vallecchi.
UNAMUNO, M. de (1974), *Diario Intimo*, trad. V. Passeri Pignoni, Bolonia, Pàtron.
UNAMUNO, M. de (1978), *Nebbia*, trad. F. Nicoletti Rossini, Roma, Curcio.
UNAMUNO, M. de (1982), *Nebbia*, trad. F. Nicoletti Rossini, Roma, DeAgostini.
UNAMUNO, M. de (1987), *Tres novelle esemplari e un prologo*, trad. M. Puccini, Roma, Lucarini.
UNAMUNO, M. de (1987), *La tragedia del vivere umano*, trad. P. Pillepich, Milán, Dall'Oglio.
UNAMUNO, M. de (1989), *Del sentimento tragico della vita negli uomini e nei popoli*, trad. M. Donati, Milán, SE.
UNAMUNO, M. de (1993), *L'agonia del cristianesimo. Con una «replica» di carlo Bo*, trad. C. Bo, Milán, Corbaccio, 1993.
UNAMUNO, M. de (1993), *San Manuel Bueno, martire*, trad. P. Pignata, Milán, Tranchida.
UNAMUNO, M. de (1994), *Come si fa un romanzo*, trad. G. Mazzocchi, Pavia, Ibis.
UNAMUNO, M. de (1994), *Il risentimento tragico della vita: note sulla rivoluzione e la guerra civile di Spagna*, trad. G. Felici, Génova, Il Nuovo Melangolo.
UNAMUNO, M. de (1994), *San Manuel Bueno, martire*, trad. G. Ferracuti, Rimini, Il Cerchio.
UNAMUNO, M. de (1995), *San Manuel Bueno, martire*, trad. G. Ferracuti, Roma, Studio Tesi.
UNAMUNO, M. de (1999), *Del sentimento tragico della vita*, trad. J. J. López y García-Plaza, Casale Monferrato, Piemme.
UNAMUNO, M. de (2000), *Miguel de Unamuno*, Lecce, Besa.
UNAMUNO, M. de (2001), *Nicodemo il Fariseo e altri saggi*, Genova, Marietti.
UNAMUNO, M. de (2003), *Nebbia*, trad. S. Tummolini, Roma, Fazi.
UNAMUNO, M. de (2004), *L'agonia del cristianesimo*, trad. J. López y García-Plaza, Casale Monferrato, Piemme.
UNAMUNO, M. de (2005), *Rosario de sonetos líricos*, trad. C. Tana, Roma, Aracne.
UNAMUNO, M. de (2005), *Nuovo mondo*, trad. S. Borzoni, Caserta, Saletta dell'Uva.
UNAMUNO, M. de (2005), *Amore e pedagogia*, trad. I. Tomassetti, Caserta, Saletta dell'Uva.

UNAMUNO, M. de (2005), *Vita di Don Chisciotte e Sancho Panza*, trad. A. Gasparetti, Milán, B. Mondadori.

UNAMUNO, M. de, (2006), *L'agonia del cristianesimo*, trad. C. Bo, Milán, SE.

UNAMUNO, M. de (2006), *Vita di Don Chisciotte e Sancio*, trad. G. Beccari, Rimini, Il cerchio.

UNAMUNO, M. de (2006), *Vita di Don Chisciotte e Sancho Panza*, trad. C. Serretta, Roma, Newton Compton.

UNAMUNO, M. de (2008), *Verrà di notte e altre poesie*, trad. P. Tomasinelli, Bagno a Ripoli, Passigli.

UNAMUNO, M. de y Boine, G. (2008), *Intelligenza e bontà. Saggi, recensioni e lettere sul modernismo religioso*, ed. S. Borzoni, Turín, Aragno.

UNAMUNO, M. de (2008), *San Manuel Bueno, martire*, trad. F. Nicoletti Rossini, Milán, B.U.R.

UNAMUNO, M. de (2009), *San Manuel Bueno, martire*, trad. R. Trovato, Acireale, Bonanno.

UNAMUNO, M. de (2009), *De Fuerteventura a París*, trad. O. Perotti, Nápoles, Liguori.

UNAMUNO, M. de (2010), *Tre novelle esemplari e un prologo*, trad. M. Gabellieri, Florencia, Barbès.

UNAMUNO, M. de (2010), *San Manuel Bueno, martire*, trad. V. Bianco, Palermo, Officina Trinacria.

UNAMUNO, M. de (2011), *San Manuel Bueno, martire*, trad. M. Ottaiano, Messina, Mesogea.

UNAMUNO, M. de (2011), *San Manuel Bueno, martire*, trad. N. Fioraso, Trieste, Asterios.

UNAMUNO, M. de (2011), *Nèbida*, Cagliari, Condaghes.

UNAMUNO, M. de (2011), *Cultura e Nazione*, trad. E. Lodi, Milán, Medusa.

UNAMUNO, M. de (2012), *L'agonia del cristianesimo*, trad. E. Rubetti, Milano, Bompiani.

UNAMUNO, M. de (2012), *Niente meno che un uomo tutto d'un pezzo*, Noe3, tr F. Carminati.

UNAMUNO, M. de (2012), *Come si fa un romanzo*, trad. G. Mazzocchi, Como-Pavía, Ibis.

UNAMUNO, M. de (2013), *In viaggio con Don Chisciotte*, trad. E. Lodi, Milán, Medusa.

UNAMUNO, M. de (2013), *Sa tzia Tula*, trad. E. Casu, Cagliari, Domus de Janas.

UNAMUNO, M. de (2014), *L'Agonia dell'Europa. Scritti della grande guerra*, trad. E. Lodi, Milán, Medusa.

UNAMUNO, M. de (2015), *Tre novelle esemplari e un prologo*, trad. N. Fioraso, Trieste, Asterios.

UNAMUNO, M. de (2016), *Poesías*, trad. A. Scotto Di Carlo, Pisa, ETS.

UNAMUNO, M. de (2017), *Nientemeno che un vero uomo*, trad. N. Fioraso, Milán, Street lib 2017.

UNAMUNO, M. de (2017), *Vita di Don Chisciotte e Sancio e altri scritti sul Chisciotte*, tr. A. Savignano, Milán, Bompiani.

UNAMUNO, M. de (2019), *Sant'Emanuele buono, martire*, tr. F. Nicoletti Rossini, Milán, Medusa.

UNAMUNO, M. de (2020), *Nebbia*, trad. H. Arenal, Cinisello Balsamo, SanPaolo.

UNAMUNO, M. de (2021), *Vita di Don Chisciotte e Sancio e altri scritti sul Chisciotte*, trad. C. Serretta, Milán, Newton Compton.

UNAMUNO, M. de (2022), *Sant'Emanuele buono, il martire*, trad. N. Fiorsao, Trieste, Asterios.

UNAMUNO, M. de (2023), *Abel Sánchez*, trad. S. Papini, Roma, Cancellada.

VEGAS, F. (1948), «Il pensiero di Miguel de Unamuno», *Rivista della Storia della Filosofia*, 3, pp. 129-158.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 40, 2024, pp. 147-169
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25432

Artículo de investigación

Miguel Delibes e Italia: encuentros y desencuentros

Miguel Delibes and Italy: nearness and distance

Renata LONDERO

Autoría:
Renata Londero
Univeristà degli Studi di Udine, Italia
renata.londero@uniud.it
https://orcid.org/0000-0003-3151-5931

Citación:
LONDERO, Renata (2024). «Miguel Delibes e Italia: encuentros y desencuentros», *Anales de Literatura Española*, (40), pp. 147-169. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25432

Fecha de recepción: 30/06/2023
Fecha de aceptación: 15/07/2023

© 2024 Renata Londero

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

Se analiza la relación de Miguel Delibes (1920-2010) con Italia desde una perspectiva doble: en la primera parte se considera de qué forma y qué aspectos culturales y literarios del país conoció y apreció el autor –durante viajes y estancias emprendidos desde 1956 hasta 1985 por motivos profesionales–, mientras que en la segunda se examina la recepción de la obra delibeana por parte de los intelectuales italianos (sobre todo, académicos) a través de los ensayos y de las traducciones publicados desde finales de los cincuenta del siglo XX hasta hoy. Las huellas principales que el contacto con Italia dejó en la producción delibeana consisten en las ocho estampas dedicadas a varias ciudades italianas, recogidas en el libro de viajes *Europa, parada y fonda* (1963); un interesante conjunto de reseñas (1948-1957), donde el vallisoletano expresa su pasión por el cine neorrealista; un breve y tardío texto sobre Alberto Moravia (1990) y la cita de Cesare Pavese en un trabajo de 2004. El balance, bastante decepcionante, se debe al hecho de que el reflexivo e introvertido Delibes quedó al margen de los ambientes de mayor intercambio artístico entre Italia y España en su época: las ferias de libros, las tertulias y los premios literarios. Probablemente fueron razones ideológicas –vinculadas con la permanencia del escritor en España durante el franquismo, a pesar de su velada oposición al régimen, que le proporcionó muchos problemas con la censura– las que provocaron un desierto crítico en Italia con respecto a su narrativa hasta por lo menos

los años sesenta. De hecho, los estudios italianos sobre Delibes y las versiones de algunos de sus cuentos y novelas, realizados en especial por docentes universitarios (empezando por Giuseppe Bellini), se han desarrollado en los últimos cuarenta años: sobre ellos versan las páginas finales, donde se abriga la esperanza de que un clásico contemporáneo como Delibes despierte más atención crítica en Italia en un futuro próximo.

Palabras clave: Delibes; Italia; recepción; traducción

Abstract

The essay analyzes Miguel Delibes' (1920-2010) relationship with Italy on a double level: the first part considers how Delibes knew and appreciated the country and what cultural and literary aspects he liked most, during the trips and the stays which he carried out from 1956 to 1985 for professional reasons. The second part examines the reception of Delibes' work by Italian intellectuals (above all, scholars), by reviewing the essays and the translations published from the end of the 1950s to nowadays. The main traces that the contact with Italy left in Delibes' production are eight articles describing several Italian cities, collected in his travel book *Europa, parada y fonda* (1963); an interesting series of reviews (1948-1957) where the writer expresses his passion for neorealist cinema; a brief and late text on Alberto Moravia (1990) and the mention of Cesare Pavese in an article of 2004. The result, fairly disappointing, is due to the fact that a man like Delibes, so thoughtful and introverted, kept himself apart from the places where Italian and Spanish cultures came into contact in that period: i.e. book fairs, artists' circles and literary prizes. Delibes remained in Spain during Franco's dictatorship, even though he had to face many problems with censorship because of his subtle opposition against the regime: therefore, maybe ideological reasons caused a critical desert towards his work in Italy, at least until the Sixties. In fact, the Italian studies about Delibes and the translations of some of his novels and tales have been conducted mainly by scholars (starting from Giuseppe Bellini), and have developed over the last forty years, as the final pages of this essay demonstrate, while hoping that a contemporary classic like Delibes will raise more critical attention in the next future.

Keywords: Delibes; Italy; reception; translation

Delibes hacia Italia: el viajero y el intelectual

Los viajes de 1956, 1974 y 1985

Al inaugurar «Vivir de la pluma. Itinerarios por la obra de Miguel Delibes» (Universidad de Udine, 18-19 de abril de 2013), el único congreso internacional que hasta la fecha se ha dedicado al gran escritor en Italia, Elisa Delibes, cuarta hija del autor y presidenta de la Fundación Miguel Delibes, afirmaba

con emoción: «mis padres eran unos enamorados de Italia» (2014: 11)[1]. Y a continuación recordaba los viajes que sus padres realizaron a este país, los más importantes de los cuales fueron en 1956, 1974 y 1985. Los tres se emprendieron con motivo de invitaciones que profesores e intelectuales del *Belpaese* le hicieron al novelista por razones profesionales; es decir, para que dictara conferencias o participara en coloquios, pero pronto se transformaron primero en ocasiones de conocimiento humano y cultural, y después en fértil materia de escritura. Por otra parte, la «filosofía andariega» delibeana (García Domínguez, 2003: 172) estriba en un constante afán de descubrimiento del mundo y de su esencia «cálida y humana», puesto que el vallisoletano pretende viajar al azar, improvisando, sin «programas previos, que fosilizan la Naturaleza, rompen toda concatenación entre los seres y las cosas», según él mismo sostiene en *Por esos mundos. Sudamérica con escala en Canarias* (1961)[2]. De ahí que sus libros de viajes –continúa– no sean nunca «guías al uso» de tipo turístico, porque deparan «una orientación general, una visión de conjunto […], del país o los países» visitados (Delibes, 2007: 379, 381). Además, al hilo de sus memorias y observaciones, Delibes reflexiona autobiográficamente sobre «su propio yo», como también hace en su narrativa creadora, brindando una personal interpretación del mundo (Neuschäfer, en Delibes, 2007: XXVII). Por consiguiente, los recuerdos de la corta pero intensa estancia que el escritor llevó a cabo con su esposa Ángeles de Castro en varias ciudades italianas en mayo de 1956, reunidos en *Europa: parada y fonda* (1963)[3], contribuyen a formar

1. Las actas del congreso, organizado por Maria-Teresa De Pieri y Renata Londero, se publicaron tanto en español (Londero & De Pieri, 2014) como en italiano (Londero & De Pieri, 2015). «Vivir de la pluma» se titula un artículo del autor que se publicó en *La Vanguardia*, el 3 de diciembre de 1967, y además la frase sintetiza su dedicación diaria y total a la escritura. Aparte de Elisa Delibes de Castro participaron en el coloquio udinés los dos biógrafos de Delibes, Ramón García Domínguez y Ramón Buckley, dos de sus más destacadas intérpretes, Amparo Medina-Bocos (teoría y prática de la novela) y María Pilar Celma Valero (los cuentos), la catedrática franco-hispana Dolores Thion Soriano-Mollá (el proceso de composición de *Aún es de día*), y un grupo de investigadores de la Universidad huésped: Maria-Teresa De Pieri (la ironía en la narrativa), Katerina Vaiopoulos (*Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* y el género epistolar), Andrea Bresadola (ahora titular de Literatura española en la Universidad de Macerata; variantes de autor en *El camino* y problemas con la censura), y Sagrario del Río Zamudo (*El hereje* y la pragmática).
2. La primera versión del libro se tituló *Un novelista descubre América (Chile en el ojo ajeno),* y salió en 1956 (Madrid, Editora Nacional). En 1961 Delibes modificó el título por el que conocemos hoy en día y amplió el volumen, cuando lo publicó en la editorial Destino.
3. El volumen, donde Delibes rememora sus viajes por Italia (1956), Portugal (1957), París (1959) y Alemania (1960), se editó por primera vez en 1963 (Madrid, Editores Cid), y otra vez en 1981 en Barcelona, por Plaza y Janés. «Las crónicas del viaje por Italia fueron publicadas originalmente en *El Norte de Castilla* durante el mes de junio de 1956» (en Delibes, 2007: 1091).

«un pequeño volumen, imparcial y casi frívolo, de […] simples impresiones humanas, recogidas en el camino» (Delibes, 2007: 553).

Empecemos, pues, por una carta que Delibes remite desde Valladolid a Josep Vergés, su editor en Destino y buen amigo, el 16 de abril de 1956. En ella da detalles de relieve sobre la ocasión del próximo viaje a Italia y su organización cronológica:

> El próximo mes de marzo [*sic*] creo saldrá en italiano *Mi idolatrado hijo Sisí*, editado por Martelo [*sic*], de Milán. Con este motivo extiendo a Italia mi gira mediterránea, que iniciaré en Valencia el día 3, Tarragona el 4, y Turín, Milán, Venecia, Florencia, Bolonia, Roma y Nápoles, a partir del día 6. En todos estos sitios tienen organizadas conferencias (Delibes & Vergés, 2002: 140)[4].

Amén del evidente desliz inicial –marzo por mayo–, Delibes se refiere a la inminente publicación de la versión italiana de *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953) por Aldo Martello Editore de Milán que, sin embargo, nunca salió a la luz[5]. Y planea su recorrido por las principales ciudades italianas, desde Turín hasta Nápoles, para los primeros días de mayo de 1956. Al respecto, también nos quedan algunas fotos que retratan a Miguel y Ángeles, solos o juntos, pero siempre sonrientes, en la veneciana Plaza de San Marcos o al lado del Gran Canal[6], con al fondo la cúpula de Santa Maria del Fiore en Florencia[7], y ante la Fontana de Trevi[8] o en el Foro[9]. La estancia debió de durar menos de un mes, dado que el 7 de junio de ese mismo año el hipocondríaco Delibes escribe a Vergés: «llegué alicorto de Italia y he guardado cama con un achuchón de hígado o cosa parecida. Parece que ya me encuentro mejor»[10].

Pasemos ahora a examinar las huellas que ese primer y placentero encuentro con Italia dejó en las páginas delibeanas: se trata de las ocho estampas insertadas en *Europa: parada y fonda*[11], donde el vallisoletano conduce al lector

4. La epístola también se encuentra en el archivo en línea de la Fundación Miguel Delibes (AMD: 84, 4.134); https://fondomigueldelibes.fundacionmigueldelibes.es/ [consulta: 26 abril 2023]. Doy mis gracias ante todo a Elisa Delibes de Castro, y a los archiveros Beatriz García Gómez y Nacho Alonso Martín, por facilitarme en todo momento el acceso a los materiales conservados en el portal del archivo.
5. En el archivo de la Fundación Miguel Delibes (AMD: 95, 10) se guarda el contrato que la editorial milanesa envió al autor, fechado a 30 de marzo de 1953. Con todo, el proyecto quedó en el tintero.
6. AMD: 125, 24; 125, 25; 125, 26; 125, 27.
7. AMD: 125, 23.
8. AMD: 125, 32.
9. AMD: 125, 29; 125, 30; 125, 31.
10. AMD: 84, 4. 137.
11. Son los siguientes: «Los caminos de Roma»; «Milagro en Milán»; «La góndola, un ataúd de tercera»; «La velocidad ha entrado en el país»; «De Turín a Florencia»; «Civilidad y

de Ventimiglia a Nápoles, a través de sus reflexiones acerca de lugares, costumbres y personas, a medio camino entre lo antropológico, lo socio-cultural y lo lírico (Silva, 2003: 189). El elemento que enseguida y más le llama la atención es el carácter risueño, vital y enérgico del pueblo, en un país que está creciendo rápidamente a nivel económico y tecnológico: el italiano medio le gusta, pues, por su «simpática verborrea», su «vitalidad» y «sentido artístico de la vida», su «propensión innata a la fantasía», y porque es «vehemente y sentimental» (561-563). El deseo de recuperación y el dinamismo que Delibes ve en la Italia del segundo *dopoguerra* –«Italia, hoy día, no corre, vuela» (572)[12]– se manifiestan con claridad en la capital italiana de la industria y de los negocios, Milán. Por esta razón, a la «flamante» y «vertiginosa» urbe norteña, caracterizada por «un orden de vida centroeuropeo» y «un asombroso ritmo vital» (564-565, 567) se adecua perfectamente el título del texto centrado en ella, «Milagro en Milán», que no sólo reenvía al 'milagro italiano' de los años cincuenta, sino que también es homónimo de la película neorrealista de Vittorio De Sica (*Miracolo a Milano*, 1951), que Delibes conocía y admiraba, como había demostrado en un artículo redactado para *El Norte de Castilla* el 7 de marzo de 1953, y sobre el cual volveremos a hablar.

Las impresiones que la visita de las demás ciudades –Venecia, Turín, Florencia, Roma, Nápoles– despierta en el autor descuellan por su profundidad y anti-folclorismo. Así es que, por ejemplo, Delibes enfoca Venecia con la mirada fúnebre de Thomas Mann, realzando su atmósfera «discreta, apagada», de «medios tonos», suspendida «entre la vida y la muerte» y simbolizada por las silenciosas góndolas que se deslizan por sus canales: «La góndola, al abandonar la ciudad, sigue pareciéndole un estilizado, anacrónico y flotante ataúd de tercera» (569-570). En Turín le atrae la sensación de orden y «proporción» que efectivamente todo viajero percibe en la armonía geométrica de las calles y plazas de la capital piamontesa, mientras que no consigue gozar de los magníficos monumentos florentinos por el desmedido bullicio turístico, el ruido y el «humo de gasolina» imperantes (576, 577-578). Al contrario, le embarga el encanto de la milenaria historia de Roma –el Coliseo, el Foro y el Palatino, las fuentes, Villa Borghese–, de manera que el frenético tráfico urbano en el casco antiguo no le molesta demasiado; además, la pasión de Delibes por el séptimo arte salta a la vista cuando éste nota la influencia de estrellas

convivencia»; «El más bello suburbio del mundo»; «Roma» (Delibes, 2007: 557-594). De aquí en adelante todas las páginas entre paréntesis se refieren a esta edición de la obra.

12. Delibes describe Italia como «un hormigueo en incesante actividad», animado por «uno de los temperamentos más inquietos que hoy se cuecen por el mundo» («La velocidad ha entrado en el país», Delibes, 2007: 572).

como Sophia Loren y Gina Lollobrigida en «el contoneo y la indumentaria de la muchachita italiana». El holgado paseo por el *caput mundi* termina en el barrio popular del Trastevere, que «es a Roma lo que Triana es a Sevilla», con su «sabor, vibrante y abigarrado», impregnado de «aires napolitanos» (592-593). De hecho, donde el escritor vive la experiencia italiana con más esparcimiento es en Nápoles, «una fascinante conjunción de belleza natural y fuerza vital», rebosante de fe y color, que se explaya al compás de «la música inimitable de su acento» (583, 587-588).

No obstante, junto al Delibes narrador, que pinta el país latino, afín a España en muchos aspectos, por medio de sus rasgos típicos y duraderos, no debemos olvidar al Delibes «cronista», que atestigua su paso por Italia en un año determinado: 1956. Con las circunstancias políticas y culturales de ese momento histórico se enlaza el artículo «Civilidad y convivencia», donde al mismo tiempo el autor da a conocer al trasluz su orientación ideológica, la de un intelectual progresista y católico, como lo ha definido Ramón Buckley (2012). Para ilustrar el alto civismo de los italianos y el positivo clima de «reestructuración» que se respira en la Italia de mediados de los cincuenta, ya alejada de «las trágicas calamidades de la guerra», Delibes alaba el «tacto político» y el activismo del democristiano Giovanni Gronchi, uno de los padres de la democracia italiana y tercer Presidente de la República (1955-1962) tras Enrico De Nicola y Luigi Einaudi: «Gronchi participa personalmente en la tarea de gobierno y su orientación izquierdista responde a una idea de justicia cristiana y al actual rumbo político del mundo» (581). Es evidente que el vallisoletano está aludiendo, por contraste, a la España franquista contemporánea, tímidamente aperturista pero aún no impulsada por el desarrollismo, y sacudida por las huelgas en las fábricas y las primeras manifestaciones de la protesta estudiantil. No es ninguna casualidad, pues, que estos escritos, tan elogiosos hacia la Italia republicana, pasaran por la criba de la censura, como se transparenta en una misiva de Vergés al autor, fechada a 19 de octubre de 1956: «Se acabaron tus buenos artículos italianos. Cada vez escribes mejor y estoy seguro que los reportajes han gustado mucho. Algunas semanas he estado tentado de mandarte las galeradas de censura para que vieras el fino y diabólico trabajo de inquisidor que hace este abyecto y caricaturesco aprendiz de Goebbels que se hace llamar doctor Demetrio Ramos»[13].

El «espíritu colectivo» y el esfuerzo de renovación –prosigue Delibes– también contagian a los «jóvenes italianos» en las aulas universitarias, donde «existe una inquietud intelectual palpable» y palpita una «curiosidad […]

13. AMD: 84, 4, 146.

asombros[a]» por la lengua y la cultura españolas, demostrada por el hecho de que «los hispanistas hacen cifra hoy en Italia» (581). En efecto, precisamente en 1956, tuvo lugar la primera oposición universitaria que asignó tres cátedras de Lengua y literatura española a Guido Mancini (Pisa), Franco Meregalli (Venecia) y Oreste Macrí (Florencia), dando inicio al hispanismo italiano (Ruffinatto, 1977: 126-127; Bellini, 2007a). Con todo, en realidad el primer catedrático de Literatura española en el país había sido, a partir de 1939, Giovanni Maria Bertini, que enseñó en la Universidad de Venecia de 1942 a 1954, y después se trasladó a la Facultad de Magisterio de la Universidad de Turín, donde ejerció la docencia hasta 1976 (Bermejo Calleja, 2020: 69-74). En 1946 el «militante» Bertini (Macrí, 1996: II, 227-231) fundó tanto la primera revista académica de estudios hispánicos, *Quaderni ibero-americani*, como la asociación ARCSAL (Associazione per le relazioni culturali con la Spagna, il Portogallo e l'America latina): Delibes cita esta última en «Civilidad y convivencia», y sobre el «padre Bertini» pronuncia estas palabras de encomio: «de su cariño, de su entusiasmo por el arte, la lengua y la literatura españolas traigo pruebas a docenas» (582).

Como anticipábamos, Delibes eligió Italia como destino privilegiado dos veces más: en 1974 y en 1985. El 15 de febrero de 1974 el vallisoletano dice a su querido amigo Francisco Umbral: «marcharé el mes que viene a Francia e Italia de conferencias» (Delibes & Umbral, 2021: 331-332). Efectivamente, en la primavera de ese año Delibes y Ángeles de Castro se detuvieron unos días en Nápoles, pasando por Florencia con seguridad[14], para que el escritor diera una conferencia en el Instituto cultural español de Santiago, invitado por su director, el profesor, historiador e italianista ourensano Avelino Sotelo Álvarez. En las fotografías que nos quedan de esa fugaz y feliz temporada napolitana (Delibes de Castro, 2014: 12), el matrimonio Miguel/Ángeles sonríe delante del Castel Nuovo y por las calles del centro, o de excursión en Pompeya, solos o acompañados por Avelino Sotelo y otros conocidos[15]: ese sería el último viaje internacional de la pareja antes de la muerte prematura de Ángeles, el 22 de noviembre.

Otro compromiso profesional ocasionó la estancia de 1985: el 24 y 25 de mayo Delibes fue el único escritor español que tomó parte en el coloquio «Best-sellers: vera gloria?», organizado en la pequeña ciudad piamontesa de

14. En el Archivo digitalizado de la Fundación Miguel Delibes hay una foto del Ponte Vecchio florentino, con fecha abril de 1974 (AMD: 125, 161).
15. AMD: 125, 154; 125, 155; 125, 156; 125, 158; 125, 159; 125, 164; 125, 165; 125, 166; 125, 167. Una foto también muestra a Delibes dictando su charla en el Instituto cultural español napolitano (AMD: 125, 160).

Alba por el Premio internacional de novela Grinzane Cavour (1982-2009)[16], que presidía el hispanista Giuliano Soria, traductor al italiano de *El disputado voto del señor Cayo* (en 1982) y de *Los santos inocentes* (en 1994)[17]. De esta permanencia en Italia, que duró desde el 21 de mayo hasta primeros de junio[18], se conservan dos testimonios de la mano y pluma de Delibes, uno público y otro más privado, por así decirlo: el artículo «El premio Cavour» (Delibes, 2010a: 242-245)[19], y la crónica viajera «Breve paseo por Croacia» (Delibes, 2007: 1077-1082)[20]. En el primero, leemos un interesante recuento del congreso sobre los best-sellers, donde Delibes menciona a editores y escritores italianos (Giorgio Calcagno, Roberto Vacca y Ugo Ronfani, presidente del jurado) y resume el mensaje de su ponencia: «hice ver que la aparición del *best-seller* era reciente en mi país, donde se había pasado, en poco más de un cuarto de siglo, de la más absoluta penuria intelectual a un consumo de libros considerable» (Delibes, 2010a: 243). Las dos páginas iniciales de «Breve paseo por Croacia», en cambio, contienen consideraciones personales, ofreciendo una agradable lectura al público italiano, puesto que desentrañan con agudeza los caracteres privativos de una ciudad fronteriza como Trieste. Esta no sólo fascina al autor porque James Joyce la escogió como «refugio»: es «una urbe luminosa» en el extremo límite nororiental del país, cuya «población» es «menos locuaz y bulliciosa que en el resto de Italia y el número de monumentos bélicos, delatores de un perdurable conflicto, es excesivo». Además, el autor aprecia la índole triestina, abigarrada, heterogénea, tan marcada por las culturas austriaca y eslava, que la convierten en «una ciudad sólo provisionalmente italiana» (Delibes, 2007: 1077-1078).

Delibes ante la cultura italiana: contactos y escritos

A diferencia de la buena cantidad y calidad de los contactos que Delibes tuvo con los lugares, las relaciones que entabló con los intelectuales italianos

16. Las fotografías relacionadas con la participación delibeana en el Premio Grinzane Cavour de 1985 se pueden ver en AMD: 125, 184, 189 y 190.
17. En ese viaje acompañaron al escritor su hija Elisa y el marido de ella, de manera que los tres aprovecharon para recorrer otros lugares de Italia, alcanzando Trieste y Croacia (Delibes de Castro, 2014: 12).
18. En carta a Ramón García Domínguez del 20 de mayo de 1985, Delibes le anuncia que el día siguiente se marchará a Italia y que regresará a tiempo para recoger el Premio Castilla y León, el 7 de junio (Delibes, 2007: 1095).
19. Fue «difundido por la agencia EFE en agosto de 1985 con el título "La concesión de los premios Cavour"» (Delibes, 2010a: 1060).
20. «La crónica sobre Croacia fue difundida por "Grandes firmas de EFE", y publicada en *El Norte de Castilla* el 25 de agosto de 1985» (Delibes, 2007: 1095).

descuellan por su escasez. Reservado, reflexivo y reacio a actos mundanos y multitudinarios –como es sabido–, Delibes permaneció voluntariamente al margen (tanto en España como en Italia, por supuesto) de los ambientes de mayor diálogo e intercambio artístico entre los dos países durante la segunda mitad del siglo XX: me refiero, en particular, a las ferias de libros, a las tertulias y a los premios literarios, donde a partir de los años cincuenta, sobre todo gracias a la fervorosa actividad editorial y a la estrecha colaboración entre Carlos Barral y Giulio Einaudi, proliferaron relevantes iniciativas de conocimiento recíproco, publicaciones y traducciones, pese a la fuerte intervención de la censura franquista para prohibir o dificultar muchas de ellas (Muñiz Muñiz & Gracia: 2011; De Benedetto, Laskaris & Ravasini: 2018).

Uno de los más importantes momentos de lanzamiento de España a la escena cultural mundial y de aproximación entre las letras españolas e italianas fue el primer Coloquio internacional sobre Novela, promovido por Barral, Jaime Salinas y Einaudi, que se celebró en Formentor (Mallorca) del 18 al 25 de mayo de 1959, y cuyo invitado de honor fue Italo Calvino. Si es cierto, pues, que Delibes compartió esos entusiasmantes días mallorquines con novelistas españoles y extranjeros de indudable envergadura –Italo Calvino, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Henry Green, Juan y Luis Goytisolo, Camilo José Cela, Carmen Martín Gaite, etc.–[21], pocas huellas concretas se encuentran en sus páginas por lo que se refiere a los grandes narradores italianos de la época.

Lo que sí le cautivaba a Delibes con respecto a la cultura italiana, como a otros muchos autores españoles de la generación de medio siglo, era una corriente que hacía honda mella en su propia visión de la existencia, de la estética y de la ética: a saber, el neorrealismo. En efecto, como explica Andrea Bresadola, una de las consecuencias inmediatas de la red de contactos tejida por Barral con los editores y los intelectuales italianos, fue «l'esportazione in Spagna della narrativa neorealista, che trovò terreno fertile anche grazie all'effetto trainante dei film italiani del genere» (2018: 20). Las afirmaciones de Giovanna Calabrò (1977: 173) sobre las preferencias temáticas y formales de los escritores catalanes y madrileños que coincidieron en Formentor en 1959 mirando hacia Italia, se pueden aplicar perfectamente a lo que Delibes buscaba y halló en el cine y en la novela neorrealistas porque casaba con sus

21. De la convivencia delibeana con estos escritores en los días de Formentor queda constancia, por ejemplo, en las fotos que lo retratan conversando con ellos, como la que se sacó en un barco, donde aparece al lado de Calvino, Robbe-Grillet, los Goytisolo y Martín Gaite (AMD: 123, 126), o bien en la cariñosa carta que Carmiña le mandó el 8 de junio de 1959, dándole las gracias a él y a Ángeles por la admirable humanidad de ambos y su afecto hacia ella (AMD: 5, 97).

mismos principios; es decir, el compromiso social del artista, la predilección por los pequeños y los humildes, la unión de la estética con la ética, y el uso de un estilo coloquial y espontáneo:

> Sul piano letterario, […] li accomuna […] l'equazione fra letteratura e progresso, letteratura e realismo. […] La cultura italiana del primo dopoguerra era stata segnata da una ventata di interesse per i mondi subalterni – contadini, infanzia, proletari – insomma gli umiliati e i dimenticati dalla storia; l'occhio con cui si guarda ad essi e la lingua con cui si parla di essi […] converge nella scelta di una prospettiva […] solidaristica, eticamente risentita e di una forma espressiva immediata, comunicativa.

Como remate de estas palabras de Calabrò se puede citar lo que Delibes declaraba a César Alonso de los Ríos en 1971: «El neorrealismo italiano –escuela que me fascinó– está en muchas de mis obras. *La strada*, *Cuatro pasos por las nubes*, *Milagro en Milán*, *Ladrón de bicicletas* son películas que no pasaron sobre mí sin dejar huella. El neorrealismo es para mí, con el cine centroeuropeo de los setenta-ochenta y el americano de los cuarenta-cincuenta, lo más importante que ha dado el séptimo arte» (Alonso de los Ríos, 2010: 193).

Está claro que a un aficionado y conocedor de la gran pantalla como Delibes (García Domínguez, 1993) no pudieron pasarle desapercibidas ni «las dos semanas de cine italiano celebradas en Madrid en 1951 y 1953» (Fernández, 2011: 289) ni sobre todo la copiosa y valiosa producción fílmica neorrealista de los cuarenta y cincuenta, con sus precursores –Alessandro Blasetti– y sucesores –Federico Fellini. Es por eso que de 1948 a 1957 el escritor firma en *El Norte de Castilla* ocho reseñas que versan sobre sendas películas italianas rodadas entre 1942 y 1955: *Quattro passi fra le nuvole* y *Prima comunione* (dirigidas por Alessandro Blasetti en 1942 y 1950); dos obras maestras de Vittorio De Sica, *Sciuscià* y *Miracolo a Milano* (1946 y 1951); *Vivere in pace* (1947) de Luigi Zampa; la famosa *Riso amaro* (1949) de Giuseppe De Santis; *Ragazze di Piazza di Spagna*, que dirigió Luciano Emmer en 1951; y finalmente, la post-neorrealista *Il bidone* (1955; *Alma sin conciencia*) de Fellini[22]. A veces, como cuando comenta *Prima comunione* (*Una hora en su vida*, en español) o *Ragazze di Piazza di Spagna* (*Tres enamoradas*, 1952), también abarca en una lisonjera visión general otros filmes estupendos, como *Ladri di biciclette*

22. He aquí el listado completo de las ocho reseñas mencionadas (Delibes, 2010a), que cito a continuación en el texto: «*Cuatro pasos por las nubes*», 5 de junio de 1948 (671-672); «*Una hora en su vida*», 25 de marzo de 1951 (677-678); «*El limpiabotas*», 29 de noviembre de 1952 (681-682); «*Milagro en Milán*», 7 de marzo de 1953 (687-689); «*Vivir en paz*», 9 de abril de 1948 (669-670); «*Arroz amargo*», 7 de enero de 1954 (696-697); «El neorrealismo se lava la cara», 13 de septiembre de 1953 (438-439); «*Alma sin conciencia*», 2 de junio de 1957 (709).

(1948), de Vittorio De Sica (que en español se tituló *Ladrón de bicicletas*) o *Napoli milionaria!*, 1945 (*Nápoles millonaria,* 1950), de Eduardo De Filippo[23].

En otros casos, Delibes pone de relieve aspectos de las películas con las que siente una notable sintonía por la manera común de ver y contar la realidad: especialmente, la atención por lo cotidiano, la áspera denuncia social, y la capacidad de desentrañar la humanidad y moldear la psicología de los personajes. Leamos los pasajes más significativos al respecto. Al describir en términos generales el fenómeno cinematográfico neorrealista, Delibes sostiene: «Del hecho de exponer las cosas tal cual son, como las vemos cada día en cualquier calle de cualquier ciudad, surgieron películas tan asombrosas y fundamentales como *Vivir en paz*, *Cuatro pasos por las nubes*, la inolvidable […] *Ladrón de bicicletas* y ahora, esta maravillosa muestra de equilibrio artístico y de buen gusto que es *Una hora en su vida*» (677). Con frecuencia, además, el escritor destaca la agria crítica que este cine dirige contra la sociedad del tiempo: en *El limpiabotas* «late […] una profunda preocupación social, expresada con esa viveza latina tan directa e hiriente» (682); *Milagro en Milán* es «una *rara avis*», que se puede definir como «una lucubración poética, afilada por la ironía, con referencia inmediata al problema social» (687); mientras que en *Arroz amargo* «vuelve el cine italiano a subrayar […] lacras sociales» (697). O bien, acerca de la riqueza interior de los personajes en *Cuatro pasos por las nubes*, realza su «abundancia estrepitosa de tipos pintorescos, pero sinceros y humanísimos» (671). Un juicio aparte merece Fellini por la peculiaridad de su obra: cuando reseña *Alma sin conciencia* (*Il bidone*, 1955), una película anómala en la filmografía del genial director que no se ganó la simpatía ni de la crítica ni de la sala, Delibes evidencia su dureza, su «lenguaje plástico», y «su afán por buscar por debajo –o por encima– de la anécdota un algo trascendente» (709): bien mirado, son todos componentes fácilmente rastreables en las novelas del vallisoletano.

Si se deja de lado la producción fílmica, y se pasa a la novelística de los neorrealistas italianos, hay que constatar la ausencia de referencias en la correspondencia y en la ensayística delibeanas, salvo muy contadas excepciones, como las que conciernen a Alberto Moravia y a Cesare Pavese. Cuando el narrador romano falleció, Delibes publicó en *El Norte de Castilla* el artículo necrológico «Ejemplo de gran novelista» (27 de septiembre de 1990), donde expresa toda su admiración por «la precisión con que [Moravia] perfilaba los personajes de sus obras», concluyendo que «era un gran constructor de tipos».

23. *Ladri di biciclette* y *Napoli milionaria!* se citan en «El neorrealismo se lava la cara» (Delibes, 2010a: 438-439).

Para ejemplificar esta afirmación, Delibes selecciona *La romana* (1947), «sin duda uno de sus libros capitales» (Delibes, 2010a: 251), que él había leído hacía «más de cuarenta años», en la traducción al español realizada por Francisco Ayala (Buenos Aires, Losada, 1950)[24]. Casi huelga recordar aquí que por la penetración psicológica de la protagonista Adriana, narradora homodiegética de una historia de frustración existencial en un ambiente burgués hipócrita y mezquino, *La romana* seduciría al que años más tarde sería el artífice de una figura extraordinaria como Carmen Sotillo, convencido de que el cometido principal del novelista es dar voz a «tipos vivos […] de carne y hueso»[25], poniendo al descubierto «la frustración, el acoso del individuo por una sociedad indiferente, opresiva, cuando no hostil» (Delibes, 2010a: 421)[26].

Una afinidad electiva similar debería sentir Delibes hacia las ficciones de Pavese, pobladas por campesinos y otras criaturas sencillas y sinceras como los niños, y sumidas en la soledad, la fatiga y la pena, si en el ensayo «Novela de posguerra (1940-2000)» (2004)[27] atribuye al escritor piamontés una influencia decisiva en la narrativa española de mediados del siglo XX: «Poco a poco van penetrando en España los vientos renovadores de la "generación perdida" americana, Sartre, Camus, Graham Green [*sic*], Kafka, el *nouveau roman* y los novelistas italianos, Pavese a la cabeza» (Delibes, 2010a: 369). En cambio, más asiduo y fructífero resultó el diálogo que Delibes mantuvo con los académicos italianos, intérpretes y traductores de su obra, empezando por Giuseppe Bellini.

La recepción de Delibes en Italia: estudios y traducciones

Reseñando en 1994 la versión italiana de *Los santos inocentes* por Giuliano Soria, publicada ese mismo año (Delibes, 1994), Stefano Tedeschi admitía que el vallisoletano «rappresenta probabilmente il caso di maggiore disattenzione della cultura italiana verso la narrativa spagnola del Novecento» (Tedeschi, 1994: 22), y al sentimiento de desazón del profesor romano se han sumado, en tiempos más recientes, Nuria Pérez Vicente, cuando lamenta que Delibes

24. «Delibes reseñó en su momento (20 de enero de 1957) la traducción española de la novela de Moravia *La romana*» (Delibes, 2010a: 1061).
25. «El novelista y sus personajes» (Delibes, 2010a: 283). Esta conferencia se transformó en un artículo «difundido por la agencia EFE en enero de 1981» (Delibes, 2010a: 1062), que después se recogió en la colección de ensayos metaliterarios *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela* (Barcelona, Destino, 2004).
26. La conferencia titulada «Confidencia» se incluyó en 2004, en *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela.*
27. Esta conferencia también confluyó en *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela.*

«es otro de los grandes desconocidos para el lector italiano» (2006: 102)[28], y Luca Cerullo, que condena la ausencia casi total del autor en el paisaje editorial italiano, por lo menos durante el franquismo (2017: 115-116).

Es inevitable compartir la opinión de los investigadores citados, fundamentada en la hipótesis de que la intelectualidad italiana haya excluido a Delibes del moderno canon hispánico por motivos ideológicos[29]. No obstante, en realidad se debe tener en cuenta que a finales de los cincuenta hubo un prestigioso docente e incansable divulgador de las letras hispánicas que quiso y supo despertar en Italia el interés por la producción del autor. Me refiero a Giuseppe Bellini, padre del hispanoamericanismo italiano[30], cuya relación de amistad y estima recíproca con Delibes, surgida a mediados del siglo XX, está atestiguada, en la vertiente literaria, por una buena selección de artículos y traducciones, y en la ladera más personal, por dieciséis cartas del estudioso a su amigo español, escritas de 1958 a 1971[31]. Gracias a cuatro de estas misivas, fechadas entre el 29 de julio y el 23 de diciembre de 1959, podemos seguir el camino de preparación y edición de la primera traducción italiana de algunas obras del autor, de la que se encargó el profesor milanés[32]. Se trata del libro *Siesta con vento sud* (1959), formado por cuatro relatos, dos sacados de la colección *La partida* (1954) y dos de *Siestas con viento Sur* (1957): a saber, *El refugio* (*Il rifugio*) y *La conferencia* (*La conferenza*) por un lado, y por otro, *El loco* (*I*

28. En su monografía, Pérez Vicente (2006: 102-108) analiza las traducciones al italiano de las obras delibeanas editadas en los años ochenta y noventa del siglo pasado, sobre las cuales se hablará más adelante en este trabajo.
29. Como es sabido, Delibes, católico y progresista, forma parte de la parcela de autores que no se exiliaron de España durante la dictadura franquista, pero se enfrentó a muchos problemas con la censura que obstaculizaron o ralentizaron la publicación de sus escritos.
30. Giuseppe Bellini (Isorella, 1923-Milán, 2016) empezó su brillante y larga carrera académica en la Universidad Bocconi de Milán, en 1956; en la década 1975-1985 fue catedrático de Lengua y literatura hispanoamericana en la Universidad de Venecia (Pittarello, 1993: 151 y ss.), y en 1985 se trasladó a la Universidad de Milán, donde permaneció hasta su jubilación, en 1996. En la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes se le dedica una pormenorizada Biblioteca de Autor, que también contiene su vasta bibliografía (https://www.cervantesvirtual.com/portales/giuseppe_bellini/). Agradezco esta señalación a Patrizia Spinato.
31. El epistolario completo de Bellini a Delibes queda consignado en el citado Archivo virtual de la Fundación Miguel Delibes (AMD: 5, 61; 5, 86; 5, 116; 5, 126; 5, 133; 5, 141; 5, 177; 6, 4; 6, 47; 6, 55; 6, 141; 6, 219; 7, 136; 7, 163; 12, 180; 12, 199).
32. Son las siguientes: AMD: 5, 126 (29 de julio); 5, 133 (17 de agosto); 5, 141 (19 de septiembre); 5, 177 (23 de diciembre). En la primera, la segunda y la tercera, Bellini comunica a Delibes el nombre de la editorial que publicará el tomo, Nuova Accademia, de Milán, y le avisa de que está llevando a cabo la traducción; por la cuarta nos enteramos de que el vallisoletano ha acogido el volumen con mucho favor y de que el milanés abriga la esperanza de traducir *El camino* también.

cipressi nel cervello) y *La mortaja* (*La morte nuda*)[33]. En la «Presentazione» que encabeza el volumen, ante todo Bellini asegura que Delibes es «uno degli scrittori più validi e significativi della narrativa moderna spagnola» (1959: 9). A continuación, realiza un *excursus* de algunas novelas del autor aparecidas hasta aquel año, entre las cuales escoge sus favoritas: *El camino* (1950), «un vero capolavoro», *Diario de un emigrante* (1958), valorado sobre todo por los «nuovi risultati […] linguistici» que aporta, y *La hoja roja* (1959), marcado por «l'angustia esistenzialista» (1959: 17, 19, 21). Y al final detecta los pilares temáticos de la creación delibeana: «la solitudine, il nulla, la morte, […] e un sottile umorismo», expresados con un estilo «essenziale» (Bellini, 1959: 21, 16). En lo tocante a la traducción, se distingue por un refinado talante literario, que a veces eleva el registro coloquial dominante, pero manteniendo siempre una precisa y eficaz adhesión al original. A modo de ejemplo, leamos dos fragmentos de *La mortaja/La morte nuda*, colocando los textos de partida y de llegada frente a frente: «los cínifes empezaban a desperezarse entre las frondas de la orilla» (Delibes, 1984a: 87) – «le zanzare incominciavano a *spigrirsi di tra* le fronde della riva» (Delibes, 1959: 104); «el miedo le atenazaba» (Delibes, 1984a: 109) – «la paura lo *serrava alla gola*» (Delibes, 1959: 128)[34].

Bellini no logró concretar otros proyectos de traducción, como el de *El camino* y el de *Las ratas*, anunciados en la correspondencia a Delibes[35], pero siguió sondeando con pasión la novelística del vallisoletano, como demuestran tres artículos de carácter panorámico, aparecidos en Italia y España en 1996, 1999 y 2003, y el extenso prólogo al primer volumen de las *Obras completas* (*El novelista, I – 1948-1954*)[36], editadas por Destino desde 2007, bajo la dirección de Ramón García Domínguez. En los cuatro textos, el crítico da en el blanco cuando resalta la herencia barojiana en la narrativa de Delibes, donde priman «seres marginados, como los niños, o gente del campo, o bien de la ciudad, […] incluidos […] dentro de la marginación»; cuando subraya el dominio del castellano y el ecologismo del autor (Bellini, 1996: 4, 6), o bien cuando declara que en las historias delibeanas «sólo la solidaridad […] es capaz de contra-

33. Treinta años después saldría una antología de cuentos extraídos de *La partida* y de *La mortaja* (1970), al cuidado de Ada Aragone, pero sin traducción al italiano (Delibes, 1984b).
34. La letra cursiva es mía.
35. En una carta del 8 de marzo de 1960, Bellini refiere a Delibes que ha propuesto la versión de *El camino* a la editorial Lerici de Milán (AMD: 6, 4), mientras que el 26 de mayo de 1963, informa al escritor que pretende pedir a una editorial italiana que publique una posible traducción suya de *Las ratas* (AMD: 7, 163).
36. El libro incluye *La sombra del ciprés es alargada*, *Aún es de día*, *El camino*, y *Mi idolatrado hijo Sisí*.

rrestar eficazmente los estragos del tiempo» (Bellini, 1999: 22). Y en 2007 compendia que «Delibes […] ha ido al fondo del hombre», actuando «como un cirujano en las más secretas dimensiones de sus personajes» (Bellini, 2007b: LX, LXXIV). El favorable y equilibrado juicio global sobre el valor de la obra delibeana también se aplica a la resonancia que esta ha tenido en Italia, donde «la difusión de su obra ha sido, si no abundante, sí atinada y positiva», sobre todo por parte de «la crítica universitaria» (Bellini, 2003: 140): precisamente a académicos se deben diversas reseñas de ediciones españolas y traducciones italianas de sus novelas, publicadas entre 1979 y 2000 en la revista veneciana «Rassegna iberistica» (Bellini, 2003: 141, nota 2), fundada en 1978 por el propio Bellini y Franco Meregalli.

Pues bien, en el artículo de 2003, Bellini menciona, calificándolo de «verdaderamente interesante» (140), el único libro italiano que hasta hoy se haya reservado exclusivamente a la interpretación de las ficciones delibeanas: lo publicó Vanda Durante hace más de dos décadas, en 2000, y cuenta con cuatro ensayos, que habían aparecido con anterioridad. El riguroso análisis de Durante sobre temas tan cruciales en Delibes como el autobiografismo, la coexistencia de periodismo y escritura creadora, el uso del humor, ha estrenado una línea nueva, aunque muy tardía, de estudios sobre el autor en el *Belpaese*.

Efectivamente, desde finales de los setenta del XX el pobre caudal exegético sobre el escritor se ha enriquecido con contribuciones acertadas y perspicaces, si bien bastante ocasionales: las lecturas narratológicas de *Las guerras de nuestros antepasados*, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* y *377A, madera de héroe*, propuestas por Maria Grazia Scelfo[37]; un artículo de Susanna Regazzoni sobre la presencia de la lengua y la cultura chilenas en *Diario de un emigrante* (1980); una original aportación de Carla Perugini sobre el trasvase genérico de la novela al drama en lo referente a *Cinco horas con Mario* (2017). En todo caso, ha sido necesario esperar todavía para que se fuera materializando un proyecto crítico más sistemático sobre el universo literario del escritor: lo está poniendo en marcha Maria-Teresa De Pieri, a partir de su tesis doctoral, defendida en 2014 en la Universidad de Udine[38], que gira alrededor del papel fundamental de la ironía en todo el *corpus* delibeano. Otros trabajos De Pieri han explorado la psicología de las figuras femeninas, el tratamiento del tiempo (2012b), la experimentación lingüística, las adaptaciones teatrales de

37. Se trata de tres artículos de 1977, 1986 y 1989, para cuyos datos remito al apartado bibliográfico «Traduzioni e studi in Italia» en Delibes, 2017b: 176-179 (178).
38. «L'ironia nella narrativa di Miguel Delibes», tesis doctoral inédita, Universidad de Udine, Italia, A.A. 2013/2014 (directora: Renata Londero).

las novelas, el sentimiento de la felicidad/infelicidad (2019)[39], o han buceado en obras menos consideradas, como la última y más ambiciosa novela, *El hereje* (De Pieri, 2018), o los cuentos entrañables de *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1964) (De Pieri, 2012a)[40]. Ya cerrando este apartado, también me permito referirme a un manojo de artículos que he escrito, reflexionando sobre el enlace entre información periodística y recreación ficcional en *Diario de un emigrante* (Londero, 2014); analizando la función de la rutina en la trilogía novelesca del diarista Lorenzo (Londero, 2018); indicando las convergencias y divergencias entre Menchu y Ana en *Cinco horas con Mario* y *Señora de rojo sobre fondo gris* (Londero, 2021), y observando *Los santos inocentes* desde la perspectiva de la utopía/distopía (Londero, en prensa).

El quehacer interpretativo que la producción delibeana ha suscitado en Italia tampoco ha dado frutos cuantiosos en lo que respecta a la actividad traductora. Después del volumen de 1959 a cargo de Bellini, desde 1983 hasta 2017 se han trasladado al italiano tan sólo nueve obras del autor, a través de ediciones raramente bilingües y en su mayoría exentas de aparato exegético. Procedamos en orden cronológico. A 1981 se remonta la versión del capítulo quinto de *La hoja roja* (*Il foglio rosso*), realizada por Vincenzo Josia para la antología *Narratori spagnoli di oggi* (Delibes, 1981: 75-81); en 1983 sale *La strada* (*El camino*)[41], cuya edición escuetamente anotada por Lucio Basalisco está concebida para un auditorio escolar, según confirma él mismo en el breve prefacio (Delibes, 1983a: 5): por este motivo, sorprende comprobar que en el texto meta, por lo general fluido y correcto, a menudo el registro coloquial e infantil empleado por Daniel el Mochuelo y sus amigos se eleva a un nivel más áulico. Al contrario, a esta tentación se ha resistido Flavio Vidoni en *La strade dal Civuite,* su expresiva versión al friulano de la novela (Delibes, 2017a). Una actitud parecida a la de Basalisco ya la había mantenido en 1982 Giuliano Soria en *Per chi voterà il signor Cayo?* (*El disputado voto del señor Cayo*) (Delibes, 1982), suavizando con eufemismos los vulgarismos del original (Scelfo, 1984; Pérez Vicente, 2006: 103). Por otra parte, como advertía Bellini (2003: 140), traducir la lengua delibeana no es «empresa fácil»: de ahí que, en 1994, cuando transfiere al italiano *Los santos inocentes* (*I santi innocenti*), Soria cometa la

39. En lo que atañe a las publicaciones de De Pieri, un listado parcial se lee en Londero, 2017: 178-179. En el presente artículo cito algunos trabajos no incluidos allí.
40. De Pieri ha vertido al italiano la colección entera y está buscando una editorial italiana dispuesta a publicar su edición bilingüe prologada.
41. El epistolario a Delibes atestigua que en 2008 el profesor Luis Luque Toro tenía lista para la publicación su traducción «con amplio prólogo» (5 de junio de 2008; AMD: 21, 16) de *El camino*, que nunca llegó a editarse.

misma falta –si bien con frecuencia menor– y deslíe algunos modismos y dialectalismos (leonesismos, aragonesismos y catalanismos), convirtiéndolos en locuciones y vocablos del italiano estándar[42].

En cambio, esta tendencia desaparece en las tres traducciones llevadas a cabo con esmero por Rosa Rita d'Acquarica para la elegante editorial florentina Passigli: *Lettere d'amore d'un sessantenne voluttuoso* (1995), *Signora in rosso su fondo grigio* (1996) y *Diario di un cacciatore* (1998). Si se toma como ejemplo la versión de *Señora de rojo sobre fondo gris* –una novela caracterizada por un estilo sofisticado y lírico, como la protagonista Ana–, se reconocen en ella «un tono muy elaborado» (Pérez Vicente, 2006: 106)[43] y una preferencia por opciones literales, de vez en cuando excesivas[44]. Lo único (o lo poco) que se echa en falta es un comentario más pormenorizado del texto y una nota explicativa de la traductora.

Para terminar, un párrafo aparte merece la recepción traslativa de la obra maestra del vallisoletano, *Cinco horas con Mario* (1966). De hecho, es emblemático que una novela tan estudiada, editada y traducida haya dado pie en Italia sólo a dos versiones, muy distantes en el tiempo y ambas dotadas de una colocación editorial periférica, mientras que es de 2017 la edición bilingüe, con amplia introducción y anotación, de su afortunada adaptación dramática (1979). Quien primero emprendió la compleja tarea de verter el soliloquio torrencial, atormentado y elíptico de Carmen, salpicado de coloquialismos léxicos y morfosintácticos, fraseologismos y marcadores conversacionales, fue

42. Mientras que a menudo Soria opta por buenas soluciones («muy gastoso te sales tú» (77) / «sei piuttosto spendaccione tu» (19); «el maricón del francés» (151) / «quel finocchio del francese» (69); «canda el pico, tú» (173) / «chiudi il becco, tu» (85); «ahora sí que la jodimos» (175) / «adesso sì che siamo fregati» (86); etc.), en otros casos no respeta el matiz idiomático («¿qué es lo que te se ha puesto ahora en la cabeza, Azarías?» (79) / «cos'hai intenzione di fare adesso?» (20), que hubiera podido transformarse en: «ma cosa ti è saltato in testa?»; «no me hagas agarrar un cabreo» (152) / «non farmi arrabbiare» (71), que se hubiera podido reforzar por el ligero disfemismo «incacchiare»; «¡ay, señorito Iván, que me se ha vuelto a tronzar el hueso […]!» (191) / «ah signorino Iván, mi si è di nuovo spezzato l'osso […]!» (100), cuando con respecto al aragonesismo «tronzar» en italiano se podría recurrir al verbo coloquial «mi si è rirotto»). Para las citas del original he utilizado Delibes, 2018, y las del texto meta proceden de Delibes, 1982.
43. En este sentido, traigo a colación dos citas representativas: «Sentía avidez por la letra impresa» (Delibes, 2010b: 22) / «Era avida di carta stampata» (Delibes, 1996: 17); «Tú eres un hallazgo; no es probable que se repita» (Delibes, 2010b: 57) / «Tu sei un terno al lotto; non è detto che si ripeta» (Delibes, 1996: 41).
44. Dos ejemplos pueden bastar: en vez de traducir «hace años» (Delibes, 2010b: 9) por la expresión anticuada «alcuni anni or sono» (Delibes, 1996: 8), se hubiera podido recurrir a «anni fa»; y el fraseologismo «era ella la que llevaba la voz cantante» (Delibes, 2010b: 24) podría desembocar en un equivalente italiano como «era lei che teneva la scena», porque en italiano suena extraño «era lei la voce cantante» (Delibes, 1996: 18).

Olivo Bin, en 1983. Una pequeña editorial de Reggio Emilia, Città Armoniosa, lanzó al mercado el libro, donde el texto italiano de Bin estaba precedido por una semblanza bio-bibliográfica del autor a cargo de Carmen Castro (Delibes, 1983b: 9-15), y seguido por una «Postfazione» del hispanista veneciano Cesco Vian[45], que con acierto definía *Cinco horas con Mario*: «romanzo del fallimento colposo di una ricerca dell'autenticità umana» (Delibes, 1983b: 277). La propuesta interlingüística de Bin mantiene bien la fuerza expresiva y el ritmo acuciante del discurso de Menchu, pero a veces cae en desviaciones semánticas y pragmáticas ante algunos culturemas y modismos (Luque Toro, 2008; Durante, 2011). Treinta años después, el periodista y traductor literario Pierpaolo Marchetti entrega a la editorial romana Elliot su *Cinque ore con Mario* (Delibes, 2013): se trata de un producto de buena calidad, respetuoso con el texto fuente y válido desde el punto de vista semántico y estilístico, aunque a veces se inclina a la expansión, pero que no va acompañado de ningún comentario lingüístico-cultural[46]. Para hallar unas breves pero ilustrativas palabras de Marchetti sobre su postura traslativa con respecto a *Cinco horas*…, hay que navegar en la red: el 4 de marzo de 2019 la revista en línea *La Nota del Traduttore* colgó un texto suyo del que entresaco el núcleo conceptual:

> Per tradurre […] degnamente *Cinque ore con Mario* bisogna calarsi fino in fondo nell'anima della protagonista. […] la fraseologia è particolare, la ripetitività di certi modi di dire ossessiva, i periodi interrotti e sincopati, il ritmo irregolare come il battito di un cuore impazzito. Ma nulla […] è così improbo, come lasciarsi trascinare dalla valanga di sentimenti di quella donna che consuma, davanti al cadavere del marito, la propria tardiva vendetta verbale (Marchetti, 2019).

Adentrarse en el estado psíquico de Menchu, inquieto, incoherente, obsesivo, y traspasado por la ironía de su inventor: este –creemos– es el secreto para

45. Se titula «Delibes, un provinciale universale» (Delibes, 1983b: 275-278).

46. Un espigueo mínimo de muestras textuales comparativas entre las dos versiones de 1983 y 2013 puede integrar estos tres ejemplos, que ponen al desnudo el mejor efecto expresivo que la traducción de Marchetti consigue en comparación con la de Bin: «Los hombres una vez que os echan las bendiciones a descansar» (cap. 1, Delibes, 2008: 111) – «Voi uomini, una volta che vi abbiano benedetto il matrimonio, pronti a riposarvi» (Bin, en Delibes, 1983b: 43) / «Voi uomini, una volta benedetto il matrimonio, pensate solo a riposare» (Marchetti, en Delibes, 2013: 31); «Encarna tiene más conchas que un galápago» (cap. 1, Delibes, 2008: 116) – «Encarna è più furba di una volpe» (Bin, en Delibes, 1983b: 49) / «Encarna ne sa una più del diavolo» (Marchetti, en Delibes, 2013: 37); «si a su tiempo me compras un Seiscientos, ni Tiburones ni Tiburonas» (cap. 27, Delibes, 2008: 312) – «se a suo tempo mi compravi una *Seicento*, non ci sarebbero state né *Tiburone* né *Tiburoni*» (Bin, en Delibes, 1983b: 261) / «se a suo tempo tu avesssi comprato una Seicento, non ci sarebbero stati Squali né balene» (Marchetti, en Delibes, 2013: 240).

transferir a otra lengua el idiolecto ambiguo, retorcido y fieramente humano de la protagonista. En la estela de esta convicción, paralela a la de Marchetti, en 2017 acometí la labor de traducir la homónima pieza teatral que Delibes extrajo de *Cinco horas…* en 1979, y que tanta fortuna escénica se granjearía gracias a la excelente interpretación de Lola Herrera (Delibes, 2017b), desde el estreno (26 de noviembre de 1979) hasta 2022, cuando la actriz se despidió del personaje de Carmen. Con la implícita finalidad de representar la obra en un escenario italiano[47], intenté enfatizar la oralidad y las potencialidades espectaculares de la obra, y me esforcé por compaginar de forma flexible la adhesión al texto fuente con la adecuación al texto meta (Londero, 2017: 60), poniéndome en la piel de esa mujer a la vez atractiva y repulsiva, tierna y materialista, ingenua y maliciosa, y un largo etcétera de opuestos.

A modo de conclusión

Una criatura literaria inmortal como Carmen Sotillo no podía no brotar de la mente de un clásico contemporáneo como Miguel Delibes. Es de desear, pues, que incluso la relación del gran escritor con su querida Italia –constelada, como hemos visto, de encuentros y oportunidades, pero también de distancias y vacíos causados por razones biográficas, culturales y quizá ideológicas–, se perpetúe y se ensanche en el tiempo, y siga engendrando iniciativas, ideas y relecturas, como siempre ocurre con los clásicos, que nunca terminan de decir lo que tienen que decir. Así habló Calvino, uno de los máximos escritores italianos de la contemporaneidad, al que Delibes apenas rozó en alguna tarde balear de 1959.

Bibliografía citada

Alonso de los Ríos, C. [1971] (2010), *Soy un hombre de fidelidades. Conversaciones con Miguel Delibes*, Madrid, La esfera de los libros.

47. Por más tentativas que haya hecho, aún no he logrado llevar a las tablas italianas el texto dramático de *Cinco horas con Mario*. Por otra parte, José Sámano, el productor de la pieza –amigo de Delibes, de la directora Josefina Molina y de Lola Herrera–, el 15 de diciembre de 2003 le contaba por carta a Pepi Caballero, agente literaria del escritor, que una actriz italiana y una amiga suya madrileña le habían pedido permiso para escenificar una versión de la obra realizada por ellas. Tildando de casera esa traducción, plagada de «licencias», así liquidaba Sámano la cuestión: «En estas condiciones no parece lógico autorizar nada. Yo creo que son dos personas llenas de entusiasmo, pero sin los conocimientos adecuados para hacer una adaptación.» (AMD: 17, 162). No he podido descubrir la identidad ni de la actriz ni de su amiga.

BELLINI, G. (1959), «Presentazione», en Delibes, M., *Siesta con vento sud*, ed. G. Bellini, Milán, Nuova Accademia, pp. 9-21.

BELLINI, G. (1996), «Miguel Delibes: dos facetas de su narrativa», *Rassegna iberistica*, 55, pp. 3-13.

BELLINI, G. (1999), «Prólogo», en Delibes, M., *Los estragos del tiempo. El camino. La mortaja. La hoja roja*, Barcelona, Destino, pp. 9-22.

BELLINI, G. (2003), «Delibes en Italia: constantemente estudiado y selectivamente traducido», en Delibes, M., *Mi mundo y el mundo*, ed. R. García Domínguez, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 137-141.

BELLINI, G. (2007a), «A proposito dell'ispanismo italiano», *Rassegna iberistica*, 85, pp. 79-82.

BELLINI, G. (2007b), «Prólogo», en Delibes, M., *OO.CC, El novelista, I (1948-1954)*, ed. R. García Domínguez, Barcelona, Destino/Círculo de lectores, pp. LIX-LXXIV.

BERMEJO CALLEJA, F. (2020), «La enseñanza de español en la Facultad de Magisterio de Turín (1936-1970)», *Artifara,* 20.1, pp. 59-82.

BRESADOLA, A. (2018), «Barral, Einaudi e la repressione franchista: il caso di Gadda in Spagna», en N. De Benedetto, P. Laskaris & I. Ravasini (eds.), *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, Lecce, Pensa MultiMedia, pp. 19-58.

BUCKLEY, R. (2012), *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo*, Barcelona, Destino.

CALABRÒ, G. (1977), «Il neorealismo e il caso Formentor», en D. Puccini (ed.), *Gli spagnoli e l'Italia*, Milán, Libri Scheiwiller, pp. 171-175.

CERULLO, L. (2017), «I libri assenti. Editoria italiana e letteratura spagnola negli anni di Franco», *Spagna contemporanea*, 52, pp. 107-125.

DE BENEDETTO, N., LASKARIS, P. & RAVASINI, I. (eds.) (2018), *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, Lecce, Pensa MultiMedia.

DELIBES, M. (1959), *Siesta con vento sud*, ed. G. Bellini, Milán, Nuova Accademia.

DELIBES, M. (1981), *Il foglio rosso*, trad. V. Josia, en *Narratori spagnoli di oggi*, Roma, Vincenzo Lo Faro Editore, pp. 75-81.

DELIBES, M. (1982), *Per chi voterà il signor Cayo?,* trad. G. Soria, Turín, SEI.

DELIBES, M. (1983a), *La strada*, ed. L. Basalisco, Padua, Edas.

DELIBES, M. (1983b), *Cinque ore con Mario*, trad. O. Bin, presentación C. Castro, posfacio C. Vian, Reggio Emilia, Città Armoniosa.

DELIBES, M. (1984a), *La mortaja*, ed. G. Sobejano, Madrid, Cátedra.

DELIBES, M. (1984b), *7 relatos*, ed. A. Aragone, Messina, Edas.

DELIBES, M. (1994), *I santi innocenti*, trad. G. Soria, Casale Monferrato, Piemme.

DELIBES, M. (1995), *Lettere d'amore d'un sessantenne voluttuoso*, trad. R. R. d'Acquarica, Florencia, Passigli.

DELIBES, M. (1996), *Signora in rosso su fondo grigio*, trad. R. R. d'Acquarica, Florencia, Passigli.

DELIBES, M. (1998), *Diario di un cacciatore*, trad. R. R. d'Acquarica, Florencia, Passigli.

DELIBES, M. (2007), *Obras completas, VII. Recuerdos y viajes*, ed. R. García Domínguez, pról. H. J. Neuschäfer, Barcelona, Destino/Círculo de lectores.

DELIBES. M. (2008), *Cinco horas con Mario*, ed. A. Vilanova, Barcelona, Destino.

DELIBES, M. (2010a), *Obras completas, VI. El periodista. El ensayista*, ed. R. García Domínguez, pról. J. F. Sánchez, Barcelona, Destino/Círculo de lectores.

DELIBES, M. (2010b), *Señora de rojo sobre fondo gris*, Barcelona, Destino.

DELIBES, M. (2013), *Cinque ore con Mario*, trad. P. Marchetti, Roma, Elliot.

DELIBES, M. (2017a), *La strade dal Civuite*, trad. F. Vidoni, Udine, Aviani.

DELIBES, M. (2017b), *Cinque ore con Mario. Versione teatrale*, ed. R. Londero, Venecia, Marsilio.

DELIBES, M. (2018), *Los santos inocentes*, ed. J. Pérez Escohotado, Barcelona, Destino.

DELIBES, M. & VERGÉS, J. (2002), *Correspondencia 1948-1986*, Barcelona, Destino.

DELIBES, M. & UMBRAL, F. (2021), *La amistad de dos gigantes. Correspondencia (1960-2007)*, pról. S. Sanz Villanueva, Barcelona, Destino.

DELIBES DE CASTRO, E. (2014), «Saludo inicial», en R. Londero & M. T. de Pieri (eds.), *Miguel Delibes. Itinerarios de vida y escritura*, Valladolid-New York, Cátedra Miguel Delibes, pp. 11-13.

DE PIERI, M. T. (2012a), «Per una traduzione italiana di Viejas historias de Castilla la Vieja di Miguel Delibes», Estudios de traducción, 2, pp. 101-115.

DE PIERI, M. T. (2012b), «Las facetas del "tiempo" en la prosa de Miguel Delibes», *Verba Hispanica*, XX.2, pp. 61-77.

DE PIERI, M. T. (2018), «Lo scrittore e l'eretico: la Spagna del XVI secolo ne *El hereje* di Miguel Delibes», en M. Rosso, F. Gambin, G. Calabrese & S. Cattaneo (eds.), *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*, *Actas del XXIX Congreso de la Associazione Ispanisti Italiani* (Milán, 25-28 de noviembre de 2015), Milán, Ledizioni, pp. 451-466.

DE PIERI, M. T. (2019), «L'incerto confine della felicità negli scritti di Miguel Delibes», en G. Volpe (ed.), *Verso la felicità: prospettive ermeneutiche e antropologiche*, Nápoles, Tullio Pironti Editore, pp. 133-145.

DURANTE, V. (2000), *Brillos de heroísmo cotidiano. Miguel Delibes y* Cinco horas con Mario*, por temas*, Fasano di Puglia, Schena.

DURANTE, V. (2011), «Modelos translémicos y tratamiento de la fraseología en *Cinque ore con Mario*», *Paremia*, 20, pp. 201-210.

FERNÁNDEZ, L. M. (2011), «Italianos y españoles con el neorrealismo al fondo. Guiones, cine y televisión en Aldecoa y Fernández Santos», en M. N. Muñiz Muñiz & J. Gracia (eds.), *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessí*, Roma, Bulzoni, pp. 285-303.

García Domínguez, R. (1993), *Miguel Delibes. La imagen escrita*, Valladolid, 38 Semana Internacional de Cine.

García Domínguez, R. (2003), «Miguel Delibes, cronista de viajes», en Delibes, M., *Mi mundo y el mundo*, ed. R. García Domínguez, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 171-178.

Londero, R. (2014), «De Castilla a Chile, y vuelta: tierras, hombres y costumbres en *Un novelista descubre América* (1956) y *Diario de un emigrante* (1958) de Miguel Delibes», en S. Serafin (ed.), *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios*, Venecia, La Toletta, pp. 25-38.

Londero, R. (2017), «Traduzioni e studi in Italia», en Delibes, M., *Cinque ore con Mario. Versione teatrale*, ed. R. Londero, Venecia, Marsilio, pp. 176-179.

Londero, R. (2018), «La trilogia diaristica di Miguel Delibes (1955-1995), o l'elogio della routine», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XXI, pp. 79-94.

Londero, R. (2021), *«Cinco horas con Mario* y *Señora de rojo sobre fondo gris*, de Miguel Delibes: el tiempo y el espacio ante la muerte», *Archiletras científica*, V, número monográfico sobre «La escritura plural de Miguel Delibes», coord. E. J. Díaz Navarro, pp. 165-177.

Londero, R. (en prensa), «Utopia agreste e distopia sociale in *Los santos inocentes* di Miguel Delibes: dal romanzo al film (1981-1984)», *Between*, XIV. 27, número monográfico sobre «Other possible worlds (theory, narration, thought)», P. Del Zoppo, G. Fiordaliso, A. Cifariello & E. De Blasio (coords.).

Londero, R. & De Pieri, M. T. (eds.) (2014), *Miguel Delibes. Itinerarios de vida y escritura*, Valladolid-New York, Cátedra Miguel Delibes.

Londero, R. & De Pieri, M. T. (eds.) (2015), *Miguel Delibes. Itinerari di vita e di scrittura*, Padova, Linea Edizioni.

Luque Toro, L. (2008), «La equivalencia fraseológica entre español e italiano en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes», en R. Londero (ed.), *Entre Friuli y España. Homenaje a Giancarlo Ricci*, Venecia, Mazzanti Editori, pp. 89-95.

Macrí, O. [1989] (1996), «Ispanismo militante di G. M. Bertini», en Macrí, O., *Studi ispanici. II. I critici*, ed. L. Dolfi, Nápoles, Liguori, pp. 227-231.

Marchetti, P. (2019), «Nota su *Cinque ore con Mario*», *La Nota del Traduttore* https://lanotadeltraduttore.it/it/articoli/la-nota-del-traduttore/romanzo/cinque-ore-con-mario [consulta: 19 junio 2023].

Muñiz Muñiz, M. N. & Gracia, J. (eds.) (2011), *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessí*, Roma, Bulzoni.

Neuschäfer, H. J. (2007), «Prólogo», en Delibes, M., *Obras completas, VII. Recuerdos y viajes*, ed. R. García Domínguez, Barcelona, Destino/Círculo de lectores, pp. XIII-XXXI.

Pérez Vicente, N. (2006), *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*, Fano, Studio @lfa.

PERUGINI, C. (2017), «Narrazione e/o rappresentazione in *Cinco horas con Mario* (con una coda afgana)», en P. Taravacci, G. Fiordaliso & A. Ghezzani (eds.), *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi, Actas del XXVIII Congreso de la Associazione Ispanisti Italiani* (Pisa, 27-30 de noviembre de 2013), Trento, Universidad de Trento, II – Letteratura, pp. 269-282.

PITTARELLO, E. (1993), «L'ispanismo a Venezia», en *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Atti del Congresso dell'Associazione Ispanisti Italiani «Nel ricordo di Carmelo Samonà»* (Nápoles, 30-31 de enero y 1 de febrero de 1992), Roma, Instituto Cervantes, pp. 147-155.

REGAZZONI, S. (1980), «L'America nel *Diario de un emigrante* di Miguel Delibes», *Studi di letteratura ispanoamericana*, 10, pp. 129-133.

RUFFINATTO, A. (1977), «L'ispanistica italiana», en D. Puccini (ed.), *Gli spagnoli e l'Italia*, Milán, Libri Scheiwiller, pp. 125-130.

SCELFO, M. G. (1984), «Aspetti della traduzione letteraria. Riflessioni in margine alla versione italiana di un romanzo di M. Delibes», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale – Sezione Romanza*, XXVI. 1, pp. 249-274.

SILVA, L. (2003), «Delibes recorre Europa», en Delibes, M., *Mi mundo y el mundo*, ed. R. García Domínguez, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 187-194.

TEDESCHI, S. (1994), Reseña de M. Delibes, *I santi innocenti*, trad. G. Soria, Casale Monferrato, Piemme, 1994, *Rassegna iberistica*, 10, p. 22.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 40, 2024, pp. 171-193
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24964

Artículo de investigación

Enrique Díez-Canedo: traductor del italiano en la Edad de Plata. Contextualización historiográfica

Enrique Díez-Canedo: italian to spanish translator during the Silver Age. Historiographic contextualization

Alice MAZZARELLO

Autoría:
Alice Mazzarello
Università degli Studi di Parma, Italia
alice.mazzarello@unipr.it
https://orcid.org/0000-0001-5394-6762

Citación:
MAZZARELLO, A. (2024). «Enrique Díez-Canedo: traductor del italiano en la Edad de Plata. Contextualización historiográfica», *Anales de Literatura Española*, (40), pp. 171-193. https://doi.org/10.14198/ALEUA.24964

Fecha de recepción: 13/04/2023
Fecha de aceptación: 11/05/2023

© 2024 Alice Mazzarello

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

Enrique Díez-Canedo fue una figura emblemática del contexto cultural de la Edad de Plata. Si bien se quedó siempre en segundo plano respecto a los grandes éxitos de la época, tuvo un papel clave en diferentes dinámicas que caracterizaron el panorama literario de las primeras décadas del siglo XX a partir de las múltiples profesiones que desempeñó: poeta, crítico literario, traductor, docente. A lo largo de toda su vida ejerció una gran labor como traductor, que supera incluso la producción poética por volumen, y hasta en época reciente se siguieron publicando algunas de sus traducciones, cuyo valor y vigencia son indudables. Desde hace dos decenios, su faceta como traductor ha empezado a ser objeto de estudio y se ha investigado especialmente el rol de la lengua francesa e inglesa, y sus respectivas literaturas. El presente trabajo persigue arrojar luz sobre las traducciones del italiano realizadas por Díez-Canedo dado que no existen estudios sistemáticos que aclaren el estrecho contacto del autor con este idioma. Se presentará un corpus constituido por cuarenta y cuatro poetas y sesenta y seis traducciones poéticas que abarcan ocho siglos de la literatura italiana. La investigación se llevó a cabo con el aporte indispensable de la prensa y las revistas digitalizadas de la Edad de Plata que ahora están al alcance de todos gracias a algunas importantes hemerotecas

digitales de España. El objetivo es brindar una descripción analítica del corpus que destacará el papel de Díez-Canedo como difusor de la poesía italiana en España, y una contextualización historiográfica para explicar los criterios que le inspiraron en la selección de autores y textos a lo largo de su actividad. En esta fase y antes de realizar un análisis completo de esta porción tan importante de la obra del escritor, me limito a ofrecer, en la última parte del artículo, unas observaciones sobre su manera de proceder en la traducción de tres breves textos que forman parte del corpus individualizado.

Palabras clave: Enrique Díez-Canedo; traducción; traducción de poesía; lengua italiana; poesía; crítica literaria; Edad de Plata; literatura española en la Edad de Plata; literatura italiana; poesía italiana; diacronía, sincronía.

Abstract

Enrique Díez-Canedo was an emblematic figure of the Silver Age cultural context in Spain. Although he remained obscured by the greatest successes of the age, he played a key role in different mechanisms which characterised the literary context in the first decades of the XX century by carrying out several professions: poet, literary critic, translator, professor. He dedicated himself to translation during his entire life realising a larger number of translations compared to his poems. Even in recent times some of his translations have been published because of the indubitable significance and validity. The studies of Enrique Díez-Canedo as translator have started in the last two decades, especially research has been focused on the importance of French and English languages and literatures in his translation work. The present article is aimed at shedding light on Díez-Canedo's translations from Italian language since there are no systematic studies which clarify the connection between the author and the Italian language and literature. The object of study will be a corpus composed of forty-four Italian poets and sixty-six translations of poems covering eight centuries of Italian literature. The essay was carried out with the indispensable contribution of press and digitised journals of Silver Age that nowadays are accessible to all users thanks to important Spanish digital newspaper archives. The aim is to provide an analytic description of the corpus which highlights the important play of Díez-Canedo in the circulation of Italian poetry in Spain, and a historiographic contextualisation in order to explain the criteria that inspired him in the selection of authors and texts throughout his activity. Pending a complete analysis of this important part of the writer's oeuvre, I will limit myself to offering, in the last part of the article, a few observations on his way of proceeding in the translation of three short texts that form part of the corpus identified.

Keywords: Enrique Díez-Canedo; translation; poetry translation; Italian language; poetry; literary criticism; Silver Age; Silver Age of Spanish literature; Italian literature; Italian poetry; diachrony; synchrony.

Introducción y contextualización del autor

Introducir a una figura de envergadura cultural tal como la de Enrique Díez-Canedo representa una tarea frustrante ya que cualquier definición resulta reductora y poco reveladora. Por esa razón constituyen una valiosa ayuda las palabras que varias revistas dedicaron al autor con ocasión de un homenaje en su honor celebrado en el famoso café Pombo en noviembre de 1922: «poeta delicado, crítico sutil, escritor brillantísimo y de enorme cultura y hombre bueno y cordial» (*La Voz*, 21 de noviembre de 1922: 4); «admiración que su nobleza personal, su vastísima cultura literaria, su sagacidad crítica y su maestría de poeta y prosista, han suscitado en cuantos siguen el movimiento universal de las letras» (*España*, 25 de noviembre de 1922: 6); «puro intelectual que ha hecho dignos todos sus días por la altura de su pensamiento y la rectitud de su juicio» (*El Liberal*, 21 de noviembre de 1922: 3). Díez-Canedo no se puede encasillar en ninguna profesión antes de dejar claro que se trata de un hombre que representa el concepto de cultura en su acepción más amplia, colectiva y universal, una personalidad que formó parte del contexto literario de su época a la vez que contribuyó a configurarlo, sin desempeñar nunca el papel de protagonista en un ámbito específico y por eso aún más hundido en cualquier aspecto de la sociedad en la que vivía.

Enrique Díez-Canedo fue un intelectual movido por el interés de hacer evolucionar su país y no solo –su empeño en rescatar a Hispanoamérica y su literatura fue inigualable– a través de cualquier manifestación artística producida por el individuo. Este impulso vital acompañado siempre de una amplitud de horizontes constituye el substrato común a todas las profesiones que desempeñó el escritor: poeta, crítico literario, traductor, articulista en revistas y diarios, docente de francés y de historia del arte, conferenciante. La preocupación por que la sociedad española de entre siglos progresara se hace patente también en otras tareas que llevó a cabo: organizó junto con colegas escritores excursiones culturales dirigidas a grupos de obreros de Madrid «contribuyendo, sin ostentación alguna, a elevar su cultura» (*El Globo*, 28 de abril de 1908: 1); dirigió cursos para extranjeros en el Centro de Estudios Históricos (Silva, 1980: 111). Como testimonio de la trascendencia de la figura de Díez-Canedo cabe mencionar que ejerció varios encargos políticos, los cuales también contribuyeron a sentar las bases de su enfoque universal: secretario del embajador de Ecuador en París, embajador en Uruguay y en Argentina (Pérez, 1998: 31-62). Estas rápidas pinceladas biográficas revelan una personalidad que estaba íntimamente entrelazada con el tejido literario y artístico de la época. Su campo de acción fue amplio y desde las segundas filas logró arrojar las semillas para que brotara la literatura nacional de la época.

La importancia y la vastedad del trabajo de Enrique Díez-Canedo contrasta con el olvido que sufrió tanto en vida como después de su muerte en 1944. En más de una revista de la época se plantearon este asunto: «En otro país más sensible al aprovechamiento de sus mejores hombres, Díez-Canedo tendría una cátedra de literatura moderna en alguna universidad [...], estaría en las academias más prestigiosas» (*España*, 25 de noviembre de 1922: 6) y, con respecto a su faceta de poeta, Blanco-Fombona escribe que la moda le fue siempre adversa a Díez-Canedo bien en su juventud bien en su madurez, porque «es uno de los poquísimos poetas de su generación en España y en América a quien no cubrió por entero la inundación modernista» (*El Sol*, 16 de junio de 1926: 2). Resulta evidente que la poca valorización, y la invisibilidad actual, que afecta a su producción cuenta con múltiples razones que no le permitieron sobresalir. Sin embargo, no es un fenómeno tan anómalo ya que, si existe algo de sistemático relacionado con el mundo literario, es justo el hecho de que el contexto cultural de cualquier época está constituido por figuras de primera y de segunda fila, y en muchas ocasiones la división se produjo de manera aleatoria. Esto es aún más cierto cuando abordamos la Edad de Plata y a sus muchos autores que quedaron en segundo plano por motivos de diferente naturaleza –biológica, ideológica, estética, genérica– (Romero, en López Poza y Pena Sueiro, 2014: 414-417). En 2007 el grupo de investigación de La Otra Edad de Plata ha iniciado una labor importante de relectura y redescubrimiento de toda esa literatura que ha quedado invisibilizada por los grandes éxitos y que, sin embargo, posee un valor literario, cultural e histórico indudable. El presente trabajo se coloca en la misma perspectiva persiguiendo el objetivo de rescatar del olvido a un autor que en la contemporaneidad nos proporciona información esencial para releer la Edad de Plata y comprender mejor en su conjunto las dinámicas culturales que se desarrollaron en ese momento histórico.

A pesar de la escasa consideración dirigida a la labor de Enrique Díez-Canedo en el mundo académico y literario, más de un estudioso ha intentado arrojar luz sobre esta figura imponente. Los primeros trabajos completos se deben a José María Fernández Gutiérrez (1979 y 1984). Al analizar el estado de la cuestión, resalta la preminencia de ensayos y artículos dedicados a la faceta de crítico literario frente a la de poeta y traductor, muy poco consideradas. Esto porque ya a partir de los años veinte del siglo XX Enrique Díez-Canedo no se conocía tanto por sus poemas sino por la presencia imprescindible de sus críticas literarias en las columnas de los diarios y revistas más importantes de la época. Marcelino Jiménez León (2011) es el autor de un volumen que recoge con esmero el vasto trabajo de crítica literaria realizado por Díez-Canedo. Con respecto al estudio de su actividad como poeta, el más detallado –y el

más reciente– es el de Elda Pérez Zorrilla (1998), que ha descrito la extensa producción en sus aspectos principales. En 2001 se publicó por iniciativa de Andrés Trapiello la primera edición que recopila la poesía del autor publicada en volumen. Por último, solo en tiempos recientes se ha despertado un interés hacia la labor traductora del intelectual –impresionante por cantidad y calidad–, realizada a lo largo de toda su vida y a partir de un número sorprendente de lenguas. En un volumen de corte más amplio, Miguel Gallego Roca atiende al papel de Díez-Canedo en dar a conocer la poesía extranjera a través de las traducciones (1996). Más recientemente, en 2022, la nieta e historiadora Aurora Díez-Canedo coordinó un congreso sobre la traducción de poesía de Díez-Canedo que proporcionó un cuadro de los resultados alcanzados. Hasta ahora las investigaciones se han ceñido al estudio de Francia y de la lengua francesa en la obra del escritor, de la literatura portuguesa y parcialmente se han trabajado las traducciones del inglés. Ha permanecido en la oscuridad la labor traductora de Díez-Canedo relacionada con la lengua y la literatura italianas.

Sin la pretensión de brindar un trabajo exhaustivo –es probable que aún queden elementos importantes por descubrir–, este artículo se propone llenar esa laguna investigando a Enrique Díez-Canedo como traductor del italiano y destacando los aspectos novedosos y aún vigentes de su labor. El objetivo es desenterrar un corpus significativo de autores italianos traducidos por el autor y contextualizarlo, según dos enfoques que se consideran claves para interpretar toda su producción: la visión diacrónica-sincrónica y la universalidad. El afán por adquirir un conocimiento de conjunto y reflejarlo en su labor caracteriza trasversalmente las tres profesiones de Díez-Canedo –poeta, crítico literario y traductor–. Por lo tanto, resulta indispensable analizar la labor de traducción del italiano siempre en relación con su obra creativa y de crítica literaria.

Metodología de la investigación

La investigación se llevó a cabo conjugando dos herramientas cuya potencialidad todavía no ha sido integralmente explorada: las hemerotecas y los documentos digitalizados. Para aportar nuevas reflexiones acerca de Enrique Díez-Canedo y llegar a un nuevo nivel de interpretación de su trabajo se ha considerado fundamental realizar una búsqueda y consulta de materiales en la prensa. Específicamente se examinaron los documentos relacionados con el escritor que se encuentran digitalizados en: la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

La Edad de Plata es precisamente el período histórico en el que surgen y adquieren autoridad muchas revistas (Mainer, 2010). Así que un estudio sobre Díez-Canedo no puede prescindir de este medio de comunicación, no solo

porque él mismo fue autor de decenas de contribuciones en revistas y diarios que marcaron un hito en la cultura de la época, sino también por todas las referencias y noticias indirectas, reseñas y artículos escritos sobre su producción por otros exponentes del contexto literario de primeros del siglo XX. Como subraya Marta Palenque, la digitalización ha conllevado una evolución en la manera de investigar, sobre todo con respecto al estudio de la prensa, que hace patente la necesidad pendiente de volver a leer e interpretar la historia de la literatura con el soporte de las herramientas más recientes (2021: 211-232). El trabajo aquí presentado es el resultado de una búsqueda realizada con el apoyo sistemático de fondos digitalizados de hemerotecas y por ese motivo se insertarán muchas referencias a la prensa y a distintas revistas.

En la primera parte del trabajo se analizará el acercamiento del escritor a los idiomas y a la labor traductora, y especialmente su relación con la lengua y la literatura italianas. Las noticias bibliográficas acerca de Díez-Canedo que se irán mencionando derivan de la consulta y del cotejo de varios documentos: el volumen *Enrique Díez-Canedo: su tiempo y su obra* (Fernández, 1984), la tesis doctoral de Pérez Zorrilla (1998), el libro de Jiménez León (2011), y, obviamente, la prensa contemporánea del escritor.

En la segunda parte se presentará el corpus de autores italianos traducidos por Díez-Canedo, en principio de manera más analítica para llegar a una contextualización historiográfica a la que seguirán algunas consideraciones textuales. Se hará hincapié en la visión universal del autor y en la traducción como herramienta a través de la cual adquiere elementos para elaborar su propia obra creativa y configurar la literatura nacional.

Aspectos biográficos: idiomas y labor traductora

El acercamiento de Díez-Canedo a una pluralidad de idiomas y de realidades se remonta a la infancia. Desde su nacimiento en 1879 hasta 1891 cambia de ciudad numerosas veces: Badajoz, Vigo, Portbou, Barcelona y Madrid, donde se instala definitivamente. En Cataluña aprende la lengua y entra en el mundo de la literatura catalana, que se convertirá en una de las más traducidas por el intelectual. A lo largo de estos años hace experiencia también de otro idioma, el francés, debido a la estancia en Portbou y a la enseñanza recibida en un colegio de Barcelona. Hay otro elemento extremadamente relevante: la madre de Díez-Canedo traduce algunas obras de la lengua francesa (Jiménez, 2011: 19). Por lo tanto, el autor crece en un entorno cuyos horizontes se van ampliando cada vez más, el contacto con la palabra y con la posibilidad de trasladarla a otro idioma es vivo, y el descubrimiento de la literatura como herramienta indispensable en la vida de los seres humanos es precoz. En Madrid recoge

múltiples estímulos procedentes de países extranjeros, como sugiere en el poema «Versos íntimos»[1] recordando la primera etapa pasada en la capital: «(Niños de cromo inglés en tus mañanas,/ elegancia en tus tardes, con eco/ de París; y vagando en tus lejanas/ sendas, hidalgos que pintara el Greco)» (1910: 6). Mientras está matriculado en Derecho de 1894 a 1904[2] comienza a aprender también italiano e inglés.

Francia y el idioma francés se entrelazan estrictamente con la vida del escritor: desde julio de 1909 pasa una temporada de dos años en París que le permite asomarse al mundo de las letras francesas y profundizar el conocimiento de la lengua. De vuelta a Madrid, en 1911 empieza a ejercer el cargo de profesor de francés en la Escuela Central de Idiomas.

Con respecto a la traducción, no tarda en dedicarse a esta profesión que posiblemente es la que lleva adelante de manera más continuada durante toda su vida. La primera obra que traduce es *La muerte de Isidro Nonell* del catalán Eugenio D'Ors en 1905; después de dos años, en el cuarto número de la revista *Renacimiento*, publica una selección de textos del *Poema paradisiaco* de Gabriele D'Annunzio; y, en 1909, *Manzana de anís* del francés Francis Jammes y *El arte en la Gran Bretaña e Irlanda* del británico Walter Armstrong. Tras este arranque serán muchas las traducciones publicadas en volumen y en prensa bajo las cuales aparecerá su nombre.

El interés en acercarse a un abanico asombroso de literaturas europeas y a sus correspondientes lenguas se ve reflejado en dos libros de traducciones poéticas: *Del cercado ajeno* (1907) e *Imágenes* (s.a.)[3]. En estos volúmenes Díez-Canedo realiza versiones de textos poéticos en lengua francesa, inglesa, catalana, italiana, portuguesa y alemana –recopila incluso unos rusos y japoneses que traduce a través de la versión en francés–.

1. El poema, fechado en enero de 1908 aparece en *La sombra del ensueño* (1910), obra poética publicada en París por los hermanos Garnier.
2. Se ha comprobado esta información biográfica consultando directamente el expediente de Enrique Díez-Canedo, que queda conservado en el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid.
3. En el libro, publicado por la editorial francesa Paul Ollendorff, no consta la fecha de publicación. Sin embargo, se ha localizado una reseña a la obra, cuyo autor es Fernando Fortún, en el número 12.230 de la revista *El Globo* fechado 12 de diciembre de 1910. La columna va encabezada por el título «Libros nuevos» (p. 1). Aparece una referencia también en el número 307 de la revista *La Alhambra* fechado 31 de diciembre de 1910. En la sección «Notas bibliográficas. Libros» se lee: «La famosa casa editorial de P. Ollendorff, nos remite […] los siguientes libros:» y en el listado se encuentra *Imágenes* de Díez-Canedo (p. 573). Como confirmación de estas referencias, en el año 1910 vivía en París, donde se encontraba la citada editorial.

Sin embargo, Díez-Canedo no se ocupa solo de trasladar textos de un idioma a otro, sino que también elabora reflexiones acerca de la labor traductora de otros en calidad de estudioso de las literaturas y de crítico. Junto con Fernando Fortún en 1913 realiza un proyecto de mucho éxito: la antología *La poesía francesa moderna*, que reúne veintinueve traductores del francés (entre ellos también los mismos Díez-Canedo y Fortún). En los últimos años de su vida amplía considerablemente el volumen –que se publicará póstumo en 1945 con el título *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*– recopilando el trabajo de setenta profesionales. La importancia que Díez-Canedo otorga a la figura del traductor revela una visión extraordinariamente moderna y precursora de los estudios en este ámbito. La elección es meticulosa: Díez-Canedo sigue con mucha atención e interés la actividad de varios profesionales españoles y americanos, como revelan las cartas que envía a Enrique González Martínez, autor de muchas de las versiones incorporadas en las dos recopilaciones de poesía francesa (A. Díez-Canedo, en *Literatura mexicana*, núm. 2, 2005: 187-205). Sus obras antológicas cuentan con un «Índice de traductores» que sigue al «Índice de autores». La preocupación por dignificar esta actividad no puede pasar inobservada si se considera que hoy en día en muchas ocasiones seguimos asistiendo a la práctica editorial de no señalar el nombre del traductor que nos permite adentrarnos en una lectura, o sea, en un mundo «otro», hasta cuando se trata de libros de renombre importante.

Aunque las traducciones de Díez-Canedo quedaron oscurecidas por sus críticas literarias, que tuvieron mucha más resonancia, la prensa de la época está salpicada de reseñas y elogios dirigidos a las primeras. Se cierra el apartado con una breve referencia que resume lo que hemos comentado hasta ahora: «Enrique Díez-Canedo […] traduce con esmero exquisito a los grandes poetas de todos los países, haciendo constante y discreto alarde de su abundantísima lectura» (*Hojas selectas*, enero de 1925: 424).

Ideas de Enrique Díez Canedo sobre la traducción

Las reflexiones principales acerca de la traducción, y especialmente de la traducción poética, que Díez-Canedo elaboró a lo largo de su vida ya se ponen de relieve en uno de los capítulos del libro de Jiménez León (2001: 352-370) y en el artículo «Enrique Díez-Canedo y la poesía extranjera» de Miguel Ángel Lama (núm. 22-23, 1999-2000: 191-228). Aquí haremos hincapié brevemente en dos conceptos indispensables para luego interpretar y contextualizar el corpus de poetas italianos que escogió traducir.

En un artículo recopilado en *Conversaciones literarias. Tercera serie: 1924-1930*, Díez-Canedo afirma:

> Creo firmemente en la posibilidad de la traducción. Todo gran escritor se ve traducido, no sólo por los que se aplican a reproducir el texto de sus obras en la propia lengua, sino por los que sienten su influjo. Traducir equivale a entregar. Se entrega al conocimiento, al estudio, a las discusiones, a la curiosidad de todos, el pensamiento de un escritor, lo mismo si se reproduce con palabras de un idioma lo que él dijo en otro, que si se interpretan sus ideas exponiéndolas, comentándolas y aun contradiciéndolas (1964: 236).

El escritor aborda el tema fundamental de las múltiples influencias que engendra en el mundo literario el acto de traducir o interpretar a un autor, un texto, un género. El traductor entrega nuevos pensamientos o, mejor dicho, estímulos a un público receptor más amplio a la vez que adquiere elementos que necesariamente influirán en su propia obra creativa –en la época era muy común que un escritor fuese también traductor–. Se trata de un proceso de formación y desarrollo continuo de ideas en el que las acciones de dar y recibir se solapan y no se pierde ningún elemento. Díez-Canedo deja claro que las traducciones no son materia muerta sino fuerza vital que produce un influjo hasta en el mismo texto de origen: «La traducción versificada, si es buena, infunde vida al modelo» (Maristany, 1918: 6). Por lo tanto, abre el camino hacia la búsqueda de los diferentes niveles de análisis y lectura que se esconden detrás de la traducción y que superan el mero hecho de trasladar contenidos de un idioma a otro.

A esta reflexión Díez-Canedo añade la idea de que la figura del traductor coincide necesariamente con la del poeta y del crítico literario: «De aquí que el buen traductor haya de ser poeta con capacidad receptora, poeta comprensivo, crítico, en cierto modo» (1964: 90) y para despejar cualquier duda escribe: «Toda traducción es obra de crítica –descontando, claro está, esas traducciones comerciales, puramente mecánicas» (1944: 98-99). La compenetración de las múltiples caras de Díez-Canedo, que impide trazar fronteras netas entre su labor poética, traductora y de crítica literaria, constituye la clave para detectar las razones que le animaron a traducir a poetas italianos de épocas y de popularidad muy distintas.

¿Enrique Díez-Canedo traducía directamente de la lengua italiana?

A la hora de analizar el papel del italiano y de la literatura italiana en la vida y en la obra de Díez-Canedo, la primera cuestión que hemos de desentrañar está relacionada con el nivel de conocimiento que poseía del idioma extranjero. Hay que considerar, ante todo, que en la época era aún muy común realizar traducciones (sobre todo de obras no europeas) a través de la versión en francés, que funcionaba como intermediaria. Tenemos constancia de que Díez-Canedo

recurrió a esta lengua para verter textos poéticos rusos, japoneses y chinos. Por ejemplo, en el número 38 de la revista mensual *Estudio* aparece una sección dedicada a la lírica china junto a la siguiente nota: «Trad. de la versión francesa de Judith Gautier, por E. Díez-Canedo» (febrero de 1916: 231).

Sin embargo, la investigación llevada a cabo revela que con mucha probabilidad el escritor dominaba muy bien el idioma italiano y traducía directamente de las obras originales. El primer elemento que corrobora esta afirmación se encuentra en los folletones de *El Sol* que reproducen la conferencia sobre Alessandro Manzoni leída en el Ateneo de Madrid el 5 de diciembre de 1923 por Enrique Díez-Canedo (10 de mayo de 1923: 3-4). Gracias a ese texto, sabemos que se acercó a la lengua y a la literatura italiana ya en época juvenil, animado por el contexto familiar a leer las obras de Manzoni. A los dieciséis años –afirma en esta ocasión– «en un volumen harto modesto […] aprendí, por consejo de los míos, a deletrear la lengua hermana: era un ejemplar de *I Promessi Sposi*». Además de definir su tarea como una «lucha con una lengua extraña», en su discurso de conmemoración para el cincuentenario de la muerte de Manzoni, Díez-Canedo recuerda que sus primeros atisbos de creatividad poética fueron estrofas de esdrújulos por influjo del gran autor italiano. Deja claro, entonces, que este representó el primer hito en su largo proceso de conocimiento de la literatura italiana.

Existe una segunda referencia que despeja cualquier duda con respecto a su relación directa con los textos italianos. En su versión de *La historia como hazaña de la libertad* de Benedetto Croce, publicada en 1942, se señala que «La traducción de este libro ha sido hecha directamente sobre el original italiano, *La storia como pensiero e come azione* (Bari, 1938), teniendo a la vista la versión inglesa de Sylvia Sprigge» (1942).

Por último, es significativo que el artículo de Díez-Canedo «La literatura contemporánea. Italia» publicado en *Revista General* finalice con una lista nutrida de referencias bibliográficas a textos originales italianos (n.º 5, 1 de febrero de 1918: 5).

Descripción y análisis del corpus de traducciones del italiano

A lo largo de la búsqueda y el estudio de las traducciones del italiano realizadas por Enrique Díez-Canedo ha venido configurándose un corpus de autores y obras de dimensión impactante. El corpus consta de cuarenta y cuatro poetas y sesenta y seis poemas traducidos. A las traducciones poéticas se añaden otras dos que pertenecen a géneros literarios diferentes: el ensayo *La historia como*

hazaña de la libertad de Croce mencionado arriba y la ópera *Gianni Schicchi* con música de Giacomo Puccini y libreto de Giovacchino Forzano[4].

Se atiende aquí solo a la poesía, que ocupa el espacio más extenso en la labor como traductor de Díez-Canedo. Las traducciones de poemas italianos se localizaron en diferentes fuentes que se pueden dividir en cuatro grupos:

1. libros de Enrique Díez-Canedo: las dos antologías de versiones poéticas *Del cercado ajeno* e *Imágenes* y el volumen *La nueva poesía* (1941), que recoge las conferencias impartidas en la Universidad de Morelia durante las cuales reflexionó sobre lo que es poesía;
2. dos libretas manuscritas[5] autógrafas conservadas en el archivo particular de Enrique Díez-Canedo[6];
3. revistas de la época: *España*, *Renacimiento*, *Índice*, *Estudio*;
4. obras en las que Díez-Canedo contribuyó: un poema traducido de Giacomo Leopardi se encuentra en el libro de Carmen de Burgos *Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)* y uno de Giosuè Carducci forma parte del tomo XI titulado *Carducci* (s.a.) de la colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*.

Todas las traducciones del italiano publicadas en revistas se recogieron también en volumen o en las libretas, mientras que un número considerable aparece solo en los dos manuscritos, o por lo menos hasta este momento no se ha conseguido localizarlas en la prensa o en libro. En concreto, de los sesenta y seis poemas traducidos que constituyen el corpus, treinta y dos se han encontrado solo en las libretas, seis se publicaron en *Del cercado ajeno* y once en *Imágenes*.

4. En el número de *El Sol* fechado 9 de julio de 1932 se ha encontrado una referencia a la obra. En la sección dedicada al «Plan de la temporada del teatro lírico nacional de 1932-1933» entre los estrenos aparece la mención: ««Gianni Schicchi», música de Puccini, libro de G. Forzano, traducción española de Enrique Díez-Canedo» (p. 3).
5. Enrique Díez-Canedo dejó en dos libretas manuscritas, y en dos copias a máquina de las mismas, un conjunto de traducciones de obras de distintos poetas. La mayoría de ellas son de la lengua francesa e inglesa, pero junto a estas destacan por número los poemas italianos recopilados en ambas libretas. En una de las copias a máquina aparece la indicación «no reunidas en tomo», mientras que en la otra copia el autor señala que son «versiones inéditas». Sin embargo, algunas de estas se publicaron en revistas y volúmenes, que se mencionan a continuación en el artículo. Actualmente un número elevado de traducciones queda por localizarse. Le agradezco a la Dra. Aurora Díez-Canedo, que está estudiando estos documentos, el envío del listado de las versiones contenidas en las libretas autógrafas y en las copias.
6. El archivo se encuentra en la casa de los padres de Enrique Díez-Canedo, en Ciudad de México.

Estos datos hacen patente la dificultad de recopilar, y en muchos casos descubrir, el material copioso y tan disperso. Enrique Díez-Canedo tradujo textos poéticos italianos durante casi toda su vida: las primeras traducciones del corpus se remontan al libro *Del cercado ajeno* de 1907 y a números de revistas publicados en ese mismo año. El conjunto de textos localizados / reunidos representa un primer logro en la valorización del trabajo de un literato y traductor que en la Edad de Plata facilitó e impulsó la difusión de la poesía italiana en España. Sin embargo, no se propone como un corpus definitivo, ya que es probable que se escondan más traducciones entre las hojas de los muchos diarios y revistas que surgieron en la época.

Los autores de los poemas italianos que Díez-Canedo decidió traducir abarcan un período histórico que va del siglo XII a principios del siglo XX. A continuación, se citan los nombres cronológicamente según la fecha de nacimiento de los poetas: Pietro della Vigna, «Anónimo italiano: siglo XIII-XIV» [*sic*], Compiuta Donzella, Giacomo da Lentini, Cecco Angiolieri, Folgore da San Gimignano, Cino da Pistoia, Fra Domenico Cavalca, Messer Franco Sacchetti, Panfilo Sasso, Jacopo Sannazaro, Giovanni Pico della Mirandola, Giambattista Marino, Claudio Achillini, Giacomo Leopardi, Giosuè Carducci, Antonio Fogazzaro, Arturo Graf, Giovanni Pascoli, Severino Ferrari, Gabriele D'Annunzio, Luigi Pirandello, Pietro Mastri, Enrico Thovez, Diego Angeli, Angiolo Orvieto, Ada Negri, Giuseppe Lipparini, Romolo Quaglino, Paolo Buzzi, Filippo Tommaso Marinetti, Amalia Guglielminetti, Enrico Pea, Umberto Saba, Corrado Govoni, Piero Jahier, Enrico Cavacchioli, Aldo Palazzeschi, Sergio Corazzini, Vincenzo Cardarelli, Camillo Sbarbaro, Giuseppe Ungaretti, Riccardo Bacchelli, Mario Cestaro.

Díez-Canedo aborda ocho siglos de la literatura italiana: de la escuela poética siciliana, a la que se deben las primeras huellas de la literatura poética en la lengua romance, a los marinistas de la época barroca, a los románticos y los simbolistas, hasta unas figuras centrales de la escena italiana de los primeros decenios del siglo XX. De la mayoría de los autores traslada al español solo uno o dos textos. El más traducido es D'Annunzio con seis poemas, seguido por Govoni con cuatro y Sacchetti, Pascoli, Saba, Palazzeschi con tres.

Además del extenso arco temporal histórico-literario, llama la atención la mezcla de nombres de autores muy conocidos en el extranjero e incluso de fama mundial junto con poetas italianos de segunda fila que hoy en día casi se desconocen. Ahora se considerarán aún más justificados los superlativos empleados para definir la cultura de Enrique Díez-Canedo. El intelectual está familiarizado con autores menores gracias a sus estudios incesantes y a su labor de crítica literaria, estrechamente relacionada con la de traducción (Gallego

Roca, 1996: 19). Tenemos un testimonio en el artículo «De las "memorias" de Croce» donde Díez-Canedo afirma que *La letteratura della nuova Italia* es «para el conocimiento de las letras italianas moderna [...] texto indispensable e insustituible» y que «Croce descubrió, o poco menos, a escritores poco estimados u olvidados» (*España*, 25 de diciembre de 1920: 13). Varios autores italianos que Croce estudia en sus obras son precisamente los que escoge traducir Díez-Canedo, por ejemplo, Arturo Graf, Severino Ferrari, Ada Negri, Antonio Fogazzaro. A través de las lecturas para reseñar libros y ensayos, adquiere referencias y conocimientos que orientan su labor traductora y le llevan a valorizar a poetas extranjeros poco conocidos. Nos parecen acertadas las palabras de una reseña sobre *Del cercado ajeno* encontrada en la revista *Vida intelectual*: «Juzgamos muy útil la versión de estas obras de ingenios extranjeros, algunos sólo conocidos en los cenáculos donde se les consagra supersticioso culto» (núm. núm. 1, mayo de 1907: 363-364). Por lo que se refiere a la selección de poetas italianos coetáneos, será imprescindible indagar sobre los contactos de Díez-Canedo con las revistas literarias, los centros culturales como Florencia y Roma donde se publican las más importantes de estas (*La Voce* y *La Ronda*, por ejemplo), por último, sobre los contactos que posiblemente estableció con algunos de los intelectuales y escritores italianos más activos de su época.

Contextualización historiográfica del corpus

Después de una descripción analítica del corpus, es preciso elaborar algunas reflexiones para comprender por qué Díez-Canedo abarcó un período literario tan amplio con las traducciones poéticas del italiano y se animó a traducir a poetas que no sobresalen en la literatura de origen al lado de otros cuyo nombre, al contrario, sin duda no le resultaba ajeno a un intelectual de tan extensa cultura como Díez-Canedo.

Si atendemos al único poeta del siglo XII presente en el corpus –Pietro della Vigna–, a los representantes de la Escuela poética siciliana –Compiuta Donzella, Giacomo da Lentini– y a los de los siglos XIII-XIV –Cecco Angiolieri, Folgore da San Gimignano, Cino da Pistoia, Fra Domenico Cavalca y Messer Franco Sacchetti –cabe observar que no se encuentran obras de estos autores publicadas por la industria editorial española en la época contemporánea a Díez-Canedo. En la *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889),* de Estelrich (1889), solo se recopila un poema de Cino da Pistoia. A través de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España se ha buscado la mención de estos poetas en la prensa y las revistas de la Edad de Plata. El resultado ha sido una ocurrencia muy limitada, en

ocasiones inexistente. Es interesante la referencia localizada en el diario *La Correspondencia de España*: en la columna titulada «Conferencias de ayer» se comenta la del profesor Palmieri que «[v]ersó sobre la influencia que tuvo sobre la nuestra la literatura italiana de los primeros siglos, limitándose en la primera parte a citar los ejemplos más salientes de entre los escritores menores, como Egidio Romano, Bonvesin de la Riva y Cino da Pistoia» (12 de mayo de 1923: 6). Además, Rubén Darío en *Los raros* dedica un capítulo elogioso a Fra Domenico Cavalca que empieza así: «No tengo conocimiento de que se haya traducido a nuestra lengua ningún libro del "primitivo" Fra Domenico Cavalca» (1896: 155).

La misma consideración se ajusta a varios escritores que pertenecen a la literatura italiana de los siglos XIX y XX. Junto a Leopardi, Carducci, D'Annunzio y los futuristas más famosos, llaman la atención por ser poco familiares al oído nombres como Enrico Thovez, Diego Angeli, Angiolo Orvieto, Romolo Quaglino. De estos poetas no se han localizado publicaciones ni referencias destacadas en el contexto cultural de la Edad de Plata. Es necesario aclarar que la presencia notable de la corriente futurista en el corpus tiene una explicación historiográfica. Como explica Gallego Roca, con la aparición del primer manifiesto futurista español en 1909 se inicia un cambio en las poéticas españolas. Los autores de formación modernista, como Díez-Canedo, se convierten en intermediarios entre el modernismo y el vanguardismo integrando las influencias del simbolismo y las «destructivas incitaciones de Marinetti» (1996: 48).

Parece apropiado concluir que Enrique Díez-Canedo no está movido por la moda editorial española a la hora de traducir textos de poetas italianos. Se considera, en cambio, que hay que buscar los motivos de su selección en el método con el que se acerca y explora la literatura desde sus múltiples facetas, cuyos ejes son: la diacronía y la sincronía. La tensión hacia un descubrimiento literario en el tiempo y en el espacio constituye la base de toda la labor de Díez-Canedo: de producción poética, de crítica literaria, de traducción. En calidad de crítico literario adquiere un conocimiento cuanto más amplio y profundo de la literatura italiana, que a la vez le permite acceder a poemas de varios siglos y tener suficientes bases para traducirlos. Las traducciones, por su parte, inspiran la creación poética brindando elementos nuevos que se entrelazan con los de la tradición de origen. Se crea de esta manera un nexo indisoluble entre el poeta, el crítico literario y el traductor donde cada profesión alimenta las otras dos desde un planteamiento universal e historiográfico. En el primer tercio del siglo XX «entramos de lleno en el que ha sido llamado período de universalización de España y en él la comunicación en otros idiomas y la asimilación de culturas foráneas no significa necesariamente colonización,

sino, más bien, conversación a un mismo nivel» (Gallego Roca, 1996: 28). Díez-Canedo aboga por la traducción como herramienta necesaria para abrir las puertas a la universalidad tanto en la configuración de la literatura nacional como en la creación de sus propias obras. Valora incluso las traducciones de obras españolas a lenguas extranjeras como aportes para ir construyendo la literatura de origen: considera que la traducción francesa de *Polifemo* realizada por Marius André «tiene, sin duda, un puesto eminente en los estudios gongorinos» (*España*, 8 de enero de 1921: 10).

La visión universal y diacrónica-sincrónica le lleva necesariamente a no poner límites geográficos ni temporales a su labor. La búsqueda de una pluralidad y de un eje sincrónico transluce perfectamente de la columna «La vida literaria» que está a cargo de Díez-Canedo en el semanario *España*. Con sus artículos aborda un número asombroso de fenómenos literarios contemporáneos, de la literatura serbia y rumana a la literatura noruega, rusa y china. Este elemento se ve reflejado en la multitud de idiomas de los cuales traduce. La misma pluralidad se encaja también con el eje diacrónico por el cual Díez-Canedo estudia la evolución cronológica de una literatura y se enfrenta a traducir a autores de diferentes épocas y corrientes. De aquí se desprende el valor que otorga a la traducción de poetas italianos menos conocidos junto a autores de renombre.

Algunas reflexiones sobre la praxis de traductor de Díez-Canedo

Dada la complejidad y el volumen de los datos cualitativos que resultan del corpus, el análisis lingüístico se abordará en otro estudio exclusivamente traductológico –en fase de realización– donde se plantearán cuestiones como la identificación de las ediciones italianas a las cuales tuvo acceso Díez-Canedo y la posible interferencia de las traducciones. Por lo tanto, con el presente trabajo nos ceñimos a relacionar las coordenadas histórico-literarias presentadas en el apartado anterior con consideraciones muy preliminares sobre el concepto de traducción de Díez-Canedo y a comentar, como ejemplo, las traducciones de tres textos de la tradición poética italiana de los siglos XIII y XIV.

Lo primero que cabe decir es que las reflexiones teóricas y la praxis de Enrique Díez-Canedo como poeta-traductor son precursoras de los modernos estudios traductológicos y de un debate aún vivo sobre la posibilidad/imposibilidad de traducir poesía y sobre el empleo del verso o de la prosa para realizar esta tarea. Como se desprende del corpus y de sus palabras, el literato aboga por la traducción versificada –aunque no excluye la necesidad de versiones en prosa–: «La cuestión está en decidir si el verso puede reproducirse, pasando de un idioma a otro. Y parece que hay dos medios: el de la transcripción, como

en ciertas poesías de lenguas afines, y el de la recreación, único eficaz entre lenguas desemejantes» (1964: 91). A la hora de analizar la traducción de los poemas italianos, se destaca una labor más bien diversificada que evoluciona desde «versiones» poéticas hasta traducciones propiamente dichas. Si nos ajustamos a la distinción entre traducción de poesía, meramente funcional y descodificadora, y traducción poética, que aspira a «reconstruir el efecto poético original» (Martínez de Merlo, 1997: 46), es indudable que Enrique Díez-Canedo frente a una lengua afín como el italiano no se conforma con la sola práctica de la transcripción, palabra por palabra, sino que se mueve –o al menos lo intenta– hacia los conceptos de creación y recreación (Gallegos Rosillo, 2001: 81), lo que hace más difícil definir su técnica de traducción y su propósito. La actividad que desarrolla en calidad de traductor se configura como un esfuerzo íntimo que apunta a la expansión de sus propios sentimientos poéticos. En este sentido adelanta la idea elaborada por Martínez de Merlo de la traducción «como resultado de un capricho, […] como un ensanchamiento de los horizontes del creador, que, ejercitado ya en la práctica poética, convierte a la traducción de poesía en un ejercicio más de su propia tarea creativa» (1997: 46). De un análisis preliminar resulta evidente que Díez-Canedo dirige especial atención al metro, al ritmo y a la rima del texto original. Esta tendencia caracteriza trasversalmente a todo el corpus, a partir de las composiciones de la lírica antigua, que suponen dificultades lingüísticas considerables y, sin embargo, no se configuran como meras transcripciones.

Los poemas que se remontan a los siglos XIII, XIV y XV constituyen una sección importante del corpus: quince textos sobre sesenta y seis y respectivamente doce autores de los cuarenta y cuatro totales. A excepción de tres textos, estas traducciones se han encontrado solo en las libretas manuscritas que –cabe recordarlo– no llevan fecha alguna ni una intención declarada explícitamente por su autor. Sin embargo, algunos indicios sugieren que Díez-Canedo utilizó como texto de partida la antología *Lirica italiana antica* de la poetisa italiana Eugenia Levi, publicada en 1905 y reeditada en 1908, es decir, precisamente cuando el intelectual emprendió su labor como traductor. En el volumen de Levi aparecen los doce poetas italianos traducidos por Díez-Canedo y solo en tres casos los poemas recopilados no coinciden con los que él escogió traducir. Las numerosas y halagadoras reseñas que la antología recibió en Italia y en el extranjero hacen improbable que un crítico atento a cualquier novedad literaria como Díez-Canedo no la poseyera en su extensa biblioteca. Además, se aprecian algunas coincidencias textuales, que en un estudio más analítico podrían revelarse datos significativos: algunos nombres de poetas presentan el

mismo aspecto gráfico-fonético ('Jacopo da Lentino' por Giacomo da Lentini, 'Folgore da San Gemignano' por Folgore da San Gimignano).

A continuación, se presentarán dos sonetos del siglo XIII y una octava del siglo XIV para brindar algunas observaciones acerca de la técnica de traducción de Díez-Canedo[7].

El primer soneto se titula «Tapina me che amavo uno sparviero» y se recoge en el índice de autores de la antología italiana en la sección «Ignoti del sec. XIII» igual que en la libreta manuscrita se señala que es de un «Anónimo italiano: siglo XIII-XIV». El metro empleado es el endecasílabo con una rima clásica ABAB ABAB CDC DCD. Díez-Canedo mantiene la forma del soneto y las rimas variando solo el esquema de los tercetos (CDE CDE). La composición se construye sobre el paralelismo entre el amor y la caza: la voz poética femenina se refiere al amado con la figura de un halcón, que no consigue domesticar por ser un animal de presa, y se queja de su infidelidad al volar hacia otra mujer. Veamos el texto original y la traducción:

> Tapina me che amavo uno sparviero,/ amavol tanto, ch'io me ne moría,/ a lo richiamo ben m'era maniero/ ed unque troppo pascer no 'l dovía./ Or è montato e salito sí altero,/ Assai più altero che far non solía;/ ed è assiso dentro a un verziero,/ e un'altra donna l'averà in balía./ Isparvier mio, ch'io t'avea nodrito,/ sonaglio d'oro ti facea portare,/ perché nell'uccellar fossi più ardito,/ or sei salito siccome lo mare,/ ed ai volto li geti e sei fuggito/ quando eri fermo nel tuo uccellare! (Levi, 1908: 303)

> Triste de mí, que a un gavilán artero/ Tanto amé que de amarle me moría,/ y a mi reclamo hacíase mañero,/ y de mi mano, sin hartar, comía./ Ya volando subió tan altanero/ como nunca al volar antes solía;/ y en un vergel se ha entrado, prisionero/ de otra mujer que a su querer le guía./ Oh gavilán, te tuve bien nutrido,/ sonaja de oro te colgué, tuviste/ cuanto a gusto en la jaula estar te hiciera./ Y hoy subes, subes como el mar crecido;/ la pihuela soltaste y emprendiste/ la fuga de tu firme pajarera!

El traductor recrea perfectamente la metáfora del amor conservando los múltiples matices semánticos del original: «artero», «mañero», «altanero». En el primer verso recupera la doble acepción del término italiano «sparviero» –como sustantivo indica un ave de presa y como adjetivo significa audaz a la vez que rapaz– acompañando «gavilán» con el adjetivo «artero» (hábil, astuto). De esta manera mantiene la rima cruzada en –ero y acentúa la calidad negativa que la mujer atribuye al enamorado. Además, al añadir el atributo «artero»

7. Las definiciones de términos italianos y españoles se han consultado respectivamente en el *Vocabolario on line Treccani*, disponible en: https://treccani.it/vocabolario/, y en el *Diccionario de la Lengua Española* (versión en línea), disponible en: https://dle.rae.es/ [consultados: 10-07-2023].

al v. 1 («sparviero» se convierte en «gavilán artero»), subsana la pérdida de la repetición de «altero» a los vv. 5-6 y de «ardito» al v. 11. Díez-Canedo se muestra atento tanto al contenido como a la forma y al registro lingüístico. El verso octavo «e un'altra donna l'averà in balía» se traduce con la fórmula más neutra «a su querer le guía» a la que se añade, en el verso anterior, el sustantivo «prisionero», que no está presente en el original y que le permite a Díez-Canedo mantener la idea de la total sumisión del enamorado («l'averà in balía»), propia del amor cortés, a través de la metáfora de la cárcel de amor, muy utilizada en la poesía cancioneril del siglo XV. En el primer verso, de la misma manera, para la expresión «tapina me» encuentra un equivalente en la conocida fórmula «triste de mí», frecuente en la poesía española antigua.

Para proseguir con el análisis se ha elegido un soneto más conocido ya que, como se ha subrayado, en el imaginario literario de Díez-Canedo siempre coexistieron autores menores, en ocasiones casi desconocidos, y autores de fama. Se trata de la composición «Chi non avesse mai veduto foco» del siciliano Jacopo da Lentini, cuya traducción constituye una muestra ejemplificadora del esmero que Díez-Canedo pone en recrear no solo la métrica sino también el efecto poético del original. Los endecasílabos del poema siguen el esquema ABAB ABAB CDE CDE, con una anadiplosis en los versos 9-10 que conecta los cuartetos con los tercetos. El tema amoroso, esta vez, se desarrolla a través de la imagen del fuego como metáfora del amor que la voz poética masculina siente por la amada. Las llamas abrasan y arden al enamorado por ser un amor no correspondido. Como se puede observar de la confrontación, Díez-Canedo logra reproducir el ritmo de los primeros dos versos y conservar la intensidad poética a lo largo de todo el poema:

> Chi non avesse mai veduto foco,/ non crederia che cocere potesse;/ anzi li sembreria sollazzo e gioco/ lo suo splendore, quando lo vedesse./ Ma s'ello lo toccasse in alcun loco,/ ben sembreríali, che forte cocesse./ Foco d'Amore m'ha toccato un poco,/ molto mi coce: Deo, che s'apprendesse,/ che s'apprendesse in voi, o donna mia,/ che mi mostraste dar sollazzo amando,/ e voi mi date pur pene e tormento./ Certo l'Amor face gran villania,/ che non distrugge te, che vai gabbando,/ e a me, che servo, non dà sbaldimento (Levi, 1908: 45)

> El que jamás hubiese visto fuego/ cuánto puede abrasar nunca creyera;/ juzgáralo mejor solaz y juego/ por su esplendor, cuando por fin lo viera./ Si de algún modo le tocara luego/ tendríalo por llama verdadera./ Fuego de amor me toca, y no sosiego/ de su ardor: oh Dios mío, si prendiera,/ oh, si prendiera en vos, señora mía,/ que amor con fingimiento me mostrabas,/ y tan solo me das tormento y queja!/ Cierto es grande de amor la villanía:/ no te destruye a ti, suelta y sin trabas,/ y a mí, tu siervo, nunca en paz me deja.

La estructura de la composición se caracteriza por un juego de paralelismos y referencias internas. El verbo que aparece más veces es 'cocere' (vv. 2, 6, 8) en relación con 'toccare' (vv. 5, 7) para subrayar que el amor, en apariencia fuente de alegría, puede convertirse en una fuerza destructora y dañar profundamente al ser humano. En la traducción se mantiene la repetición del segundo verbo, pero en lugar de repetir el primero se emplean tres términos que remiten directamente al fuego y expresan de manera eficaz el mensaje: «abrasar», «llama», «ardor». Se reproduce fielmente, en cambio, el paralelismo entre las dos parejas sinonímicas de significado opuesto a los vv. 3 y 11: «solaz y juego» y «tormento y queja». Desde el punto de vista semántico, el traductor conserva el término clave «villania» (v. 12) típico del *amor cortese*. Sin embargo, no recupera el matiz literario de los dos provenzalismos «[vai] gabbando» (v. 13) y «[non dà] sbaldimento» (v. 14). El primero se emplea en el poema con la acepción de bromear o burlar y describe la actitud de la mujer hacia el enamorado que no corresponde, mientras que el segundo es sinónimo de alegría (el sintagma italiano se refiere a la condición de malestar que el amor provoca en el hombre). Al traducirlos se convierten en dos perífrasis de significado equivalente si bien menos connotadas: «suelta y sin trabas» (la mujer) y «nunca en paz me deja» (el enamorado hablando del amor).

Las estrategias de traducción resaltan también en la octava «Un'augelletta, Amor, di penna nera» de Franco Sacchetti. Este poema del siglo XIV retoma el tópico del ave, metáfora de la amada, que abandona al enamorado. El esquema métrico de los endecasílabos es ABBACCDD (los vv. 1 y 4 no presentan rima consonante sino una asonancia en e-a). En la traducción se conserva la forma (un cuarteto y dos dísticos) y el esquema de las rimas cuando es posible (los vv. 1 y 4 son los únicos que no respetan la rima ni consonante ni asonante). Igual que en los poemas anteriores el traductor cuida el contenido a la vez que el registro, mientras que por lo general renuncia a reproducir el léxico y la sintaxis de la lengua italiana arcaica (disio/ mi mena, /m'appresso/ si fugge/ merzede/ fia) si bien con algunos matices que señaleremos:

> Un'augelletta, Amor, di penna nera,/ vaga volando, col posar adorno/ mi fa seguir sua vista ciascun giorno./ Per veder lei, come 'l disio mi mena,/ m'appresso ad essa: e quando più mi vede,/ allor si fugge sanza aver merzede./ Voli quant'ella può, chè sempre fia/ mia vita serva alla sua signoria.

> Un avecica, Amor, de negra pluma/ vaga volando; tan graciosa y bella/ que la mirada se me va tras ella./ Por verla, voy detrás de mi deseo;/ me llego a donde está; y ella me esquiva/ sin compasión al verme, fugitiva./ Ponga en volar y huir constante empeño;/ toda mi vida es sierva de tal dueño.

Frente a los numerosos términos antiguos y provenzales del texto original, Díez-Canedo adopta soluciones que no constituyen pérdidas de significados, aunque no poseen el mismo matiz literario. Por ejemplo, traduce «*come* 'l *disio* mi *mena*» (v. 4) con «voy detrás de mi deseo» sin perder el significado del original; emplea en lugar de «signoria» (v. 8) el término más genérico «dueño» y recupera cierto grado de formalidad con la expresión «ponga en volar y huir constante empeño» (v. 7) respecto a la más simple «voli quant'ella può»; o subsana la pérdida del arcaico 'augella' conservando el diminutivo que expresa afectividad: «avecica» (v. 1). Un cambio semántico interesante se aprecia en la traducción del v. 3: si el original pone el acento en la figura de la mujer que el yo poético sigue con la mirada («mi fa seguir sua vista»), en la traducción, en cambio, el elemento central es la mirada del yo poético que busca a la amada («la mirada se me va tras ella»). Esta divergencia afecta también al verso sucesivo: el sujeto pasa de ser el deseo («'l disio mi mena») al yo poético («voy detrás de mi deseo»). A pesar de las variaciones, quedan inalterados el mensaje y la intensidad con la que el lector lo recibe.

De estos breves comentarios que ponen de relieve la meticulosidad con la que Díez-Canedo traduce la poesía italiana al español, se desprende la importancia y el valor que otorga a esta herramienta para ensanchar las fronteras de la literatura nacional y sus propios horizontes como poeta. A lo largo de su incesante labor, no deja de perfeccionar la técnica a la vez que sigue elaborando reflexiones teóricas, especialmente sobre la traducción de la poesía. Si los primeros pasos de su actividad como traductor están marcados por la publicación de dos volúmenes de versiones poéticas, poco después se observan los esfuerzos para abarcar el concepto de «traducción poética». Del análisis de los tres textos considerados resulta evidente que Díez-Canedo persigue un equilibrio entre la forma estética del poema y su significado, subsanando, en la medida de lo posible, las pérdidas inevitables que se producen en el proceso de traducción.

Se considera acertado terminar el estudio con una metáfora pronunciada por el mismo Díez-Canedo durante la citada conferencia sobre Manzoni que bien resume su visión de la poesía, cuyo valor es intrínseco y supera las coordenadas temporales y geográficas:

> Pero la gloria de los grandes poetas es como un barco en alta mar. Las olas que se levantan lo esconden a la vista de los que le vieron salir majestuosamente del puerto. La línea del horizonte oculta primero el casco, después la arboladura, y cuando nadie de los que fueron a despedirle lo puede ver ya, es cuando entra, vencedor, en el puerto de arribo (*El Sol*, 10 de mayo de 1923: 3).

Bibliografía citada

ALHAMBRA, La (1910), «Notas bibliográficas. Libros», *La Alhambra*, 13 (307), pp. 23-23.

BLANCO-FOMBONA, R. (1926), «Un poeta preterido. Enrique Díez-Canedo», *El Sol*, 16 de junio, p. 2.

BURGOS, C. de (s.a.), *Giacomo Leopardi (Su vida y sus obras)*, Valencia, F. Sempere y Compañía.

CARDUCCI, G. (s.a.), *Carducci*, colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, Barcelona, Editorial Cervantes.

CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA, La (1923), «Las conferencia de ayer. La del profesor Palmieri», *La Correspondencia de España*, 12 de mayo, p. 6.

CROCE, B. (1942), *La historia como hazaña de la libertad*. Versión española de Enrique Díez-Canedo, México, Fondo de Cultura Económica.

D'ANNUNZIO, G. (1905), *Poema Paradisiaco. Odi Navali (1891-1893)*, Milán, Treves.

D'ORS, E. (1905), *La muerte de Isidro Nonell. Seguida de otras arbitrariedades y de la oración a Madona Blanca María*. Traducción de Enrique Diez-Canedo, decorada con dibujos de Isidro Nonell, Joaquín Mir, Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga, Ricardo Marín, Luis Bonnin, y Octavio de Romeu, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.

DARÍO, R. (1896), *Los raros*, Buenos Aires, Tipografía La Vasconia.

DÍEZ-CANEDO, A. (2005), «Traducir poesía. Correspondencia entre Enrique Díez-Canedo y Enrique González Martínez», *Literatura Mexicana*, 16 (2), pp. 187-205.

DÍEZ-CANEDO, E. (1907), *Del cercado ajeno*. Versiones poéticas, traducciones de E. Díez-Canedo, Madrid, M. Pérez Villavicencio, editor.

DÍEZ-CANEDO, E. (1907), «Del "Poema Paradisiaco"», *Renacimiento*, 4, pp. 479-486.

DÍEZ-CANEDO, E. (1910), *La sombra del ensueño*, París, Garnier Hermanos.

DÍEZ-CANEDO, E. (1918), «La literatura contemporánea. Italia», *Revista General*, 5, pp. 1-5.

DÍEZ-CANEDO, E. (1920), «La vida literaria. De las «memorias» de Croce», *España*, 25 de diciembre, p. 13.

DÍEZ-CANEDO, E. (1921). «La vida literaria. Góngora en francés», *España*, 8 de enero, p. 10.

DÍEZ-CANEDO, E. (1923), «Alejandro Manzoni. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el 5 de mayo de 1923 por E. Díez-Canedo», *El Sol*, 10 de mayo de 1923, pp. 3-4.

DÍEZ-CANEDO, E. (1941), *La nueva poesía*, México, Ediciones encuadernables de *El Nacional*, 1941.

DÍEZ-CANEDO, E. (1944), *Juan Ramón Jiménez en su obra*, México, El Colegio de México, 1944.

DÍEZ-CANEDO, E. (1964), «Traductores españoles de poesía extranjera», en Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias. Tercera serie: 1924-1930*, México, Joaquín Mortiz, pp. 89-96. El artículo se publicó en *La Nación* el 7 de junio de 1925.

DÍEZ-CANEDO, E. (1964), «La traducción como arte y como práctica», en Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias. Tercera serie: 1924-1930*, México, Joaquín Mortiz, pp. 235-241. El artículo se publicó en *La Nación* el 16 de junio de 1929.

DÍEZ-CANEDO, E. (1979), *Antología poética*, ed. J. M. Fernández Gutiérrez, Salamanca, Almar.

DÍEZ CANEDO, E. (s.a.), *Imágenes* (versiones poéticas), traducciones y notas de E. Díez-Canedo, París, Librería Paul Ollendorff.

DÍEZ-CANEDO, E. (ed.) (1945), *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*. Antología ordenada por Enrique Díez-Canedo, Buenos Aires, Losada.

DÍEZ-CANEDO, E. y Fortún, F. (eds.) (1913), *La poesía francesa moderna*. Antología ordenada y anotada por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, Madrid, Renacimiento.

ESCOFET, J. (1919), «La literatura española en el siglo XX», *Hojas selectas*, 205, pp. 424-427.

ESTEÑRICH, J. L. (1889), *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*. Obra recogida, ordenada, anotada y en parte traducida por Juan Luis Estelrich, Palma de Mallorca, Escuela-Tipográfica Provincial.

ESTUDIO (1916), «Lírica china», *Estudio*, 13 (38), p. 231.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, J. M. (1984), *Enrique Díez-Canedo: su tiempo y su obra*, Badajoz, Diputación.

GALLEGO ROCA, M. (1996), *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería Servicio de Publicaciones.

GALLEGOS ROSILLO, J. A. (2001), «El capricho de la traducción poética», *TRANS*, 5, pp. 77.90.

GLOBO. El (1908), «Por la cultura obrera», *El Globo*, 28 de abril, p. 1.

GLOBO, El (1910), «Libros nuevos», *El Globo*, 12 de diciembre, p. 1.

ISTITUTO dell'Enciclopedia Italiana (2022), *Vocabolario Treccani on line*. Disponible en: <https://treccani.it/vocabolario/> [Consultado 10/07/2023].

JAMMES, F. (1909), *Manzana de anís*, trad. Enrique Díez-Canedo, Barcelona, E. Domenech.

JIMÉNEZ LEÓN, M. (2011), *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura.

JURADO MORALES, J. (1922), «Ágape a Díez-Canedo», *España*, 25 de noviembre, p. 6.

LAMA, M. Á. (1999-2000), «Enrique Díez-Canedo y la poesía extranjera», *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 22-23, pp. 191-228.

LEVI, E. (ed.) (1908), *Lirica italiana antica*, Florencia, R. Bemporad & F.

LIBERAL, El (1922), «Banquete a Díez Canedo», *El Liberal*, 21 de noviembre, p. 3.

MAINER, J. C. (2010), *Historia de la literatura española: 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Barcelona, Crítica.

MARISTANY, F. (1918), *Las cien mejores poesías líricas de la lengua inglesa*. Traducidas directamente en verso por Fernando Maristany. Prólogo de Enrique Díez-Canedo, Valencia, Editorial Cervantes.

MARTÍNEZ DE MERLO, L. (1997), «Traducir poesía (Condiciones y límites de una práctica posible)», *TRANS*, 2, pp. 43-53.

PALENQUE, M. (2021), «Investigar en la prensa, de ayer a hoy. Las mujeres de la Edad de Plata y los papeles periódicos», en D. Romero López y H. Ehrlicher (eds.), *Mujer y prensa en la Modernidad. Dinámicas de género e identidades públicas en revistas culturales de España e Hispanoamérica*, Alemania, Akademische Verlagsgemeinschaft München, pp. 211-232.

PÉREZ ZORRILLA, E. (1998), *La poesía y la crítica poética de Enrique Díez-Canedo*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

RAE (2022), *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. [versión 23.6 en línea]. Disponible en: <https://dle.rae.es> [Consultado 10/07/2023].

ROMERO LÓPEZ, D. (2014), «Hacia la Smartlibrary: Mnemosine, una biblioteca digital de textos literarios raros y olvidados de la Edad de Plata (1868-1936). Fase I», en S. López Poza y N. Pena Sueiro (eds.), *Humanidades digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, número monográfico de la revista *Janus: estudios sobre Siglo de Oro*, Anexo 1, Universidad de la Coruña, SIELAE, pp. 411-422.

SILVA HERZOG, J. (1980), *Biografías de amigos y conocidos*, México, D. F., Cuadernos americanos.

SOL, El (1932), «Junta nacional de la música y teatros líricos», *El Sol*, 9 de julio de 1932, p. 3.

VIDA INTELECTUAL (1907), «Álbum poético», *Vida intelectual*, 1, pp. 362-366.

VOZ, LA (1922), «Homenaje a Díez-Canedo», *La Voz*, 21 de noviembre, p. 4.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 40, 2024, pp. 195-216
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25779

La filología de autor aplicada a textos hispánicos: la escuela de Pavía

Authorial philology applied to hispanic texts: the school of Pavia

Paolo TANGANELLI

Autoría:
Paolo Tanganelli
Università degli Studi di Ferrara, Italia
paolo.tanganelli@unife.it
https://orcid.org/0000-0002-8986-7828

Citación:
TANGANELLI, Paolo (2024). «La filología de autor aplicada a textos hispánicos: la escuela de Pavía», *Anales de Literatura Española*, (40), pp. 195-216. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25779

Fecha de recepción: 22/08/2023
Fecha de aceptación: 20/09/2023

© 2024 Paolo Tanganelli

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

La línea genealógica formada por Segre, Caravaggi y Mazzocchi ha marcado la escuela de Pavía con su riguroso enfoque filológico, centrado en la crítica textual neolachmanniana, pero en alianza, dependiendo de las diferentes tradiciones, con la filología de autor y la filología del texto impreso. El grupo de hispanistas que se reconocen en ella han privilegiado cada vez más las investigaciones sobre variantes de autor, a la zaga de los ejemplos señeros de crítica de las variantes brindados por Segre y Caravaggi, así como de las reflexiones teóricas de Mazzocchi.

Este compendio recuerda las siguientes líneas de investigación: 1) Andrea Baldissera sobre Francisco Borja («príncipe de Esquilache»), Cristóbal de Virués, Luis Lobera de Ávila, Gil de los Arcos y Alférez, Miguel de Molinos, Santa Teresa de Jesús y Ramón de la Cruz; 2) Rafael Bonilla Cerezo sobre Cayetano María Huarte y Ruiz de Briviesca y Juan Alfonso de Guerra y Sandoval; 3) Andrea Bresadola sobre el manuscrito 3911 de la Biblioteca Nacional de España, Miguel de Unamuno, Luis Martín-Santos, Manuel Lueiro Rey y Miguel Delibes; 4) Mirko Brizi sobre Ginés Pérez de Hita; 5) Giovanni Caravaggi sobre Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández y Manuel Altolaguirre; 6) Marta Fabbri sobre Miguel de Unamuno; 7) Laura Fernández Rodríguez sobre Tassis y Peralta; 8) Ornella Gianesin sobre Pedro de Oña; 9) Giulia Giorgi sobre Alonso de Castillo Solórzano y Miguel de

Unamuno; 10) Paola Laskaris sobre Pedro de Padilla; 11) Eugenio Maggi sobre Max Aub; 12) Olga Perotti sobre Santa Teresa de Jesús y Miguel de Unamuno; 13) Paolo Pintacuda sobre Cosme de Aldana, Miguel Giner, Federico García Lorca, la traducción al español de la *Proclama* de Marinetti y las versiones italianas de los poemas de Manuel Machado; 14) Paolo Tanganelli sobre San Juan de la Cruz y Miguel de Unamuno.

Palabras clave: Crítica del texto; Filología de autor; Crítica de las variantes; Crítica genética; Cesare Segre; Giovanni Caravaggi; Giuseppe Mazzocchi; Escuela de Pavía.

Abstract

The genealogical line formed by Segre, Caravaggi and Mazzocchi has characterised the School of Pavia with its rigorous philological approach, centred on Neo-Lachmannian Textual Criticism, but in alliance, depending on the different traditions, with the Authorial Philology and the Textual Bibliography. The group of Hispanists who recognise themselves in this School have increasingly favoured research on authorial variants, following the outstanding examples of the Criticism of Variants provided by Segre and Caravaggi, as well as Mazzocchi's theoretical reflections.

This compendium focuses on the following lines of research: 1) Andrea Baldissera on Francisco Borja («prince of Esquilache»), Cristóbal de Virués, Luis Lobera de Ávila, Gil de los Arcos y Alférez, Miguel de Molinos, Santa Teresa de Jesús and Ramón de la Cruz; 2) Rafael Bonilla Cerezo on Cayetano María Huarte y Ruiz de Briviesca and Juan Alfonso de Guerra y Sandoval; 3) Andrea Bresadola on Manuscript 3911 of the Biblioteca Nacional de España, Miguel de Unamuno, Luis Martín-Santos, Manuel Lueiro Rey and Miguel Delibes; 4) Mirko Brizi on Ginés Pérez de Hita; 5) Giovanni Caravaggi on Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández and Manuel Altolaguirre; 6) Marta Fabbri on Miguel de Unamuno; 7) Laura Fernández Rodríguez on Tassis y Peralta; 8) Ornella Gianesin on Pedro de Oña; 9) Giulia Giorgi on Alonso de Castillo Solórzano and Miguel de Unamuno; 10) Paola Laskaris on Pedro de Padilla; 11) Eugenio Maggi on Max Aub; 12) Olga Perotti on Santa Teresa de Jesús and Miguel de Unamuno; 13) Paolo Pintacuda on Cosme de Aldana, Miguel Giner, Federico García Lorca, the Spanish translation of Marinetti's Proclamation and the Italian versions of Manuel Machado's poems; 14) Paolo Tanganelli on Saint John of the Cross and Miguel de Unamuno.

Keywords: Textual Criticism; Authorial Philology; Criticism of Variants; Genetic Criticism; Cesare Segre; Giovanni Caravaggi; Giuseppe Mazzocchi; School of Pavia.

De entrada, sería legítimo preguntarse por qué me limito a Pavía al tratar de la filología de autor aplicada a textos hispánicos. A lo largo y ancho del siglo XX, y sin mirar fuera de las universidades italianas, no han faltado hispanistas ilustres que consagraran parte de sus desvelos a originales *in fieri* o conservados en múltiples redacciones, transmitidos tanto por manuscritos (autógrafos o idiógrafos) como por impresiones más o menos controladas por su autor:

desde la escuela florentina (con Macrí y Chiappini a la cabeza) hasta el grupo romano (Botta, Prellwitz, Tomassetti, etc.); sin orillar otras calas fundamentales, verbigracia los asedios de Paola Elia a la tradición del *Cántico espiritual* –me refiero al comentario autoexegético– y, en particular, al idiógrafo de Sanlúcar de Barrameda.

Dentro del planeta de los italianistas Pavía representa la cuna de la filología de autor, a la que Dante Isella dio un impulso decisivo para superar, en la praxis ecdótica, las soberbias elucubraciones teórico-críticas de Contini[1]. No en balde, Isella (2009: 241) reivindicó en un breve ensayo de 1999 los logros de esta escuela, que él mismo, entre los años sesenta y ochenta del siglo pasado, había capitaneado con otros *magistri* (Cesare Bozzetti, Franco Gavazzeni, Luigi Poma, Cesare Segre, etcétera), así como la necesidad de hacer balance de los muchos talleres innovadores ideados en las aulas de la ciudad lombarda (Italia, 2010: 8).

Esta primogenitura del método, según acabo de recordar, está robustamente vinculada a las letras italianas; pero en este caldo de cultivo Segre –romanista, crítico neolachmanniano y semiólogo, entre otras muchas cosas– resultó ser la figura clave para propiciar el primer encuentro entre dicha perspectiva de trabajo y la literatura hispánica. Nada extraño. Al fin y al cabo, fue el propio Segre quien fundó el hispanismo de Pavía, conforme recordaba su aventajado discípulo, y luego maestro de hispanistas, Giovanni Caravaggi (2014a: 317):

> Durante aquellos mismos años [*sc.* los años sesenta del siglo XX] se le debió además la creación del primer curso institucional de Lengua y Literatura Española en la Universidad de Pavía, al comienzo con un valor opcional, como complemento de la Filología Románica; sus clases sobre *La Celestina*, el romancero, Garcilaso de la Vega, Cervantes, Luis de Góngora, Antonio Machado, la poesía de la Generación del 27 y otros grandes temas literarios despertaron un entusiasmo creciente entre el alumnado, fomentando un rápido desarrollo de los intereses disciplinares y dejando huellas duraderas.

1. Lo explica a las claras Albonico (2022: 322): «La 'filología' de Contini, incluso cuando se aplicó a los casos de Petrarca y de Leopardi, configurándose como un estudio de las estructuras en transformación, nunca pretendió abandonar el campo de la crítica propiamente dicha, al privilegiar una interpretación de las variantes exquisitamente lingüística y 'poética' dentro del sistema de un determinado autor (siempre descrito en términos apodícticos, más que a través de una demostración); y se mostró siempre poco interesada en cuestiones más bien histórico-literarias, por no decir de otro orden (crocianamente «allotrie», 'ajenas'), es decir, enderezadas hacia nuevas formas de restauración de los textos. El corazón de Contini, agudo intérprete de los nudos de la filología, latía todo por la otra cara de la disciplina, la de la reconstrucción y las soluciones ecdóticas a partir de unos cuantos apógrafos: vertiente sin duda más compleja y estimulante desde el punto de vista teórico y de la reflexión sobre el método».

No se me oculta que la escuela de Pavía –la pionera entre los italianistas, pero también su posterior declinación dentro del perímetro del hispanismo– se caracteriza por un riguroso enfoque filológico *sensu lato*, centrado en la crítica textual neolachmanniana, y en absoluto reductible al ángulo de la filología de autor. Sin embargo, el subconjunto de las investigaciones sobre variantes de autor resulta muy útil para dibujar el perfil del grupo de hispanistas que hoy reconocen su genealogía en la línea Segre-Caravaggi-Mazzocchi.

Segre y Caravaggi: un modelo de crítica de las variantes

Los intereses de Segre dentro de este ámbito no se reflejaron en ninguna empresa editorial, al orientarse más bien hacia la historia de la disciplina[2] –ante todo para rescatar el legado de su tío: Santorre Debenedetti– y la *continiana* crítica de las variantes.

Desde luego, la crítica de las variantes y la ecdótica de los originales son dos caras de la misma moneda; vale decir: la teoría en que se basa la interpretación del proceso creativo y de las correcciones del escritor, por un lado; y la tarea de fijar el texto crítico (relativo a la fase que el filólogo considera necesario reconstruir), representando a la vez de forma inteligible y 'económica' los estadios de redacción anteriores o posteriores, por otro. No obstante, en la estela de los ejercicios de Contini sobre los *Fragmentos* ariostescos rescatados por Debenedetti, Segre (1968, reeditado en 1969 y 2014a; versión en español en 1970) brindó al hispanismo un escrito teórico de veras esencial, valiéndose de la labor variantística de Oreste Macrí sobre las dos primeras ediciones de las *Soledades* de Antonio Machado. De esta manera pudo deslindar el sistema de corrección machadiano, entre supresiones y rescrituras, desde las composiciones 'de la fuente' en los poemarios de 1903 y 1907. Este ejemplo señero de crítica de las variantes, ya sin ningún apego al idealismo de Croce, esgrimía un punto de vista novedoso por lo que atañe a la vertiente metodológica: Segre asumía que cada redacción constituye un sistema autónomo para insistir luego en la utilidad de una mirada capaz de discernir la sucesión de sincronías textuales y de esclarecer así, sin caer en una burda visión evolucionista, las pautas de la estrategia de revisión.

2. Segre recopiló sus principales contribuciones histórico-metodológicas de filología de autor en *Dai metodi ai testi. Varianti, personaggi, narrazioni*: «Santorre Debenedetti nella filologia di Gianfranco Contini» (2008: 89-106; 1.ª ed., 1999); «Contini, Croce e la critica degli scartafacci» (2008: 107-115; 1.ª ed., 2004); «Petrarca, Ariosto e la critica delle varianti nel Cinquecento» (2008: 133-146; 1.ª ed., 2003). Recuérdese, además, su introducción a la reedición facsimilar de los *Frammenti autografi* de Ariosto (2010; 1ª ed. 1937).

Al cabo de más de cinco lustros, Segre (1995, reimpreso en 2014b) retomaría estos postulados para escudriñar las diferencias entre la crítica de las variantes y la crítica genética cultivada por los estudiosos vinculados al ITEM, en una aportación que se ha considerado, quizá de forma un tanto apresurada, como un intento de compaginar las escuelas italiana y francesa (Vauthier, 2014: 102-103). Sin embargo, como advirtió Mazzocchi (2014a: 341)[3], debajo del caparazón conciliador de estas páginas se divisa la persistencia de una negativa sustancial a los principios de la *critique génétique*:

> Ma la fedeltà a una scuola italiana, la cui meta, certo, Segre ha spostato molto più in là di dove l'avesse trovata, tocca anche la prolungata riflessione intorno alla filologia d'autore. Qui Segre giocava in casa: di suo zio Santorre Debenedetti il fondamentale saggio sui frammenti autografi del *Furioso* del 1937, che tanta parte ebbe nello scatenare la polemica di Croce contro la «critica degli scartafacci»; ma seppe superare (già nel saggio del 1968 sulle varianti delle *Soledades* di Machado) quel che di crociano (l'idea di «approssimazione al valore») aveva il metodo di Contini. Semmai va chiarito il senso dell'accoglienza che Segre ha manifestato abbastanza presto nei confronti della critica genetica francese: in principio, smussando le differenze tra di essa e la variantistica italiana, quindi inquadrandola come metodologia di studio di una prima fase creativa (quella della concezione dell'opera) rispetto a quella della modifica dell'assetto di un testo già costruito (di cui si occuperebbe invece il metodo variantistico continiano). Persino il saggio di Debenedetti viene allora classificato, nell'introduzione alla sua ristampa del 2010, come genetico *ante litteram*. Credo che tendenze conciliatorie del genere, in cui Segre non è stato seguito da un compagno di scuderia come Dante Isella (propenso, piuttosto, a vedere l'irriducibilità dei due metodi, quello italiano e quello francese), si spieghi con il rifiuto della polemica.

La idea de la crítica de las variantes como sondeo de los reajustes de sistemas sincrónicos (observados no solo desde la perspectiva abstracta del estructuralismo, sino también desde la óptica del hacerse y rehacerse de un texto en su historia) tal vez constituya una de las principales lecciones que de Segre recogió Caravaggi, quien en *El hilo de Ariadna* (2007) presentaría de forma orgánica sus dos intereses fundamentales dentro de este campo: por un lado, Antonio Machado (prosecución de la línea inaugurada por Segre): las transformaciones de *Campos de Castilla* en el paso de la primera a la segunda edición, con

3. Repite esta idea, con matices diferentes, en Mazzocchi (2014b: 417) y en Mazzocchi (2016: 10), donde se lee: «Los grandes maestros de la filología de autor italiana se han venido dividiendo entre el rechazo del método francés (Isella) o su aparente aceptación dentro de una lógica conciliadora (Segre). Creo que la postura de Segre corresponde, en el fondo, a una estrategia argumentativa. Se trata de reducir al mínimo la diferencia respecto al adversario para minimizar su posición».

especial atención al *Poema de un día*, y la composición LXVI de *Galerías*; por otro, García Lorca: la *Soleá*, el *Romance de la luna, luna*, la relación entre *Tierra y Luna* y *Poeta en Nueva York*, y –de nuevo sobre el poemario más surrealista del granadino– la cuestión de las dos *principes* póstumas[4].

El hilo de Ariadna marcó un hito por su finura metodológica, aunque, de otros estudios anteriores, quizá se echen en falta las páginas sobre el *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández (Caravaggi, 1992)[5], por tratarse del caso bastante peculiar de un borrador que el poeta tuvo que recrear de memoria, toda vez que al redactar el «cuaderno de la cárcel» no pudo acudir a la versión previa. Además, no se deben olvidar las calas machadianas sucesivas (por ejemplo: 2009, 2014b, 2018, 2021), entre las cuales destacaría el esmerado comentario filológico de los poemas que Caravaggi (2010) preparó, con la colaboración de Gaetano Chiappini, para el volumen de los *Meridiani*.

Mazzocchi: filología de autor y crítica textual

Incluso en este terreno el legado de Caravaggi, a su vez desarrollo de la enseñanza de Segre, influyó lo suyo sobre Giuseppe Mazzocchi, a pesar de que salte a la vista una neta diferencia entre el maestro –o los maestros– y el discípulo que pronto se convertiría en adalid de un grupo de hispanistas, dentro y fuera de Pavía, bien equipado para ejercer la crítica del texto junto con otras herramientas filológicas complementarias, según las necesidades de cada tradición.

En cierto modo, incluso Mazzocchi escogió una aproximación más bien teórica[6]. Pero no por ocuparse al estilo de Contini –o sea, a través del prisma

4. Se trata de los siguientes capítulos de Caravaggi (2007): «Antonio Machado en Baeza» (2007: 239-278), que refunde Caravaggi (1994a) y (1994b) –este segundo ensayo ya había aparecido el año anterior: Caravaggi (1993a)–; «Un *recuerdo infantil* machadiano» (2007: 279-287), reimpresión de Caravaggi (2000); «Los pensamientos de la *Soleá*» (2007: 317-330); «Mitos, estructuras y variantes del *Romance de la luna, luna*» (2007: 331-342), aparecido antes en italiano: Caravaggi (1993b); «*Poetas en Nueva York*. De la doble *editio princeps* al 'manuscrito' reencontrado» (2007: 343-363), que deriva de Caravaggi (2005).
5. Otros ensayos excluidos fueron Caravaggi (1991), que no encajaba cronológicamente al tratar de un testimonio inédito del siglo XVI, y Caravaggi (2006), donde se hace un repaso de las ediciones de la obra poética de Altolaguirre a la luz del problema de la constitución y ordenación del corpus.
6. No obstante, Mazzocchi desarrolló una significativa práctica en dicho campo, como demuestran la organización, junto con Pintacuda, de la *Winter School* «Filología de autor y literatura hispánica» (Pavía, 26-30 de enero de 2015), y la dirección de varias tesis doctorales, como la de Andrea Bresadola (2008) –trataré de ella más adelante–, y de la tesina de Ginelli (2010/2011). En este último trabajo se examinan los borradores y los proyectos relacionados con la *Agonía del cristianismo* conservados en la Casa-Museo Unamuno, y se estudia cómo Unamuno preparó la edición española (1931) a partir de la versión francesa de Jean Cassou publicada en 1926. Y dado que el autor vasco no solo

lingüístico de la crítica de las variantes– de alguna obra reconstruida por otros filólogos-editores; al contrario, lo que prima en sus contribuciones al arraigo de una filología de autor aplicada a textos hispánicos es la firme voluntad de distinguir de manera tajante esta disciplina de la *critique génétique* francesa, razonando con lucidez, y ya sin ningún intento conciliador, acerca del impacto heurístico de ambos métodos. Es lo que hace en tres reseñas publicadas en *Il confronto letterario*. En la primera (1997), al examinar el monográfico que la revista argentina *Filología* había consagrado a la escuela francesa, alertó sobre el peligro de una penetración en España del instrumental genetista con sus prejuicios antifilológicos:

> Vi sono una serie di punti fermi fissati dalla critica variantistica italiana che di fatto non sono presenti metodologicamente agli autori dei contributi, come non lo sono in genere alla scuola francese. Così, il concetto di «sistema correttorio», l'idea che non necessariamente l'ultima redazione è una conquista in termini estetici, la problematica del discernimento fra quanto è intervento d'autore e quanto va fatto risalire ad una tradizione secondaria ricreativa, l'applicazione dei principi della stemmatica lachmanniana (o, meglio, di una sensibilità stemmatica) a tradizioni che, pur distinguendosene per la massiccia e documentata presenza di interventi creativi, hanno tutto da guadagnare ad essere trattate con rigore. Quello che invece emerge spesso dalle pagine della rivista argentina, come è normale nella *critique génétique*, è il culto un po' feticistico di materiale manoscritto d'autore (si direbbe quanto più frammentario tanto più valutato), e la pregiudiziale nei confronti della stampa (anche quando attesti un lavorio d'autore) (Mazzocchi, 1997: 828).

Las dos reseñas sucesivas (2013 y 2014b) tienen que ver principalmente con la figura de Bénédicte Vauthier, aguda y ecléctica estudiosa con quien resultó muy fructífero el diálogo tanto de Mazzocchi como de un servidor. Vauthier en aquella época había dado un notable impulso a la adopción de los principios del genetismo francés en la piel de toro; pero más tarde tomaría un rumbo más personal, al abrirse a algunas ideas de la escuela italiana y, sobre todo, a los modelos de la *Editionswissenschaft* alemana (Valle-Inclán, 2016).

Antes Mazzocchi reseñó la miscelánea *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, actas de un congreso proyectado por Vauthier que, a pesar del título, concedía un significativo espacio a los representantes de la 'vieja' filología; y comentó acerca de su antigua preocupación: «A chi nel 1997 era preoccupato, può recare sollievo constatare che le movenze mentali

intervino con una serie de retoques (principalmente añadidos), sino que también incurrió en un puñado de evidentes errores mecánicos (por lo general, omisiones debidas a saltos de igual a igual), en el texto crítico se subsanan tales corruptelas reproduciendo entre corchetes los fragmentos caídos (en francés).

della scuola francese non stanno attecchendo in Spagna» (Mazzocchi, 2013: 368). Luego llegaría el turno de la edición, publicada por Vauthier, de *Paisajes después de la batalla* de Goytisolo: Mazzocchi (2014b: 414-415) elogió la compleja labor de ordenación del intrincado y abundante material genético, pero no sin lamentar la renuencia, por parte de la editora, a la reconstrucción filológica del texto impreso y de las fases anteriores documentadas por varias redacciones autógrafas:

> Ciò che sorprende allora un lettore *Italice institutus* è la praticamente nulla ricaduta che il lavoro pregevole dell'editrice ha sulla *constitutio textus*. Ci viene infatti proposto il romanzo secondo le già citate *Obras completas*, con in apparato le varianti delle precedenti edizioni a stampa […]. Le «variantes de reescritura», si intenda autoriale, non vengono invece segnalate dall'apparato […] in quanto è escluso dal lavoro propriamente filologico della Vauthier ogni tentativo di ricostruire per il lettore il farsi di ciascuna pagina […]. A condannare quasi all'inespresso la ricaduta importante che in termini testuali poteva avere il suo lavoro (così impegnativo e complesso) è stata nella Vauthier la fedeltà al metodo genetico, che implica il rifiuto preconcetto della ricostruzione filologica.

Dichos escarceos, aparentemente ocasionales, sedimentaron en uno de los últimos ensayos de Mazzocchi (2016), titulado la *Filología de autor entre historia y método*, donde los límites del «modelo de trabajo» francés se recuerdan solo de pasada[7], porque ahora el objetivo es individuar los puntos de convergencia esenciales entre la fenomenología de la copia y la del original. No por llevarle la contraria a Isella (2009: 29-30), que justamente había reclamado un estatuto específico para la filología de autor frente a la crítica del texto, sino resuelto a explicar en qué consiste su común raíz filológica. Por esta razón enumera tres principios que no debería descuidar ningún filólogo, sobre todo cuando se enfrenta a tradiciones híbridas, con apógrafos y originales, o constituidas por copias en las que se detecten huellas de una rescritura autorial:

> Pero veamos los parecidos más evidentes entre filología textual y filología de autor. El primero es la exigencia de la *representación*. Representar de forma legible y clara una historia textual no equivale a la reproducción de los testimonios

7. «En resumen, nada más alejado, aparentemente (y hasta ontológicamente) que los principios que un editor tiene que aplicar cuando trabaja con materiales de autor que cuando no dispone de ellos, y su problema consiste en reconstruir a través de ecos la voz original del autor. Sin embargo, es también innegable (aunque normalmente poco considerada) la existencia de parecidos importantes entre las dos situaciones. No creo que sea ninguna casualidad el que en países como Alemania e Italia se haya desarrollado una filología de autor con miras reconstructivas, mientras que, de un país como Francia, con poco apego a la crítica textual, nos llega un modelo de trabajo sobre borradores que no aspira al derecho/deber de la recontrucción ecdótica, o hasta se lo niega» (Mazzocchi, 2016: 13).

> o a la transcripción fiel de cada uno de ellos. […] En todo caso, ante el frecuente caos enmarañado de los autógrafos, el estudioso que quiera reconstruir la historia que representan y hacerla legible deberá seleccionar lo que importa frente al dato desdeñable, y decidir cómo representar para sus destinatarios la situación en cuyo examen se ha detenido. Naturalmente, el problema de la representabilidad de documentos de autor puede ser desesperante, y obligarnos a arrojar la toalla; y es evidente que, ante una gran cantidad de cambios, es mucho más económico editar de forma aislada las distintas redacciones que recoger sus variantes respecto a la última en un único aparato. Otro parecido que asocia una edición reconstructiva a una hecha a partir de materiales de autor es el de la *objetivación*. Me refiero a la preocupación de demostrar, o de fundar objetivamente, una propuesta, evitando una arbitrariedad impresionista o (peor) una apreciación estética subjetiva. […] Finalmente, hay un tercer parecido entre la filología de autor y la crítica textual: es decir, *la doble verdad*, dentro de la cual ambas trabajan. […] El concepto de la doble verdad se puede extender a la filología de autor. Hay que superar la idea de última voluntad del autor como valor supremo: fases enteras o elementos del texto pueden haber sido rechazados por el autor, pero en un momento determinado fueron la verdad para él. Hablar de «verdad del testimonio» es fundamental, pues, también para los papeles de autor (Mazzocchi, 2016: 14, 16).

Incidentalmente debo confesar que este párrafo constituye también el fundamento de las pobres observaciones que había confiado a dos ensayos de estos años (Tanganelli, 2012 y 2014), nacidos de reiteradas pláticas con Mazzocchi: en el primero (2012) había esbozado una suerte de taxonomía de los inéditos, haciendo hincapié sobre todo en la cuestión de su representabilidad dentro de un aparato, y asimismo había insistido en la utilidad de los borradores no solo para ver cómo va cambiando la *intentio auctoris*, sino también desde otros puntos de vista (como, por ejemplo, la posibilidad de documentar determinados fenómenos del idiolecto y el *usus scribendi* de un escritor); en el segundo (2014), me había detenido en las diferencias sustanciales entre aparato crítico (filología neolachmanniana) y aparato genético o evolutivo (filología de autor), antes de enfrentarme a algunas tradiciones híbridas, relativas a obras unamunianas, que exigen la combinación de ambos métodos.

Los discípulos: el mapa ensanchado

En el mapa del hispanismo italiano, Pavía ya no es solo Pavía, por la sencilla razón de que los discípulos de Caravaggi y Mazzocchi hemos trabajado y continuamos haciéndolo también en otras universidades (Bari, Córdoba, Ferrara, Macerata, Parma, Piemonte Orientale, etcétera), privilegiando siempre el examen ecdótico y procurando la *restitutio textus* a menudo dentro de tradiciones complejas que exijan más de una lupa metodológica. Empero, como ya

he anunciado, esta vez solo cartografiaré los autores y textos hispánicos a los cuales nos hemos acercado principalmente con las herramientas de la filología de autor, porque dichos estudios han experimentado un crecimiento notable, en lo que va del siglo XXI, dentro de la escuela *pavese*.

En el frente de la poesía áurea sobresalen las contribuciones de Baldissera, Bresadola y Pintacuda[8]. Bresadola (2008) rescató el manuscrito 3911 de la Biblioteca Nacional de España, que acoge el mayor rosario barroco de traducciones de Marcial; reconstruye asimismo las diferentes etapas compositivas de cada pieza y, a la par, la estrategia del anónimo traductor, que paulatinamente fue apostando por la inserción de cultismos léxicos de corte petrarquista y gongorino.

Pintacuda (2010 y 2011) ahonda en la figura de Cosme de Aldana (2010). A la hora de editar la corona fúnebre titulada *Algunos sonetos en lamentación de la muerte de su hermano*, que cerraba la *Segunda parte de las obras* de Francisco de Aldana (Milán, 1595-96; sigla: Mi95-6), reproduce en el aparato genético las variantes de autor arrojadas por el cotejo con dos poemarios precedentes, ambos impresos en 1587: uno en la capital lombarda (Mi87) y otro en Florencia (Fi87); además, utiliza dichas impresiones previas para la enmienda de los gazapos de los cajistas de Mi95-6:

> …dado que la edición [Mi95-6] […] se realizó reproduciendo a plana y renglón dos ejemplares de Mi87 y Fi87, en los cuales el poeta debió de corregir y modificar de su puño y letra los textos (a lo mejor añadiendo alguna hoja suelta), no se ha aceptado pasiva e indiscriminadamente toda lección de Mi95-6, teniendo siempre a la vista las anteriores (Pintacuda 2010: 39).

A Baldissera (2019a) se le debe la primera aproximación crítico-textual a las *Obras en verso* de Francisco Borja, príncipe de Esquilache, cuyos diferentes estadios de redacción documentan un manojo de testimonios: transmiten las primeras versiones tres códices (el manuscrito 3945 de la Biblioteca Nacional de España, que contiene una selección de poemas preparada para Felipe IV, y una pareja de mss. en parte autógrafos y en parte idiógrafos de la Real Academia Española: RM/6644 y RM/2151/7); mientras que las etapas sucesivas de elaboración cristalizaron en un par de impresiones (de 1648 y 1654) controladas por el mismo aristócrata, a las cuales hay que añadir la tirada póstuma de 1663.

8. Pero sería injusto no mencionar siquiera el estudio de Laskaris (2023) a propósito de dos romances ariostescos de Pedro de Padilla, así como las tesis doctorales, defendidas en Pavía, de Brizi sobre la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes* de Pérez de Hita (2011), de Gianesin sobre el *Arauco domado* de Oña (2014), de Fernández Rodríguez sobre el *Faetón* de Villamediana (Tassis y Peralta, 2023) y de Zaghen (2022/2023) acerca de la epopeya sacra *San Josef* de Valdivielso.

Además, Baldissera y Pintacuda han rendido homenaje también al género épico –sobre el cual Caravaggi (1974) escribió algunas páginas de gran envergadura–. Pintacuda (2022) traza una suerte de prontuario de la variantística de autor en las tradiciones impresas de la épica culta, después de examinar (2014) las dos versiones del *Sitio y toma de Amberes* de Miguel Giner (la primera impresión milanesa, de 236 octavas, apareció en 1587, mientras que la segunda, que cuenta 269 octavas, salió del taller plantiniano de Amberes en 1588); la técnica de revisión –o, mejor, de amplificación– de Giner se cifró no en insertar nuevos episodios, sino en dilatar «las acciones ya redactadas para que adquirieran mayor visibilidad los maestres de campo, los capitanes, los sargentos, los alféreces, los soldados que hicieron posibles las victorias de los tercios españoles» (Pintacuda, 2014a: 115).

Dicho artículo se incluyó en una colectánea titulada *Le vie dell'epica ispanica*[9], donde se recoge asimismo otra importante aportación de Baldissera (2014) acerca de la historia compositiva del *Monserrate* de Cristóbal de Virués, marcada por tres diferentes estampas que reflejan sendos momentos creativos: 1587 (1588 en la portada), 1602 y 1609 (esta última, que transmite la postrera revisión del poeta, había sido infravalorada y prácticamente ignorada por la crítica anterior). Los retoques de Virués se pueden dividir en dos categorías. Por un lado, Baldissera (2014: 222-224) hace un repaso de las macrorrevisiones, que pretenden

> poner al día los versos relacionados con la actualidad política […]. Amplificar discursos o meditaciones, en voz alta o *in interiori homine* […]. Ampliar descripciones de paisajes naturales […]. Enfatizar la tónica épica, a través de *elencationes* de armas y navíos […] y de caídos en batalla […] o, simplemente, los listados de caballeros pertenecientes a las filas guerreras […]. Añadir detalles necesarios [para] aclarar ciertas dinámicas narrativas […]. Agregar comentarios morales, apenas rozados en la primera versión del texto, y referidos a vicios humanos […]. Incluir pasajes de profunda y emotiva sensibilidad religiosa;

por otro, no descuida el pulimiento estilístico, insistiendo en la asimilación del modelo retórico tassiano, que se manifiesta de forma palmaria en el texto de 1602 (Baldissera, 2014: 225).

Ya en el terreno de la prosa áurea, en el cual de momento se ha desatendido la ficcional –entre las pocas excepciones: Giorgi (2022) acerca del *Lisardo*

9. En este volumen véase también otro artículo de Pintacuda (2014b), que señala una serie de significativas variantes de estado en la traducción en prosa del *Orlando furioso* de Diego Vázquez de Contreras; sin embargo, faltan aquí elementos claros para atribuir las variantes al autor.

enamorado de Alonso de Castillo Solórzano, novela que pronto editará[10]–, Baldissera investiga las variantes de redacción en un par de manuales, ocupándose de las relaciones entre el *Banquete de nobles caballeros* (1530) y el *Vergel de sanidad* (1542) del médico Luis Lobera de Ávila (Baldissera, 2021), y del autógrafo de la versión española de los *Strategematon libri* en el haber de Gil de los Arcos y Alférez (Baldissera, 2019b). Además, hay que registrar asimismo otro par de incursiones suyas en el ámbito de la mística, uno de los géneros más del gusto de la escuela de Pavía: en un caso, centrándose en la presencia de posibles variantes de autor en el texto italiano de la *Guía espiritual* de Molinos (Baldissera, 2016); en el segundo, mostrando los límites de las cuatro principales ediciones modernas del teresiano *Libro de la Vida* para brindar a continuación algunos ejemplos de lo que podría aportar una edición crítica sujeta con los 'arneses' de la filología de autor:

> No tanto por amor a una escuela filológica, o bien a cierta disciplina en sí y por sí, sino por las ventajas gnoseológicas de una reconstrucción crítica (y 'orientada') de los distintos momentos de escritura, así como por una postura de sensato –a la vez que científico– respeto de rasgos lingüísticos originales, en el fatigoso y siempre abierto camino hacia la verdad textual (Baldissera, 2022: 77-78).

A la tradición de otro texto teresiano, el *Camino de perfección*, se han encaminado las pesquisas de Perotti (2022), que analiza las fases de composición que se desprenden de los dos autógrafos (el de El Escorial y el de las carmelitas descalzas de Valladolid), correspondientes a distintas versiones de la obra, para luego detenerse en las variantes más relevantes entre ambos testimonios y la terna de idiógrafos propiedad, respectivamente, de las carmelitas descalzas de Madrid, Salamanca y Toledo. En el mismo terreno de la mística carmelita, yo he vuelto a examinar la tradición del *Cántico espiritual* –en la estela de Elia (2002)–, demostrando que en el *Cántico* B (CB) no solo se registra una extraña

10. Además, Bonilla Cerezo & Moreno Paz (2024, en prensa) van a rescatar un curioso manuscrito de Juan Alfonso de Guerra y Sandoval (BNE, sign. Mss/8433) que contiene las novelas cortas *Los amores de don Juan por Teodora en Toledo* y *A lo que el amor obliga y los riesgos a que expone*, sendos plagios de *La desdicha en la constancia* (1624) de Miguel Moreno y *La fuerza del desengaño* (1624) de Pérez de Montalbán, en el caso de la primera, y de *La Diana* (*c*. 1558-1559), por lo que a la segunda se refiere; y los *Consejos para un amigo que me da cuenta se quiere casar y me pregunta qué me parece y me pide amistosamente consejo*, donde el cronista y rey de armas de Carlos II fusiló la versión castellana de la *Carta de guía de casados y avisos para palacio* de Francisco Manuel de Melo. En todos los casos ofrecen un triple aparato: a) tradicional (corrección de errores de copia durante los plagios); b) filológico-autorial 1: por lo que atañe a los pasajes eliminados o añadidos respecto a sus textos base; c) filológico-autorial 2: ceñido, esta vez, a los retoques del propio Guerra y Sandoval durante su proceso de redacción y/o copia.

contaminación de ejemplares[11], sino también una contaminación de lecciones: en la primera declaración de CB, «aunque […] el texto base sea un testimonio de CA', en una serie de lugares afloran pequeñas variantes recuperadas de un manuscrito de la versión CA» (Tanganelli, 2022a: 114), quizá del mismo idiógrafo de Sanlúcar de Barrameda. Además, he intentado aclarar cuál fue la técnica de revisión empleada por Juan de Yepes en este original en movimiento y todavía *in progress*, ilustrando cómo podría mejorarse la representación del último estadio de elaboración del manuscrito sanluqueño respecto a las ediciones de Eulogio Pacho (San Juan de la Cruz, 1981 y 2021).

Ya en el siglo XVIII, conviene rememorar la recuperación de un par de obras menores. Baldissera nos ofrece la edición crítica del *Aquiles en Sciro* de Ramón de la Cruz (refundición del drama metastasiano *Achille in Sciro*), delineando las fases textuales del libreto (a partir del autógrafo de 1778 y de tres copias posteriores) y su diversa fortuna (Cruz, 2007). Y Bonilla Cerezo (2019) rescata del olvido *La Dulcíada* del gaditano Cayetano María Huarte y Ruiz de Briviesca (2022), probando con solvencia, a pesar de la falta de originales conservados, que existieron dos estadios compositivos (antes de que saliera a la luz la príncepes póstuma: Madrid, 1807)[12].

Unamuno es el autor más estudiado de la Edad de Plata desde esta perspectiva. Yo he editado un par de textos abandonados, que confluyeron en otras obras del antiguo rector de Salamanca: la novela *Nuevo Mundo* (Unamuno, 2005)[13], refundida en la pieza *La esfinge* (Tanganelli, 1996; 2012: 88-95), y las inacabadas *Meditaciones evangélicas* (Unamuno, 2006), uno de los muchos proyectos que desembocaron en *Del sentimiento trágico de la vida* (Tanganelli 1998a, 1998b, 2000b, 2002, 2019). En ambos casos se trataba de manifestaciones de la «escritura de la crisis» (Tanganelli, 2003), marbete que incluye asimismo los numerosos cuadernillos anteriores a la etapa socialista (Tanganelli, 1998c), así como otros textos fantasmales o abortados de los que se guardan borradores en la Casa-Museo Unamuno: *A la juventud hispana* –reconstruido y editado por Giorgi (2015; Unamuno, 2017)–, el *Tratado del amor de Dios, Eróstrato o la gloria*, etc. (Tanganelli, 2005; 2012: 84-87). Además, Bresadola

11. En las primeras dos declaraciones de la versión alargada (CB) el antígrafo principal es un manuscrito del *Cántico retocado* o CA', mientras que el resto de la versión B deriva del idiógrafo de Sanlúcar de Barrameda, manuscrito del *Cántico* A revisado y glosado por el místico de Fontiveros.
12. De la rica introducción de Bonilla Cerezo a Huarte y Ruiz de Briviesca (2022), resulta fundamental para nuestros fines el apartado «5. Estemática y variantes de autor» (147-168).
13. Unamuno escribió esta novela reciclando algunos relatos, entre los cuales se halla el cuento *Beatriz* (Tanganelli, 1999; luego traducido al español: Tanganelli, 2000a).

y quien suscribe hemos dado a conocer el plan de *Del sentimiento trágico*, un valioso esquema en el cual el polígrafo bilbaíno razona sobre cómo refundir el *Tratado del amor de Dios* en el que sería su ensayo filosófico más leído (Tanganelli & Bresadola, 2007; Tanganelli, 2012: 77-81). Y más tarde, al descubrir el autógrafo acéfalo de *Del sentimiento trágico* custodiado en la Vaticana de Roma (*Autografi* Paolo VI, 28 ter), he indicado cómo dicho testimonio puede emplearse para corregir los errores que deturpan la tradición impresa, además de para individuar los retoques unamunianos introducidos con toda probabilidad durante la corrección de las galeradas de la revista *La España Moderna* (que publicó los doce capítulos del ensayo entre diciembre de 1911 y diciembre de 1912): discurrí sobre ello en un artículo (Tanganelli, 2014) donde ofrezco a su vez algunos ejemplos de edición filológica para el relato *La venda* y para el drama homónimo, informando de que el autógrafo de la pieza, custodiado en el Institut del Teatre de Barcelona (sign. 83117), contiene una versión posterior respecto a la que se publicó en 1913. Por último (Tanganelli, 2022b), he hecho un repaso de la tradición de *Niebla*, formada por el autógrafo que con toda probabilidad utilizó el taller de imprenta (Casa-Museo Unamuno, caja 62/1), la príncipe madrileña (Renacimiento, 1914), la segunda edición (Renacimiento, 1928), en la que no intervino el autor –pero donde se enmendaron *ope ingenii* algunas corruptelas–, y la tercera impresión (Espasa-Calpe, 1935), en la cual Unamuno se limitó a ensanchar los preliminares con la inserción del *Prólogo a esta tercera edición o sea Historia de «Niebla»*.

Entre las aportaciones a la filología unamuniana es indispensable rememorar también a Giorgi (2006), sobre las tres versiones del relato *La carta del difunto* (dos de ellas transmitidas por un par de cuadernillos: el *Cuaderno XVII* y el titulado *Notas entre Bilbao y Madrid*), y Giorgi (2016; Unamuno, 2018), que reconstruye la historia compositiva de *El Otro* hasta la príncipe de 1932, a través de los testimonios (tres autógrafos y tres copias mecanografiadas) conservados en el archivo salmantino; además de Perotti (2011; Unamuno, 2009), que da cuenta del *labor limae* unamuniano cotejando el autógrafo del poemario *De Fuerteventura a París* con la príncipe, y Fabbri (2021), que examina el paso del autógrafo a la prensa de *Un pobre hombre rico o El sentimiento cómico de la vida* (1933).

Dentro de este mismo marco cronológico, Pintacuda (2012) ahonda en cómo Marinetti fue cambiando su *Proclama*, traducida por Gómez de la Serna, y va a editar (2023) la conferencia sobre las canciones de cuna de Federico García Lorca; además, al estudiar las versiones italianas de Manuel Machado, ha descubierto una serie de interesantes 'variantes de traductor': antes las de Macrí, colacionando las cuatro ediciones de su *Poesia spagnola del 900* (Pintacuda,

2016: 24-43), y luego las de Bodini, escudriñando algunas traducciones inéditas (Pintacuda, 2017)[14].

Pasando a los ejercicios de ecdótica de originales de la posguerra practicados por estudiosos de formación *pavese*, merecen una mención especial tanto la esmerada edición de los de *Cuentos ciertos* de Aub (2022), al cuidado de Eugenio Maggi, como el rastreo del Archivo General de la Administración, de Alcalá de Henares (AGA), que está llevando a cabo Bresadola, con vistas a aprovechar los materiales que atesora dicho fondo desde la óptica de la filología de autor.

Bresadola procura aclarar, de paso, las cicatrices que dejó la censura franquista sobre las obras que, durante la dictadura, afrontaron los trámites para su publicación[15]. Traza un cuadro pormenorizado de las vicisitudes editoriales de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos gracias a los expedientes de los censores que infligieron notables expurgos a la príncipe (omisiones solo parcialmente subsanadas en la segunda edición); además, el examen del autógrafo le permite dilucidar el proceso de normalización lingüística perseguido por el escritor de Larache, y sugerir enmiendas de errores incrustados en la tradición impresa hasta la versión definitiva de 1980 (Bresadola, 2014a). El mismo planteamiento caracteriza otro artículo sobre la novela *Manso* de Manuel Lueiro Rey, que igualmente sufrió unos cortes (solicitados sobre todo por uno de sus censores: el militar Gárate Córdoba); en este caso Bresadola (2017) analiza las variantes entre el mecanografiado entregado por la editorial, la primera edición expurgada (Oviedo, 1967) y la segunda íntegra (Buenos Aires, 1968). Finalmente, Bresadola (2014b) perfila la técnica de revisión que aplicó Delibes en *El camino*, su tercera novela, cuya rica tradición comprende un autógrafo con abundantes correcciones, el mecanografiado que la editorial Destino remitió al Ministerio de Información y Turismo, la príncipe, aparecida en diciembre de 1950, y las dos reimpresiones en las cuales el vallisoletano retocó la obra: la de 1999, para la colección *Mis libros preferidos*, y la de 2007, para las *Obras completas*.

La lección de la escuela de Pavía se ha difundido también por medio de la tradición oral (cursos, seminarios y congresos), aunque su canal predilecto continúe siendo la colección *Cauterio suave* de la editorial Ibis, fundada por Mazzocchi y hoy dirigida por Pintacuda. No obstante, sería injusto cerrar este

14. Aunque no se trate de literatura española, señalo también un par de estudios sobre los cambios estructurales que ha experimentado *Il libro antico* de Lorenzo Baldacchini a lo largo de sus tres ediciones: Mazzocchi (2005) examinó la primera y la segunda, mientras que Pintacuda (2020) cotejó la segunda y la tercera.
15. No dista mucho de esta línea el artículo de Laskaris (2022) sobre las traducciones de Silone en español y catalán.

panorama sin reconocer la labor que durante los últimos dos lustros ha acometido la revista *Creneida* del Departamento de Estudios Filológicos y Literarios de la Universidad de Córdoba, bajo la dirección de Bonilla Cerezo, toda vez que viene brindando un espacio privilegiado donde los discípulos de Caravaggi y Mazzocchi hemos podido colaborar con lo más granado de los filólogos españoles y europeos. En el terreno concreto de la filología de autor dicho diálogo se tradujo en un par de monográficos de notable amplitud: «Filología de autor y Crítica genética frente a frente» (Núm. 2, 2014) y «Variantes de autor y redacciones múltiples del Humanismo al Barroco (España e Italia)» (Núm. 10, 2022).

Bibliografía citada

AA.VV., «Variantes de autor y redacciones múltiples del Humanismo al Barroco (España e Italia)», ed. Simone Albonico *et al.*, *Creneida*, 10, pp. 8-474. https://doi.org/10.21071/calh.vi10

AA.VV., «Filología de autor y Crítica genética frente a frente», *Creneida*, 10, pp. 7-296. https://doi.org/10.21071/calh.v0i2

Albonico, Simone (2022), «Razones históricas de la filología de autor aplicada a los textos del Renacimiento italiano», *Creneida*, 10, pp. 306-337. https://doi.org/10.21071/calh.vi10.15394

Aldana, Cosme de (2010), *Algunos sonetos en lamentación de la muerte de su hermano*, ed. Paolo Pintacuda, Málaga, Universidad de Málaga.

Ariosto, Ludovico (2010), *I frammenti autografi dell'«Orlando furioso»*, ed. Santorre Debenedetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Aub, Max (2022), *Cuentos ciertos*, ed. Eugenio Maggi, Madrid, Cátedra.

Baldissera, Andrea (2014), «Del *Monserrate* al *Monserrate segundo* y nuevamente al *Monserrate*: un paseo por el taller de Cristóbal de Virués», en Paolo Pintacuda (ed.), *Le vie dell'epica ispanica,* Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, pp. 209-233.

Baldissera, Andrea (2016), «Il quietismo de Miguel de Molinos en las traducciones italianas de la *Guía espiritual*», *Il Confronto Letterario*, 65 (suplemento), pp. 165-178.

Baldissera, Andrea (2019a), «La formación de un cancionero: las "Obras en verso" del príncipe de Esquilache (I)», en Andrea Baldissera (ed.), *Cancioneros del siglo de Oro: Forma y formas*, Como-Pavia, Ibis, pp. 315-332.

Baldissera, Andrea (2019b), «Gli *Strategematon libri* di Giulio Frontino e il *maestre de campo* don Gil de los Arcos y Alférez», *Lingue antiche e moderne*, 8, pp. 177-199.

Baldissera, Andrea (2021), «Pisando las huellas de Luis Lobera de Ávila: de un *Banquete* a un *Vergel*», *Scripta*, 19, pp. 195-210.

Baldissera, Andrea (2022), «En torno a un autógrafo: editar a Santa Teresa», *Creneida*, 10, pp. 50-76. https://doi.org/10.21071/calh.vi10.15404

BONILLA CEREZO, Rafael (2019), «Apuntes para una edición crítica de *La Dulcíada. Poema épico dividido en siete cantos* de Cayetano María Huarte», *Bulletin Hispanique*, 121-1, pp. 161-212.

BONILLA CEREZO, Rafael & Mercedes MORENO PAZ (2024), *[Obras de Juan Alfonso de Guerra y Sandoval]. Los amores de don Juan por Teodora en Toledo, A lo que el amor obliga y los riesgos a que expone* y *Consejos para un amigo que me da cuenta se quiere casar y me pregunta qué me parece y me pide amistosamente consejo (BNE, ms. 8433)*, Jaén, Universidad de Jaén [en prensa].

BRESADOLA, Andrea (2008), *Marcial en verso castellano*, Como-Pavia, Ibis.

BRESADOLA, Andrea (2014a), «Luis Martín-Santos ante la censura: las vicisitudes editoriales de *Tiempo de silencio*», *Creneida*, 2, 2014, pp. 258-296. https://doi.org/10.21071/calh.v0i2.3536

BRESADOLA, Andrea (2014b), «Variantes de autor en *El camino*», en Renata Londero & Maria Teresa De Pieri (eds.), *Miguel Delibes. Itinerarios de vida y escritura*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Cátedra Miguel Delibes, pp. 105-131.

BRESADOLA, Andrea (2017), «Manuel Lueiro Rey frente a la censura franquista: los avatares de *Manso*», *Creneida*, 5, pp. 139-197. https://doi.org/10.21071/calh.v5i.10372

CARAVAGGI, Giovanni (1974), *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa, Università di Pisa.

CARAVAGGI, Giovanni (1991), «Variantes de autor. Un testimonio inédito del siglo XVI», *Voz y letra*, 3, pp. 155-160.

CARAVAGGI, Giovanni (1992), «Variante y re-creación poética. Notas al *Cancionero y Romancero de Ausencias* de Miguel Hernández», en AA.VV., *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 63-73.

CARAVAGGI, Giovanni (1993), «Motivos y variantes del *Poema de un día*», en AA.VV., *Machadianas*, Perpignan, CRILAUP, pp. 25-36.

CARAVAGGI, Giovanni (1993b), «Miti e strutture del *Romance de la luna, luna*», en AA.VV., *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, A. Siciliano Editore, pp. 111-122.

CARAVAGGI, Giovanni (1994a), «Antonio Machado en Baeza», en Paul Aubert (ed.), *Antonio Machado. Hoy. 1939-1989*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 85-94.

CARAVAGGI, Giovanni (1994b), «Il *Poema de un día*: motivi e varianti», en AA.VV., *Scritti in ricordo di Silvano Gerevini*, Florencia, La Nuova Italia, pp. 11-23.

CARAVAGGI, Giovanni (2000), «Un *recuerdo infantil* machadiano», en José Manuel Martín Morán & Giuseppe Mazzocchi (eds.), *Las conversaciones de la víspera. El Noventayocho en la encrucijada voluntad / abulia. Actas del Congreso Internacional de Vercelli (16-17 de mayo de 1997)*, Viareggio, Baroni, pp. 191-201.

CARAVAGGI, Giovanni (2005), «*Poeta en Nueva York*. Dalla duplice 'editio princeps' al 'manoscritto' ritrovato», en Patrizia Botta (ed.), *Filologia dei Testi a stampa (area iberica). Atti del Simposio Internazionale, Pescara 2003*, Modena, Mucchi, pp. 257-272.

CARAVAGGI, Giovanni (2006), ««Con esa libertad lenta y tranquila». Diacronía y sincronía en los poemarios de Manuel Altolaguirre», en Gabriele Morelli & Marina Bianchi (eds.), *Una vida para la poesía. Actas del Congreso Internacional 14-15 de noviembre de 2005, Universidad de Bérgamo*, Milán, viennepierre, pp. 103-112.

CARAVAGGI, Giovanni (2007), *El hilo de Ariadna. Textos, intertextos y variantes de autor en la poesía española*, Málaga, Universidad de Málaga.

CARAVAGGI, Giovanni (2009), «Meditaciones odepóricas. Génesis de un texto de A. Machado», en AA.VV., *Ars bene docendi. Homenaje al Profesor Kurt Spang*, Pamplona, EUNSA, pp. 163-171.

CARAVAGGI, Giovanni (2010), «Commento e note alle poesie», en Antonio Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, Milán, Mondadori, pp. 1317-1472 (con la colaboración de Gaetano Chiappini).

CARAVAGGI, Giovanni (2014a), «Recordando a Cesare Segre», *Anuario de Literatura Comparada*, 4, pp. 315-323.

CARAVAGGI, Giovanni (2014b), «El taller de las *Poesías Sueltas* de Antonio Machado. Cómo nace un soneto», *Creneida*, 2, pp. 199-217. https://doi.org/10.21071/calh.v0i2.3533

CARAVAGGI, Giovanni (2018), «Su una "debatida cuestión" machadiana: *La tierra de Alvargonzález*», *Strumenti critici*, 33-1, pp. 135-153.

CARAVAGGI, Giovanni (2021), *Antonio Machado*, Roma, Salerno Editrice, 2021.

CRUZ, Ramón de la (2007), *Aquiles en Sciro*, ed. Andrea Baldissera, Como-Pavia, Ibis.

ELIA, Paola (2002), «Historia del texto», en San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, eds. Paola Elia & María Jesús Mancho Duque, Barcelona, Crítica, pp. CXIX-CLII.

FABBRI, Marta (2021), «Algunas calas en el proceso redaccional de *Un pobre hombre rico o El sentimiento cómico de la vida*: del autógrafo unamuniano a la príncipe», *Creneida*, 9, pp. 502-514. https://doi.org/10.21071/calh.v1i9.13480

GINELLI, Virginia (2010/11), *Miguel de Unamuno. «La agonía del cristianismo»: edizione critica*, dir. Giuseppe Mazzocchi, Pavia, Università di Pavia [tesina].

GIORGI, Giulia (2006), «La redacción de *La carta del difunto* insertada en el cuadernillo *Notas entre Bilbao y Madrid*», *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, 42, pp. 165-187.

GIORGI, Giulia (2015), «*A la juventud hispana* de Unamuno: un proyecto clave en el proceso creativo de *Del sentimiento trágico de la vida*», *Creneida*, 3, pp. 302-322. https://doi.org/10.21071/calh.v3i.5308

GIORGI, Giulia (2022), «El *Lisardo enamorado* de Alonso de Castillo Solórzano: dobles redacciones, problemas textuales y cuestiones lingüísticas», *Rilce*, 38-1, pp. 133-150.

HUARTE Y RUIZ DE BRIVIESCA, Cayetano María (2022), *La Dulcíada. Poema épico dividido en siete cantos*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

ISELLA, Dante (2009), *Le carte mescolate vecchie e nuove*, ed. Silvia Isella Brusamolino, Turín, Einaudi.

ITALIA, Paola (2010), *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci.

LASKARIS, Paola (2022), «*Rojo y negro*: la voce di Ignazio Silone nella Spagna franchista», en Andrea Baldissera *et al.* (ed.), *«Con llama que consume y no da pena». El hispanismo 'integral' de Giuseppe Mazzocchi*, Como-Pavia, Ibis, pp. 503-522.

LASKARIS, Paola (2023), ««En seguimiento de Orlando»: variantes de autor en dos romances ariostescos de Pedro de Padilla», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12, pp. 249-286. https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.11

MAZZOCCHI, Giuseppe (1997), [Reseña de] «*Filología*, XXVII, 1994 [1996]: *Crítica genética*, Buenos Aires, 1996, pp. 281», *Il confronto letterario*, 14, pp. 827-829.

MAZZOCCHI, Giuseppe (2005), «A proposito del *Libro antico* di Lorenzo Baldacchini», en Patrizia Botta (ed.), *Filologia dei Testi a stampa (area iberica). Atti del Simposio Internazionale, Pescara 2003*, Modena, Mucchi, pp. 343-352.

MAZZOCCHI, Giuseppe (2013), [Reseña de] «*Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, ed. di Bénédicte Vauthier e Jimena Gamba Corradine, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, pp. 309», *Il confronto letterario*, 60, pp. 368-371.

MAZZOCCHI, Giuseppe (2014a), «Per Cesare Segre: linee di un maestro», *Cuadernos de Filología Italiana,* 21, pp. 339-347.

MAZZOCCHI, Giuseppe (2014b), [Reseña de] «J. Goytisolo, *Paisajes después de la batalla. Preliminares y estudio de crítica genética de Bénedicte Vauthier*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, pp. 442», *Il confronto letterario*, 62, pp. 413-419.

MAZZOCCHI, Giuseppe (2016), «Filología de autor entre historia y método», *AIEMH. Revista de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos*, 2, pp. 7-22. http://uvadoc.uva.es/handle/10324/29750 [consulta: 3 abril 2023]

OÑA, Pedro de (2014), *Arauco domado*, ed. Ornella Gianesin, Como-Pavia, Ibis.

PÉREZ DE HITA, Ginés (2011), *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes*, ed. Mirko Brizi, Como-Pavia, Ibis.

PEROTTI, Olga (2011), «Variantistica unamuniana: i sonetti di *De Fuerteventura* a *París*», en Andrea Baldissera *et al.* (ed.), *«Ogni onda si rinnova». Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia, Ibis, III, pp. 323-333.

PEROTTI, Olga (2022), «Variantes de autor en la tradición manuscrita del *Camino de perfección* de Santa Teresa de Jesús», *Creneida*, 10, pp. 79-104. https://doi.org/10.21071/calh.vi10.15046

PINTACUDA, Paolo (2010), «Introducción», en Cosme de Aldana, *Algunos sonetos en lamentación de la muerte de su hermano*, ed. Paolo Pintacuda, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 9-47.

PINTACUDA, Paolo (2011), «Cosme de Aldana traduttore, adattatore e imitatore di sé stesso fra le *Rime* e i *Sonetos* (Milano 1587)», en Andrea Baldissera *et al.* (ed.), *«Ogni onda si rinnova». Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia, Ibis, III, pp. 407-424.

PINTACUDA, Paolo (2012), «Marinetti si rivolge agli spagnoli: note al *Proclama futurista* (1910) tradotto da Ramón Gómez de la Serna», en Giuseppe Barletta (ed.), *Futurismi*, Bari, B.A. Graphis, pp. 175-220.

PINTACUDA, Paolo (2014a), «Sobre las dos versiones del *Sitio y toma de Amberes* de Miguel Giner», en Paolo Pintacuda (ed.), *Le vie dell'epica ispanica*, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, pp. 95-122.

PINTACUDA, Paolo (2014b), «El *Orlando furioso* traducido en prosa por Diego Vázquez de Contreras: notas de bibliografía textual», en Paolo Pintacuda (ed.), *Le vie dell'epica ispanica*, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, pp. 279-305.

PINTACUDA, Paolo (2016), *«Gloria… quella dovutami!» Sulle traduzioni italiane della poesia di Manuel Machado*, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia.

PINTACUDA, Paolo (2017), «Nel cassetto dell'ispanista: Vittorio Bodini traduce Manuel Machado», en Antonio Lucio Giannone (ed.), *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014). Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Nardò, Salento Books, II, pp. 468-503.

PINTACUDA, Paolo (2020), «Non c'è due senza tre. In margine alla nuova edizione de *Il libro antico* di Lorenzo Baldacchini», *Il confronto letterario*, 37, pp. 7-19.

PINTACUDA, Paolo (2022), «Variantes de autor y tradiciones exclusivamente impresas (unas calas en la épica culta)», *Creneida*, 10, pp. 285-302. https://doi.org/10.21071/calh.vi10.15335

PINTACUDA, Paolo (2023), «Apuntes para una edición crítica de la conferencia sobre las canciones de cuna de Federico García Lorca», en *La materialidad de la escritura poética en los archivos literarios de autores contemporáneos iberoamericanos*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert [en prensa].

SAN JUAN DE LA CRUZ (1981), *Cántico espiritual. Primera redacción y texto retocado*, ed. Eulogio Pacho, Madrid, Fundación Universitaria Española.

SAN JUAN DE LA CRUZ (2021), *Obras completas*, ed. Eulogio Pacho, Burgos, Monte Carmelo.

SEGRE, Cesare (1968), «Sistema e struttura nelle *Soledades* di A. Machado», *Strumenti critici*, 7, pp. 269-303.

SEGRE, Cesare (1969), «Sistema e struttura nelle *Soledades* di A. Machado», en *I segni e la critica*, Turín, Einaudi, pp. 95-134.

SEGRE, Cesare (1970), «Sistema y estructura en las *Soledades* de Antonio Machado», en *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, pp. 103-150.

SEGRE, Cesare (1995), «Critique des variantes et critique génétique», *Genesis*, 7, pp. 29-45.

SEGRE, Cesare (2008), *Dai metodi ai testi. Varianti, personaggi, narrazioni*, Turín, Nino Aragno Editore.

SEGRE, Cesare (2014a), «Sistema e struttura nelle *Soledades* di A. Machado», en Alberto Conte & Andrea Mirabile (eds.), *Opera critica*, Milán, Mondadori, pp. 690-735.

SEGRE, Cesare (2014b), «Critique des variantes et critique génétique», en Alberto Conte & Andrea Mirabile (eds.), *Opera critica*, Milán, Mondadori, pp. 651-673.

TANGANELLI, Paolo (1996), «Miguel de Unamuno, *Nuevo mundo* y la crisis del 97», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 31, pp. 121-138.

TANGANELLI, Paolo (1998a), «*Charivari. En casa de Unamuno* di Azorín: un testo tra due crisi e due autori», *Il confronto letterario*, 15, pp. 257-274.

TANGANELLI, Paolo (1998b), «Miguel de Unamuno: una revisione della crisi del '97 alla luce di alcune *Meditaciones Evangélicas* inedite», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia – Università di Siena*, 19, pp. 13-53.

TANGANELLI, Paolo (1998c) «Los cuadernillos de Unamuno anteriores a la etapa socialista y la crisis del racionalismo», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 33, pp. 95-112.

TANGANELLI, Paolo (1999), «Storia di un 'infra-testo' unamuniano: *Beatriz*», en AA.VV., *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri*, Roma, Bulzoni, pp. 291-304.

TANGANELLI, Paolo (2000a), «Historia de un intratexto unamuniano: *Beatriz*», en AA.VV., *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 467-475.

TANGANELLI, Paolo (2000b), «Ancora sul progetto delle *Meditaciones Evangélicas* di Unamuno: il rinvenimento di nuovi abbozzi», *Il confronto letterario*, 17, pp. 167-191.

TANGANELLI, Paolo (2002), «Dos crisis personales en el contexto de la crisis de fin de siglo: Unamuno y Azorín», *Filosofía Hispánica contemporánea: el 98*, Salamanca, Facultad de Filosofía / Universidad de Salamanca, pp. 139-160.

TANGANELLI, Paolo (2003). *Unamuno fin de siglo. La escritura de la crisis*, Pisa, ETS.

TANGANELLI, Paolo (2005), «Del erostratismo al amor de Dios: en torno al avantexto de *Del sentimiento trágico de la vida», en* AA.VV., *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. II*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 175-194.

TANGANELLI, Paolo & Andrea BRESADOLA (2007), «El *Plan* de *Del sentimiento trágico», Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 44, pp. 143-200.

TANGANELLI, Paolo (2012), «Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)», en *Bénédicte Vauthier* & Jimena Gamba Corradine (eds.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una «Poética de transición entre estados». CILENGUA (San Millán de la Cogolla, La Rioja), 9-11/12/2009*, Salamanca, Universidad de Salamanca / UniBern

Forschungsstiftung / Swiss Academy of Humanities and Social Sciences, pp. 73-96.

TANGANELLI, Paolo (2014), «Borradores e impresos unamunianos. Variantes de autor y «de copia» en *Del sentimiento trágico de la vida* (con unas calas intermedias en la tradición de *La venda*, cuento y drama)», *Creneida*, 2, pp. 161-198. https://doi.org/10.21071/calh.v0i2.3532

TANGANELLI, Paolo (2019), «Unamuno, meditador evangélico», *Ínsula*, 865-866, pp. 29-32.

TANGANELLI, Paolo (2022a), «La declaración del *Cántico espiritual* sanjuanista: algunas notas sobre el idiógrafo de Sanlúcar de Barrameda», *Creneida*, 10, pp. 105-148. https://doi.org/10.21071/calh.vi10.15350

TANGANELLI, Paolo (2022b), «Ecdotica degli originali: *Niebla* di Unamuno», en Andrea Baldissera *et al.* (ed.), *«Con llama que consume y no da pena». El hispanismo 'integral' de Giuseppe Mazzocchi*, Como-Pavia, Ibis, pp. 739-759.

TASSIS Y PERALTA, Juan de (2023), *Fábula de Faetón*, ed. Laura Rodríguez Fernández, Pavia-Como, Ibis.

UNAMUNO, Miguel de (2005), *Nuovo Mondo*, ed. Paolo Tanganelli, trad. Sandro Borzoni, Caserta, Saletta dell'uva.

UNAMUNO, Miguel de (2006), *Meditaciones evangélicas*, ed. Paolo Tanganelli, Salamanca, Diputación de Salamanca.

UNAMUNO, Miguel de (2009), *Da Fuerteventura a Parigi. Diario intimo di confino e di esilio volto in sonetti / De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamento y destierro vertido en soneto*, ed. Olga Perotti, Nápoles, Liguori.

UNAMUNO, Miguel de (2017), *A la juventud hispana*, ed. Giulia Giorgi, Córdoba, Almuzara.

UNAMUNO, Miguel de (2018), *El Otro. Misterio en tres jornadas y un epílogo*, ed. Giulia Giorgi, Madrid, Sial Pigmalión.

VALLE-INCLÁN, Ramón del (2016), *Un día de guerra (visión estelar). La media noche. Visión estelar de un momento de guerra. Con estudio y dossier génético y editorial*, ed. Bénédicte Vauthier & Margarita Santos Zas, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016.

VAUTHIER, Bénédicte (2014), «¿Critique Génétique y/o Filologia d'Autore? Según los casos…«Historia» –¿o fin?– «de una utopía real»», *Creneida*, 2, pp. 79-125.

ZAGHEN, Luca (2022/2023), *José de Valdivielso, Vida, excelencias, y muerte del gloriosísimo patriarca y esposo de Nuestra Señora san Josef*, dir. Andrea Baldissera, Pavia, Università di Pavia [tesis doctoral].

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 40, 2024, pp. 217-237
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24438

Artículo de investigación

Los interlocutores italianos de las «chicas raras»: Carmen Martín Gaite y Carmen Laforet en el hispanismo italiano actual

The italian speakers of the «chicas raras»: Carmen Martín Gaite and Carmen Laforet in the italian hispanism now

Patricia Urraca de la Fuente

Autoría:
Patricia Urraca de la Fuente
Universidad de Zaragoza, España
patriciaurraca@unizar.es
https://orcid.org/0000-0002-1798-5649

Citación:
Urraca de la Fuente, Patricia (2024). «Los interlocutores italianos de las "chicas raras": Carmen Martín Gaite y Carmen Laforet en el hispanismo italiano actual», *Anales de Literatura Española*, (40), pp. 217-237. https://doi.org/10.14198/ALEUA.24438

Fecha de recepción: 29/01/2023
Fecha de aceptación: 13/04/2023

© 2024 Patricia Urraca de la Fuente

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

Entrada la democracia en España, la narrativa femenina del siglo XX suscitó una gran atención en el hispanismo italiano. El abandono del feminismo militante de las narradoras españolas, causado por el desarrollo de la Transición, hizo que la crítica italiana virase sus intereses hacia la narrativa femenina hispanoamericana. Impelida por el boom, la literatura hispanoamericana se convertía en uno de los máximos intereses de los hispanistas italianos. Pese al aparente inicial cambio de rumbo, la narrativa española de primer orden del siglo XX y, especialmente la de la posguerra, mantuvo constante el interés por Carmen Martín Gaite y Carmen Laforet. Las trayectorias de estas autoras son difícilmente clasificables en una u otra generación debido a sus especiales particularidades. Actualmente, el hispanismo italiano más joven continúa estudiándolas y traduciéndolas, siguiendo las vías abiertas ya en los noventa por quienes hoy son referentes no sólo para el hispanismo italiano y español, sino también para el hispanismo internacional. Siguiendo la estela crítica de Maria Vittoria Calvi, Elide Pittarello, Elisabetta Sarmati o Luigi Contadini, la bibliografía especializada sobre Martín Gaite y Laforet se enriquece de forma constante con las nuevas aportaciones de Luca Cerullo, Maura Rossi, Giulia Tosolini y Marcella Uberti-Bona, entre otros. La expresión

«chica rara», que Martín Gaite creó para referirse a Carmen Laforet en 1987, ha pasado a designar al arquetipo que puebla los universos literarios creados por las autoras. También ellas fueron dos «chicas raras» que han encontrado en los hispanistas italianos de varias generaciones a los mejores interlocutores de su vida, a través del estudio de sus textos personales y de sus obras literarias.

Palabras clave: Narrativa femenina; hispanismo italiano; posguerra española; Carmen Martín Gaite; Carmen Laforet.

Abstract

As democracy advanced, 20th century female narrative awoke attention in Italian Hispanist Studies. The forsaking of militant feminism by the Spanish writers, in view of the progress of the Transition, led to a change of direction in Italian criticism towards Latin American female narrative. Driven by the boom, Latin American literature turned into one of greatest interests of Italian Hispanists Studies. Notwithstanding the apparent initial change of direction, the first-rate Spanish narrative of the 20th century, especially postwar narrative, kept a steady interest in Carmen Martín Gaite and Carmen Laforet. The careers of these two authors are difficult to classify in either generation due to their specific characteristics. Presently, the most recent Italian Hispanists continue translating and studying them, following the path open in the nineties by those who today are benchmarks not only for both Spanish and Italian, but also for international Hispanism. Following the critical line of Maria Vittoria Calvi, Elide Pittarello, Elisabetta Sarmati or Luigi Contadini, the specializes bibliography on Martín Gaite and Laforet is steadily enriched by the new contributions of de Luca Cerullo, Maura Rossi, Giulia Tosoloni and Marcella Uberti-Bona, among others. The expression «chica rara», that Martín Gaite created to refer to Carmen Laforet in 1987, refers now to the archetype that inhabits the literary worlds created by the authors. They also were two «chicas raras» who have found in the Italian Hispanists from many generations the best speakers of their lives, by means of the study of their personal writings and literary works.

Keywords: Female narrative; Italian Hispanism; Spanish postwar; Carmen Martín Gaite; Carmen Laforet.

Introducción

En los albores del nuevo milenio, Renata Londero (2001) formuló un repaso sucinto del estado de la cuestión de las corrientes de investigación del hispanismo italiano, así como los hitos más destacables de los estudios de la literatura española en Italia y sus máximos representantes. Entre los estudiosos italianos, tradicionalmente centrados en sus periodos predilectos (los Siglos de Oro y el siglo XX), se ponía ya de manifiesto un creciente interés hacia otras etapas literarias menos exploradas, así como hacia nuevos autores que comenzaban

a seducir a los más destacados hispanistas de la época. Partiendo del interés lógico por el centenario del 98, también presentó Londero el viraje acaecido en las monografías y artículos escritos en aquellos años –suscitados, en parte, por las nuevas revistas, como la *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* y la creación de nuevos centros interdepartamentales en las universidades hacia la narrativa española del siglo XIX[1]. Había florecido también el ubérrimo interés de los hispanistas italianos por la Literatura Hispanoamericana, impelido bajo la órbita de *Rassegna iberistica* (ya a finales de los setenta, coincidiendo con el *boom*) con sus célebres fundadores, Franco Meregalli y Giuseppe Bellini, este último, autor de las indispensables *Historia de la literatura hispanoamerica* y *Nueva historia de la literatura hispanoamericana* de 1985 y 1997, respectivamente.

Centrando el tema en la narrativa española y su repercusión en Italia, el estudio de Nuria Pérez Vicente, *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad* (2006), ofrece una pormenorizada relación de las traducciones desde 1975. La organización diacrónica de Pérez permite observar el capítulo especial dedicado a la narrativa femenina de posguerra, donde cataloga la repercusión en las editoriales de las escritoras Cristina Fernández Cubas, Adelaida García Morales, Ana María Moix, Rosa Montero, Rosa Regás, Carmen Rico Godoy, Maruja Torres y Esther Tusquets. La temática femenina, feminista y ensimismada[2] de estas autoras hizo que tuvieran un rápido pero fugaz éxito editorial y apenas suscitaron estudios en la crítica académica. La mayoría de estas narradoras sólo vieron uno de sus títulos traducidos al italiano o bien aparecieron en antologías de narrativa breve cuyos núcleos temáticos eran el erotismo, lo fantástico y el feminismo militante. Salvo Moix, Montero y Regás, que seguirán editándose, así como las más jóvenes Almudena Grandes y Lucía Etxebarría, el interés por la narrativa femenina producida por las autoras de los noventa decaía totalmente por «encontrar ya el mercado cubierto por otros productos italianos, como Oriana Fallaci o Susanna Tamaro» (Pérez Vicente 2005).

En 2002, Giuseppe Bellini dedicó un artículo de *Quaderni Ibero-Americani* a la «Recepción de narradoras hispano-americanas en Italia». Bellini destacaba

1. Para una crónica abreviada de la historia del hispanismo italiano hasta los noventa, remito a Laura Dolfi (2010: 38-41).
2. Utilizo el término «ensimismada» siguiendo la definición de Beltrán Almería: «El proceso de ensimismamiento ha dado lugar a la aparición de formas variadas de material autobiográfico en los géneros literarios. Ese material puede tomar la apariencia de géneros específicos de la rendición de cuentas (confesiones, memorias, diarios…) pero también sucede que aparezca enquistado en otros géneros complejos, especialmente en la novela y en géneros afines» (Beltrán Almería, 2018: 336).

el interés del hispanismo italiano en el siglo XXI hacia lo que denominaba «la nueva ola»: Miguel Delibes, Camilo José Cela, Rafael Sánchez Ferlosio, incluyendo a Carmen Laforet y su célebre *Nada*. Refiriéndose ya en concreto a las escritoras españolas en las que la crítica italiana se había centrado, exponía, en la misma línea que Pérez Vicente:

> Varias escritoras han tenido favorable acogida en Italia por la crítica más seria –dejo a un lado las reseñas que poco o nada dicen, superficiales o a veces puro resumen de lo que está escrito en la solapa de los libros–, entre ellas, con Esther Tusquets, Nuria Amat, Cristina Fernández Cubas, Carmen Martín Gaite, Ana María Matute, Ana María Moix, Montserrat Roig, Rosa Montero. Su categoría no la representa siempre adecuadamente el número de obras traducidas al italiano –es el caso de Carmen Laforet–, lo que depende de muchos factores. [...] De cualquier manera, la crítica, sobre todo universitaria, ha subrayado acertadamente los méritos artísticos de las narradoras españolas, deteniéndose especialmente en algunas, como Rosa Montero y Carmen Martín Gaite (Bellini, 2002).

Bellini solo dedicaba un apartado dentro del epígrafe de estas narradoras a Carmen Martín Gaite, Rosa Montero y Almudena Grandes, sin tener en cuenta la pertenencia de éstas a diferentes generaciones y, el resto del artículo, lo dedicaba a la narrativa femenina hispanoamericana. Mencionaba el insigne hispanista la que consideraba ya una obra «histórica»: *Cuatro novelistas españolas de hoy,* de Susanna Regazzoni (1984). En ese estudio, Regazzoni trató de dar respuesta a la pregunta de si existe una novela femenina, rastreando en la crítica del feminismo de la diferencia[3], para aplicarla a la producción de las autoras, a las que entrevistaba en su estudio: Montserrat Roig, Esther Tusquets, Rosa Montero y Nuria Amat. No obstante, en la nota final de la edición, Regazzoni explicitaba que era consciente del alejamiento de las narradoras que se daba de forma inmediatamente posterior a la publicación de su estudio hacia una nueva voluntad. Las autoras «intentan alejarse del mundo literario que habían creado precedentemente, a veces demasiado condicionado por una realidad histórica y, sobre todo, por la polémica feminista» (Regazzoni 1984: 63). Probablemente, ese alejamiento produjo la pérdida de interés en Italia por estas narradoras que abandonaron, ya avanzados los noventa, el feminismo militante[4]. Crecía, en

3. El pensamiento de la diferencia sexual italiano tiene su origen en las filósofas italianas Luce Irigaray y Carla Lonzi, que sitúan la liberación de las mujeres en la afirmación de la propia diferencia y no en su superación. Para ampliar este tema, se remite al artículo de Annalisa Mirizio (2010).
4. Este punto, de sumo interés en términos sociológicos, no puede ser desarrollado aquí por razones de espacio ya que requeriría también atender a la influencia en el mundo editorial de este aspecto. Remitimos para ampliar este aspecto a Sandra Parmegiani e

cambio, el interés hacia las narradoras hispanoamericanas, que sí continuaron transitando ese camino. Un ejemplo del cambio de interés hacia la literatura hispanoamericana es *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas* que, coordinado por Susanna Regazzoni y Emilia Perassi (2006), contiene trabajos de Bellini, Minardi o Silvestri, centrados todos en la narrativa hispanoamericana[5]

Pese a ese cambio de rumbo en los intereses de la crítica italiana, la atracción que la narrativa española del siglo XX y, especialmente la de la posguerra, ha suscitado de forma permanente en el hispanismo italiano, ha mantenido a la tríada Carmen Martín Gaite, Ana María Matute y Carmen Laforet como una de las grandes querencias del hispanismo italiano y, especialmente en el siglo XXI, Laforet y Martín Gaite. Es, precisamente, el hispanismo italiano más joven y actual quien tiende hacia vías menos exploradas sobre estas autoras. Sigue así las ya abiertas en ambas, en los noventa, por quienes hoy son una suerte de maestros, por supuesto para el hispanismo italiano y español, pero también para el hispanismo internacional.

Carmen Martín Gaite

Carmen Martín Gaite, cuya relación con Italia es temprana, recibió ya en los ochenta y en los noventa una considerable atención de la crítica italiana. Posteriormente, con la traducción de *Caperucita en Manhattan* y, más tarde, con las de *El cuarto de atrás* y *Nubosidad variable*, la autora llegó al gran público italiano y se convirtió en un éxito de ventas[6]. La autora salmantina pasó largas temporadas en Italia[7] promocionando sus obras, pero también asistiendo como invitada a dar conferencias en diferentes universidades y motivó varios artículos en periódicos y revistas especializadas. Poseía, además, una estrecha relación con la lengua y la literatura italiana y tradujo, contribuyendo a su

Michela Prevedello (2019), editoras de *Femminismo e Femminismi nella letteratura italiana dall'Ottocento al XXI secolo*.

5. De todos los trabajos de este volumen sólo uno de ellos se dedica a una española, Clara Janés: «Imágenes y metáforas identitarias en Clara Janés», de María Rosa Scaramuzza Vidoni en Regazzoni y Perassi eds. (2006).
6. No nos extendemos en este tema pues en «La recepción italiana de Carmen Martín Gaite» Maria Vittoria Calvi (1998 y 1999) da sobrada cuenta de la misma, así como de las traducciones, ensayos críticos y repercusión en la prensa hasta finales de los noventa. También explica la relación de la autora con Italia desde los años cincuenta. Se detallan las diferentes conferencias que la autora salmantina dio en diversas universidades italianas.
7. En la época en la que estuvo casada con el escritor Rafael Sánchez Ferlosio, cuya madre era italiana, ya visitaba con frecuencia Italia.

difusión en España, a Primo Levi e Italo Svevo[8], entre otros. Pero fue Natalia Ginzburg la autora italiana que más influyó en Martín Gaite, como ella misma puso de manifiesto:

> Me quedo […] con la nostalgia de haber sido amiga de Natalia Ginzburg, o de que ella, al menos, hubiera llegado a saber lo amiga suya que me sentía yo, la cantidad de veces que he citado en mis conversaciones frases suyas o de sus personajes. Hasta qué punto, en fin, se había ido incorporando a mí su «léxico familiar» (Martín Gaite, citada por Calvi: 1998).

En 2020 José Teruel ha dado por terminada la titánica labor de la edición de sus obras completas en siete volúmenes, prologados por expertos en la autora y algunos de los mejores conocedores del siglo XX español[9]. Entre ellos se encuentran dos hispanistas italianas, Elide Pittarello y Maria Vittoria Calvi, cuyos trabajos describiremos a continuación. Además de prologar las novelas de la segunda época y los cuadernos y las cartas, respectivamente, ambas estudiosas han trabajado en varios proyectos de investigación sobre la autora, dando lugar a múltiples publicaciones. Entre muchos otros, participaron en el Congreso Internacional celebrado entre Madrid y la casa familiar de la autora, en El Boalo, «Un lugar llamado Carmen Martín Gaite», en 2013. También han participado en el proceso de catalogación de la biblioteca de la autora, así como en el «Ciclo de conferencias La generación de los 50 y la obra de Carmen Martín Gaite: Historia y testimonio de un legado», en 2016, donde Calvi expuso las claves de la vida y obra de la autora. Junto a los trabajos de Luigi Contadini, el ilustre Bellini citaba los estudios de Calvi y Pittarello hasta la fecha sobre la autora salmantina en su artículo de 2002:

> A Carmen Martín Gaite dedican su atención Maria Vittoria Calvi, que con particular empeño se ha consagrado a la difusión de su obra en numerosas traducciones, Luigi Contadini y Elide Pittarello, la cual última expresa un juicio de conjunto particularmente positivo sobre la escritora, afirmando que su obra es toda «una larga variación acerca de la fenomenología de la comunicación oral, especialmente privilegiada en los sitios de su acaecer». En general sitios privados, expresados por algunas alusiones a las formas del vivir

8. Para la intertextualidad con Svevo remito a «*La coscienza di Zeno*: per l'intertestualità di *Ritmo Lento*» de la comparatista Carola Farci (2014), quien estudia también a Martín Gaite como ejemplo de literatura transnacional.
9. El volumen I (novelas 1955-1979) fue prologado por José-Carlos Mainer; el volumen II (novelas 1979-2000) por Elide Pittarello; el volumen III (narrativa breve, poesía y teatro) por Carmen Valcárcel; el volumen IV (ensayos I) por María Cruz Seoane; el volumen V (ensayos II) por Jordi Gracia; el volumen VI (artículos, conferencias y ensayos breves) por el mismo editor, José Teruel y el volumen VII (cuadernos y cartas) por Maria Vittoria Calvi.

> en títulos como *Entre visillos* y *Fragmentos de interior*, o bien insinuados por vagos rituales del tedio como *Ritmo lento* y *Retahílas* (Bellini, 2002).

Puede considerarse a Elide Pittarello una de las máximas autoridades en narrativa actual española (es destacable su dedicación al estudio de la obra de Javier Marías). Su estrecha relación con Martín Gaite en vida de ésta, así como su constante dedicación a la autora, la hacen también una de las mejores conocedoras de su obra ya desde los años noventa[10]. En el prólogo a las novelas de Martín Gaite de 1979 a 2000, en las *Obras completas* de la autora, Pittarello aporta algunas notas importantes sobre los periodos de redacción de las últimas novelas de la autora. Considera, por ejemplo, que las redacciones de *Nubosidad variable* (1992) y de *Caperucita en Manhattan* (1990) pudieron ser contemporáneas por lo que resulta lógico encontrar referencias al cuento tradicional. Pittarello aclara el complejo proceso de redacción de *Caperucita*, que relaciona con el diario collage *Visión de Nueva York*, en cuyas citas e imágenes puede verse el germen de algunos personajes. También observa la influencia desde entonces en Martín Gaite de las lecturas de Virginia Woolf, especialmente de *Una habitación propia* (1929). Analiza *Nubosidad variable*, novela de la que opina que «ofrece una variante de la búsqueda del sentido trascendente de la existencia a través del despliegue de la intimidad» (Pittarello en Martín Gaite, 2009: 19). Rastrea lo que denomina un *bricolaje* intertextual en *La reina de las nieves*, en relación a la obra homónima de Andersen. Con respecto a *Lo raro es vivir,* la hispanista apunta que nuevamente encontramos a otra «chica rara», demostrando el constante arquetipo al que la misma Carmiña dio nombre en *Usos amorosos de la posguerra* en 1987[11] y en *Desde la ventana* para referirse a Carmen Laforet, también en 1987. Por último, dedica unas páginas a la inacabada *Los parentescos* y a *Ritmo lento*, novela que se desarrolla en Nueva York, donde también reaparece otro de los tópicos espaciales de Martín Gaite. Según Pittarello, el cuarto de costura donde se reúnen los personajes es lugar recurrente: «He aquí otra variante del "cuarto de atrás" […] o del «refu» de *Nubosidad variable*» (Pittarello en Martín Gaite 2009: 36).

En la recopilación de ensayos de José Teruel: *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo* (2016), Pittarello reflexiona sobre la relación entre el diario collage *Vision of New York* con *Cuadernos de todo*

10. Bellini (2002) se refiere al artículo de Pittarello de 1994: «Carmen Martín Gaite alla finestra».
11. En el ensayo *Usos amorosos de la posguerra*, Martín Gaite contrapone a la «chica rara» a la mujer tradicional que postulaba como modelo ejemplar el régimen franquista. En *Desde la ventana*, extrapola el nuevo arquetipo a los personajes femeninos no solo de Laforet y de ella misma, sino también a los de Ana María Matute y Dolores Medio.

y con *El cuento de nunca acabar*, las traducciones y los textos historiográficos martingaiteanos.

La estrecha relación profesional y de «entrañable amistad»[12] entre Maria Vittoria Calvi y Martín Gaite permite observar en sus trabajos un profundo conocimiento de las ideas y pensamientos de la novelista. La misma autora así se lo hace saber a la hispanista en varias de sus cartas:

> Hay dos cosas que yo había pensado a veces, aunque de forma vaga, y en su trabajo se abordan como temas de análisis. La primera es la presencia, ya en *Entre visillos,* por mi preocupación por el interlocutor. A este respecto, la interpretación que usted hace entre conversaciones convencionales (tópicas) y comunicación auténtica es muy sugerente, y no la había visto señalada en ningún comentario sobre esa novela[13] (Martín Gaite, 2019: 1236).

Además de valorar los juicios críticos de Calvi, también la escritora de Salamanca valora su metodología y su estilo: «Lo que más me gusta de su trabajo es su precisión y su enjundia. Parece que nada de lo que dice está dicho por decir, y dentro de su limitación a una sola novela, busca raíces, tiene «hilo», y presenta una articulación nada vulgar» (Martín Gaite, 2019: 1237).

La extensa bibliografía producida por Calvi sobre la autora se inicia ya en 1990 y ella misma realizará la primera edición de *Cuadernos de todo* en 2002. En 2007, para Cátedra, editó la novela de 1949 *El libro de la fiebre* (reeditado también por ella misma en 2016 para Siruela). Esta obra de juventud pone de relieve el interés que Martín Gaite tuvo desde el inicio hasta el final de su trayectoria en la literatura fantástica, pues, según Calvi: «*El libro de la fiebre*, a pesar de haber sido repudiado[14], se mantuvo vivo en «el taller de la escritora», como ejemplo de una escritura fantástica todavía en ciernes, pero precursora de desarrollos sucesivos» (Calvi en Martín Gaite, 2007: 13).

12. «Al mismo tiempo que originara unos entrañables lazos de amistad, esa tarde representó un hito en mi trayectoria investigadora […] Ese mismo día, Carmiña me regaló un ejemplar de *El cuento de nunca acabar* […] y me leyó un fragmento del primer capítulo de *Nubosidad variable*, todavía en gestación» (Calvi 2020: 9). La investigadora se refiere al día que le realizó una entrevista, en 1989, que se incluye en su monografía *Dialogo e conversazione nella narrativa de Carmen Martín Gaite* (1990). Con el mismo adjetivo se refiere Calvi a la autora, cuando recuerda el día que la conoció personalmente: «una amiga entrañable, desde que, por primera vez, en octubre de 1987, franqueé el umbral de Doctor Esquerdo 43, con la inmediata sensación de haber entrado en un recinto mágico» (Calvi, 2001).
13. Se refiere Martín Gaite a la importancia que Calvi (1990) da a la diferencia entre conversación y diálogo en su obra y que desarrolló ampliamente también en *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaite* (1990).
14. José Teruel comenta «lo herético que era en la literatura española de los años 50 salirse del molde del realismo» y asegura que *El libro de la fiebre* no pasó la censura de los «deberes estéticos». Citado en la edición de *El libro de la fiebre* de Calvi (2007: 12).

Calvi (2020:174) considera que en la obra gaiteana: «diario, autobiografía, ensayo y creación literaria forman un todo inextricable, una auténtica "obra total", cuyos heterogéneos componentes quedan fundidos en el mismo proceso de elaboración», que funciona como «los vasos comunicantes» (Teruel 2020: 62). Desde este postulado, resulta muy esclarecedor que en el prólogo a *Obras completas* (Tomo VII, cuadernos y cartas) Calvi afirme: «A la altura de hoy, puedo afirmar que la aparición de los *Cuadernos de todo* constituyó un hito para la crítica martingaiteana; hasta me atrevería a decir que hay un *antes* y un *después* de esa publicación en el estudio de la obra de la autora» (Calvi en Martín Gaite 2019: 10). Así, según estas opiniones, puede afirmarse que la publicación de *Cuadernos* en 2002 jalona también su propia bibliografía sobre Martín Gaite que no debe pasarse por alto al comentarla. Por ello, además, resulta comprensible que muy recientemente haya compilado en *La palabra y la voz en la narrativa española actual (Carmen Martín Gaite, Luis Mateo Díez)* (2020) los cuatro estudios sobre la autora –todos ellos posteriores a 2002– en los que se resumen dos de las mayores aportaciones de Calvi a la crítica sobre la salmantina. Consideramos que estas son, y además tienen estrecha relación, la expresión y desarrollo de la «actitud autobiográfica» de Martín Gaite y su particular poética del espacio[15].

Partiendo de que los «ingredientes esenciales de la fórmula autobiográfica» preferida por Martín Gaite son «dinamismo, anclaje situacional y dialogismo» (Calvi, 2020: 31), propone la hispanista italiana denominar «actitud autobiográfica» o «actitud autonarrativa» para definir en la autora:

> La tendencia al yo narrador a contar su propia experiencia de forma dinámica y situativa, es decir, mediante continuos cambios de tiempo, de perspectiva y de escenario. Con este concepto quisiera plantear una visión unitaria de la obra martingaitiana, incluyendo no solo la escritura del yo sino también la narración oral, el relato primario que germina en la interlocución directa (Calvi, 2020: 47).

Uno de los rasgos más destacables de la «actitud autobiográfica» de Martín Gaite es el «desdoblamiento del yo-narrado del pasado y el yo-narrado del momento de la enunciación» (Calvi 2020: 34). Por este desdoblamiento es tan importante en Martín Gaite la constante descripción pormenorizada del lugar de la enunciación de la narración en primera persona. Es este un rasgo muy presente en *Nubosidad variable* que, por su forma epistolar, sigue el modelo tradicional de describir cuidadosamente el espacio preparado para la redacción

15. Citamos los artículos de Calvi de 2007, 2012, 2014 y 2018 desde la edición compilada por ella misma de 2020, *La palabra y la voz en la narrativa española actual*.

de la carta, desde el cual se inicia la enunciación. Este hecho se da en toda la producción de la autora, epistolar o no, como observa Calvi, pues sucede tanto en las obras de carácter marcadamente autobiográfico como en los textos ensayísticos, en sus secuencias intradiegéticas (Calvi, 2020: 34). Por ello, «la actitud autobiográfica forma parte integrante de su mundo literario y se relaciona con la construcción de una identidad narrativa fuertemente anclada en los datos situacionales» (Calvi 2020: 71).

Desde el campo de las traducciones, Giuseppe Trovato ha publicado «Análisis de los procedimientos traductológicos aptos para la transposición interlingüística al italiano del fenómeno perifrástico verbal español en *Caperucita en Manhattan*» (2020). Pero, sin duda, el estudio más completo y único hasta la fecha, que recoge todas las traducciones de Martín Gaite –no solo al italiano sino desde las traducciones al rumano que la autora realizó siendo aún una estudiante hasta las traducciones de los 2000– es, dentro de la órbita de Calvi[16], la monografía de Marcella Uberti-Bona: *Geografías del diálogo. La traducción en la obra de Carmen Martín Gaite* (2019). Además de aportar un elenco de todas las obras traducidas a diferentes idiomas por la salmantina, Uberti-Bona realiza preciosistas análisis de éstas, con especial atención a las que tradujo al italiano.

Elisabetta Sarmati alterna diferentes intereses en sus estudios sobre la literatura española, pero es otra de las estudiosas italianas que más páginas ha dedicado a la autora salmantina. Además de su reciente traducción de *Entre visillos* (*Attraverso le tendine*, 2020) ha reflexionado sobre las traducciones de Martín Gaite de Ginzburg y Levi. Analiza en el estudio «Bailar con la más fea» (2020) la retroalimentación que encuentra entre las traducciones y las creaciones de la autora[17]. Da, además, cumplida cuenta del corpus de traducciones al italiano de la salmantina en un cuidado elenco de todas ellas. Al margen de estos trabajos de traducción, dedicó una monografía a la autora en 2014a, analizando la narrativa, la poesía y el teatro de Martín Gaite en *Desde el umbral = Sulla Soglia: Carmen Martín Gaite: la narrativa, la poesía e il teatro*.

Destacan en Sarmati los interesantes estudios críticos que ha realizado sobre la intertextualidad en la autora, a través de numerosos artículos que suponen un concienzudo rastreo de los hipotextos en la ingente producción de Martín Gaite. Uno de los más sugerentes trabajos sobre este tema llevó a Sarmati en 2009 a estudiar los hipotextos de *Nubosidad variable*. Además de

16. Recordemos que Calvi, además de experta en Martín Gaite, diversifica sus intereses también hacia aspectos lingüísticos y traductológicos del español.
17. Toma Sarmati el título del artículo de Martín Gaite (1978) «Bailar con la más fea. La ingrata condición del traductor».

situar como los dos principales a *Cumbres borrascosas* (Brontë, 1847) y *Léxico familiar* (Ginzburg, 1963), Sarmati considera que en *Nubosidad* aparecen diferentes *pseudobiblia*. La presencia de este fenómeno en la obra no sólo se debe al capítulo final, donde las dos protagonistas se convierten en autoras de su propia novela de modo metaficcional. También, señala Sarmati, aportando multitud de ejemplos de la novela, se debe a la particular interpretación del mundo de Mariana y Sofía, que consideran que cualquier vivencia es susceptible de ficcionalización y, por tanto, de la sugerente conversión de vida en literatura y literatura en vida.

Sarmati (2014b) dedicó un artículo a las «Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan*». La estudiosa observa la trasposición del espacio urbano en una «tipología surrealista» a través de la importancia del mapa, regalo del librero Roncali, que la convierte en un moderno Robinson, con alusiones intertextuales a Defoe, Stevenson y Verne, que Sarmati localiza. También ha analizado en *Retahílas* los modelos femeninos de Mme. de Merteuil, Ana Karenina, Mme. Bovary y Ana Ozores (Sarmati, 2014c), donde no sólo se observa la presencia de las famosas mujeres en la obra martíngaiteatana, sino también otros modelos femeninos que Sarmati rescata y relaciona, como Mariana Alcoforado o las protagonistas de la lírica galaico-portuguesa.

El último de estos trabajos sobre la intertextualidad es de 2017: «Da Pío Baroja a Carmen Martín Gaite: modello narrativo e dialogo filosofico in *El árbol de la ciencia* e *Lo raro es vivir*». Sitúa Sarmati como hipotexto de la obra de Martín Gaite el texto barojiano de 1902: «Come *El balneario* rispetto a *Il processo* di Kafka, come *El cuarto de atrás* nei confronti dei generi fantastico e rosa, anche *Lo raro es vivir* si configura come un esperimento di riscrittura» (Sarmati, 2017: 255).

A analizar otro de los aspectos más interesantes de Martín Gaite, como es la poética del espacio, ha dedicado varios estudios. En primer lugar, «Per una poetica dello spazio. La frontiera della *ventana* in *Entre visillos* de Carmen Martín Gaite» (2013) y «El espacio privado: los incentivos de la ventana en los cuentos de Carmen Martín Gaite (1953-1958)» (2012). Como rezan los títulos de los artículos, la investigadora se ocupa del tema en diferentes obras y, además, en ambos artículos, Sarmati recogió las opiniones vertidas en los noventa por Calvi (1990) y Pittarello (1994), entre otros, sobre esta poética que se relaciona, además de con la «actitud autobiográfica» que propuso Calvi, con la escritura femenina: «nace como ampliación de un espacio doméstico coercitivo y angosto y encuentra sus géneros más intensamente frecuentados en la forma epistolar, en el diario, en la autobiografía» (Sarmati, 2012: 303). También Sarmati ha trabajado en otro estudio la relación entre *El cuarto de*

atrás y la novela rosa, aportando numerosos ejemplos de dicha relación, tras una lectura minuciosa de la obra: «Son indicios esparcidos a lo largo de la narración en medio de marcas estilísticas y temáticas deudoras de otros géneros literarios que, sin embargo, es posible anudar y transformar en una pista de lectura coherente» (Sarmati, 2013: 398).

Aunque actualmente es uno de los mayores expertos en Italia sobre el escritor Juan José Millás, Luigi Contadini dedicó a principios de este siglo diferentes reseñas a novelas de Martín Gaite[18]. También realizó un análisis pormenorizado de la oralidad en *La reina de las nieves, Lo raro es vivir* e *Irse de casa*. Mediante el análisis de las tres novelas, el crítico aporta diferentes ejemplos de cómo el *racconto* oral se superpone a la práctica de la escritura y permite a los protagonistas de las novelas recuperar la memoria y el pasado y transformarlos en presente (Contadini, 2000), a través de la observación en la poética martingaiteana de la conversión de vida en literatura y viceversa. En esta misma línea, en un estudio sobre la herencia de la Transición en España, Contadini sitúa a *El cuarto de atrás* como la historia, narrada como autobiografía, que se mantiene escondida en «el cuarto de atrás», que según Contadini, es el «rifugio simbolico degli spagnoli dell'epoca» (Contadini, 2013: 4).

Giovanna Fiordaliso[19] escribió sobre «*El libro de la fiebre* y los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaite: escritura, literatura, vida» (2014). Fiordaliso, basándose en la edición de *El libro de la fiebre* de 2007 de Calvi, observa que ambas novelas:

> no comparten solo la condición de textos póstumos – y por distintas razones inacabados – sino también la de ser añicos, fragmentos o cachitos que tienen su propia identidad y en los que se refleja y se muestra la realidad de la escritura gaiteana (Fiordaliso, 2014: 13).

Por su parte, Giulia Tosolini, joven hispanista dedicada a la literatura española actual (es estudiosa de Rodoreda, entre otros muchos autores), ha dedicado dos estudios a Carmen Martín Gaite. De 2017 es su artículo «La representación de la moda en tres novelas de Carmen Martín Gaite». Analiza *El cuarto de atrás*, *Nubosidad variable* e *Irse de casa* en el ámbito de la *Fashion Theory*, que se ocupa de la relación de la moda con otras expresiones culturales. También en

18. Remito nuevamente a Bellini (2002), que ya analizó dichas reseñas de *La búsqueda del interlocutor* y de *Los parentescos* para *Rassegna iberistica*.
19. Fiordaliso (2001) reseñó en «Ricordando Carmen Martín Gaite» el seminario celebrado en la Universidad de Pisa, organizado para los estudiantes de doctorado en literaturas europeas, que tuvo lugar los días 27 y 28 de abril en la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras, con la participación de tres profesoras italianas, Maria Vittoria Calvi, Elide Pittarello y Valeria Scorpioni Coggiola y la misma Giovanna Fiordaliso.

2015 revisó la poética del espacio martingaiteano, en este caso, a través de la ventana como espacio simbólico en «Una finestra sul passato: *Irse de casa* di Carmen Martín Gaite».

Carmen Laforet

El gran interés que promovió en Italia, ya en los años cincuenta y los sesenta, la novela *Nada* de Carmen Laforet, queda patente con la temprana traducción de Amedeo Finamore (1948), con el título *Voragine* (Faro Editrice). Seguirá a la de Finamore, ya, con su título original, la traducción de Angela Bianchini (1967) y las más modernas de Marco Succio (2004) y la de Barbara Bertoni (2006). Todas ellas fueron cotejadas por Patrizia Prati (2011) en «*Nada* di Carmen Laforet. Le traduzioni italiane a confronto». Rosa Rossi exponía en los noventa que la obra representó «un'esplosione paragonabile solo a quella che costituì il Pascual Duarte di Cela» y valoraba la novela dentro del contexto de la literatura femenina que ya «inaugurava anche una genealogia femminile, una narrativa scritta a partire da un processo di autoriconoscimento e autorappresentazione della donna» (R. Rossi, 1991: 219).

El centenario del nacimiento de la autora ha promovido en los últimos años un renovado interés. El acto institucional y de mayor calado académico en España fue el Congreso Internacional «Un lugar llamado Carmen Laforet», cuya conferencia inaugural estuvo a cargo de la mencionada Elide Pittarello, con la ponencia «Carmen Laforet, una voz en suspenso». En dicha conferencia, Pittarello (2022) analiza una de las figuras retóricas más presentes en la narrativa de la autora, la aposiopesis (que Laforet utiliza «innumerables veces») contraponiendo su uso, desde la primera persona, en *Nada,* frente al uso en las novelas laforetianas con voz extradiegética. Según Pittarello, «Carmen Laforet es maestra en el arte de dejar en suspenso su voz» y, por ello, considera que la escritora «ha profesado, tenazmente desde el principio, la poética del silencio». Ya en 2003, Pittarello había analizado parte de esa poética del silencio en *Nada*:

> Andrea vive entre la gente casi sin hablar. Relata los discursos de los demás, pero raras veces inserta alguno suyo. Es una huérfana que no da detalles sobre su vida anterior, puesto que no dice dónde y cómo ha vivido hasta el momento de llegar a Barcelona. […] Sus actos, sumidos a menudo en el silencio, implican intenciones y finalidades de difícil clasificación, sobre todo para ella misma, que es la que los cuenta (Pittarello, 2003: 63).

También, en el mismo año de su aparición, para *Rassegna iberistica*, Pittarello (2004) publicó una reseña de la novela *Al volver la esquina*, donde Laforet recupera la voz homodiegética, en forma de novela diario, tras haberla abandonado en *La isla y los demonios* (1952), *La mujer nueva* (1955) y *La insolación* (1963).

Por su parte, Laura Silvestri que de su interés por «Il viaggio iniziatico di Carmen Laforet» (2002) cambió la dirección de sus investigaciones hacia las narradoras del otro lado del Atlántico, también dedicó un breve estudio a la obra de la autora.

Pero, sin duda, el hispanista actual que más está profundizando en la narrativa de Carmen Laforet es Luca Cerullo, que en los últimos cinco años ha publicado más de una decena de trabajos dedicados a la escritora y a otras narradoras españolas de posguerra, como Marta Portal y Carmen Kurtz, así como una recentísima reedición de *Cinco sombras* de Eulalia Galvarriato (2021). En *Cuadernos AISPI* dedicó un artículo a Laforet y su indirecta inclusión en la Generación de los cincuenta a través de su segunda etapa (Cerullo 2020a). En esta línea, también este hispanista ha editado y coordinado *Incómodas* (2020b), un excelente estudio que pretende recuperar a diferentes escritoras, como Elena Fortún, Concha Méndez, Magda Donato, Luisa Carnés, Ana María Martínez Sagi o Concha Castroviejo. El volumen pretende ser «un rescate crítico, literario y feminista» (Cerullo y Romero Morales, 2020b: 20).

En cuanto a los trabajos de Luca Cerullo sobre Carmen Laforet, su tema central de estudio hasta la fecha, destaca la monografía *Cuerpos inasibles y almas huidizas* (2019a) en la que trabaja sobre la construcción de los personajes en las novelas de la autora. Es destacable (y muy apreciable, dado que la mayoría de los estudios no habían conseguido aislar por completo este aspecto) el distanciamiento que el autor hace de los rasgos biográficos de la autora en su producción. Así, Cerullo deduce que, en la narrativa de Laforet existen tres tipos de personajes: las chicas raras, las mujeres nuevas y los hombres fuera del tiempo. En opinión de Cerullo, la protagonista de la primera novela de Laforet es la precursora de «las chicas raras», pues considera a Andrea la precursora de las protagonistas de la literatura de posguerra que siguieron la original estela de su mundo interior (Cerullo 2020c: 22). Además, en este estudio, hay un extenso análisis sobre los personajes principales de la segunda etapa narrativa de la autora y, así mismo, sobre los excéntricos personajes de la trilogía de *Tres pasos fuera del tiempo*. Una de las conclusiones más destacables de este trabajo es que: «Laforet se ha servido de los personajes para transmitir un único mensaje: representar el malestar del ser humano a la hora de cambiar su situación en el mundo» (Cerullo, 2020c: 177).

Cerullo ha trabajado otros muchos temas: los personajes secundarios laforetianos, como la criada (2019b) y su evolución (2019c) o el tema de la adolescencia en *La insolación* (2017). Ha estudiado también la visión de la memoria traumática en Laforet (2020c) y el «drama de la escritura» (2018) de la autora a través del epistolario Laforet-Sender. Se indaga en este artículo en

la falta de confianza que tenía la autora en su propia escritura, en la constante insatisfacción con su producción. No solo ilustra esta constante a través de las epístolas, sino que la aliña con textos de otros autores, como Delibes, así como remitiendo a otros epistolarios de la autora, como el que mantuvo con Elena Fortún. Sitúa a Laforet como la precursora «quizás inconsciente, de temas que dentro de unos años será de uso cotidiano para los estudios de corte feminista de medio mundo» (Cerullo, 2018: 405). Recuerda también otro de los traumas de Laforet, ya que la autora encontraba muy hostil el mundo literario. Este rechazo que la escritora sintió a lo largo de toda su vida venía no sólo de la cuestión de género, sino también a su negativa de insertarse en la corriente de novela rosa. Se rastrean, además, en este estudio, otras causas del pesimismo de la autora, debidas no sólo a vivir bajo el régimen dictatorial, sino a una sensación global de ahogo y desasosiego.

Otra hispanista italiana que está centrando sus investigaciones en Carmen Laforet es Maura Rossi. Aunque sus intereses prioritarios también son los autores de finales del siglo XX y del XXI y la ficcionalización de la Guerra Civil española (*La memoria transgeneracional. Presencia y persistencia de la guerra civil en la narrativa española contemporánea*, 2016), acaba de publicar, en la revista *Confluenze*, el ensayo «La Posguerra en la narrativa breve de Carmen Laforet (1952-1956): el aislamiento y sus demonios» (2022). En este breve pero intenso estudio, Rossi «pretende ahondar en el retrato de la Posguerra española que protagoniza la producción narrativa breve de Carmen Laforet, publicada en su mayoría en la década de los cincuenta» (Rossi, 2022: 459). Además de aportar un preciosista análisis de los textos breves de Laforet, la estudiosa observa la recurrente presencia en las narraciones del personaje femenino de la «chica rara». Resulta muy interesante su observación sobre las ficciones de Laforet que, como la misma Laforet hubiera querido, no deben circunscribirse meramente a aspectos autobiográficos. Considera que sus ficciones son una «recreación humanizada de la posguerra, convirtiéndola en una reproducción sugerente que se coloca a mediados entre la ficción y la crónica literaria» (Rossi, 2022: 473).

Maura Rossi (2021) había demostrado conocer muy bien la faceta como columnista de Laforet. En una reseña para la revista *Orillas* de la edición de *Puntos de vista de una mujer* no sólo da noticia del trabajo de las editoras Ana Cabello y Blanca Ripoll, sino que también aporta clarificadoras opiniones sobre los artículos laforetianos en la línea ya mencionada de mezcla de realidad y ficción que interesa a la hispanista italiana, situando acertadamente los artículos de Laforet en la tradición de la crónica literaria española. Rossi (2014) también realizó un comentario del epistolario de Carmen Laforet con Sender,

en un extenso artículo en el que analiza los temas tratados por los escritores a través de sus años de correspondencia. Además de aportar lúcidos juicios sobre las relaciones personales y literarias de los autores, Rossi entresaca informaciones que resultan muy interesantes para los estudiosos de las narrativas femeninas. A través de las palabras de las cartas de Sender, aporta sustanciales argumentos, como la exquisita capacidad de Laforet de haber conseguido «una voz sinceramente femenina», alejándose las mujeres escritoras que tendían a imitar el tono masculino desde el feminismo.

Maura Rossi y Luca Cerullo, junto a Marta Cerezales Laforet, entre otros investigadores, rindieron homenaje a Laforet en la Universidad de Palermo (en colaboración con el Instituto Cervantes) con la jornada de estudio *Y no me esperaba nadie* (15 de noviembre de 2021), en el que Rossi profundizó en la narrativa breve y Cerullo, por su parte, trató el tema de la recepción de la autora en Italia.

A modo de conclusión

Consideramos haber expuesto un detallado estado de la cuestión sobre la bibliografía crítica producida por el hispanismo italiano actual sobre Carmen Martín Gaite y Carmen Laforet. Es destacable el interés constante que, desde finales de los años ochenta, ha suscitado ambas escritoras en el hispanismo italiano. Las dos escritoras son particulares paradigmas de la novela femenina de posguerra, aunque posteriormente siguieran trayectorias personales. Basándose en algunos de los más importantes argumentos formulados por los pioneros en las investigaciones en Italia sobre Martín Gaite y Laforet, surgen en la actualidad renovadas vías de investigación. Algunos de esos postulados sobre ambas autoras, como la poética del espacio; la intertextualidad; el autobiografismo de Martín Gaite o la mezcla de vida y literatura en Laforet, están siendo revisados y ampliados por jóvenes hispanistas. Además, siguen aportando nuevos supuestos y clarificadoras interpretaciones de las obras de las escritoras españolas. Por todo esto, puede considerarse, tanto a los hispanistas consagrados como a los jóvenes hispanistas italianos, unos de los mejores conocedores de ambas autoras cuyos trabajos deben ser indispensables para cualquier estudioso que se proponga tanto un primer acercamiento como una investigación exhaustiva sobre ellas.

Carmen Martín Gaite ha encontrado, sin duda, a uno de los mejores interlocutores en el hispanismo italiano. Por su parte, al contrario que a su primera «chica rara», Andrea, a quien no «esperaba nadie» en el inicio de *Nada*, a Carmen Laforet la acogen cotidianamente y con riguroso fervor en los departamentos de Filología Hispánica de las más destacadas universidades italianas.

Bibliografía citada

BELLINI, Giuseppe (1985), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia.

BELLINI, Giuseppe (1997), *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia.

BELLINI, Giuseppe (2002), «Recepción de narradoras hispano-americanas en Italia», *Quaderni Iberoamericani. Estratto*, 91, pp. 44-73; https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck93p5 [consulta 25 enero 2023]

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2018), «Literatura, autoficción y ensimismamiento» en *Deslindes paranovelísticos*. Martín Zorraquino, Beltrán Almería y Thion (coords.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 227-235.

CALVI, Maria Vittoria (1990), *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martin Gaite*, Milano, Arcipelago Edizioni.

CALVI, Maria Vittoria (1998), «La recepción italiana de Carmen Martín Gaite», *Espéculo,* http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/mv_calvi.htm [consulta 25 enero 2023].

CALVI, Maria Vittoria (1999), «La recepción italiana de Carmen Martín Gaite II», *Espéculo*. http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/mvcalvi2.html [consulta 25 enero 2023].

CALVI, Maria Vittoria (2001), «Reanudar el hilo», *Espéculo,* https://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/hilo.html [consulta 25 enero 2023].

CALVI, Maria Vittoria (2007), «El autobiografismo dialógico de Carmen Martín Gaite», *Turia, Revista Cultural,* 83, pp. 223-235.

CALVI, Maria Vittoria (2009), «La identidad narrativa en Carmen Martín Gaite: el "Libro de memoria diaria"», en Bernard, Rota e Bianchi (eds.), *Vivir es volver. Studi in onore di Gabriele Morelli*, Bergamo, Bergamo University Press, Sestante Edizioni, pp. 83-92.

CALVI, Maria Vittoria (2011), «Carmen Martín Gaite y Natalia Ginzburg», *Ínsula,* 769-770, LXVI, pp. 33-37.

CALVI, Maria Vittoria (2012), «Un cuento autobiográfico de Carmen Martín Gaite. «El otoño de Poughkeepsie»», en Encinar A. y Valcárcel, C. (eds.), *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología,* Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 73-89.

CALVI, Maria Vittoria (2014), «Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaite», en Teruel, J. y Valcárcel, C. (eds.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite,* Madrid, Siruela, pp. 124-137.

CALVI, María Vittoria (2020), *La palabra y la voz en la narrativa española actual (Carmen Martín Gaite, Luis Mateo Díez*), Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.

CERULLO, Luca (2017), «Il sistema degli oggetti in Nada, di Carmen Laforet», en Burguillos Capel (ed.) *Escritoras. Silencios y contracanon,* Universidad de Sevilla, 2017, pp.193-219.

CERULLO, Luca (2017), «Adolescencia y evolución en *La insolación* de Carmen Laforet», *Annali, L'Orientale*, 2, pp. 265-287.

CERULLO, Luca (2018), «Escribir desde el otro exilio: el drama de la escritura en Carmen Lafo ret a través de la correspondencia con Ramón J. Sender», en *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar,* Madrid, UNED, pp. 447-464.

CERULLO, Luca (2019a), *Cuerpos inasibles y almas huidizas. El personaje en la narrativa de Carmen Laforet.* Sevilla, Benilde.

CERULLO, Luca (2019b), «La figura de la criada en Carmen Laforet. Análisis de una evolución», *Beoiberística, Revista de Estudios ibéricos*, *Latinoamericanos y Comparativos*, III, pp. 39-52. https://doi.org/10.18485/beoiber.2019.3.1.3

CERULLO, Luca (2019c), «La configuración del personaje secundario en dos novelas de Carmen Laforet: el caso de las criadas» en *Canon y escrituras,* Granada, Comares, pp. 43-51.

CERULLO, Luca (2020a), «Carmen Laforet y la Generación del 50. La narrativa breve y *La mujer nueva* (1950-1955)», *Cuadernos AISPI*, 15.

CERULLO, Luca (2020b), *Incómodas. Escritoras de la época franquista.* Madrid, Eolas

CERULLO, Luca (2020c), «La memoria traumática en Carmen Laforet: la mujer como testigo del conflicto», en *Memoria traumática: visiones femeninas de guerra y posguerra* en Martín Martín (ed.), Madrid, Dykinson. https://doi.org/10.2307/j.ctv103xb2s.5

CERULLO, Luca (2021), «La serpiente que se ha introducido en la familia. La representación de la mujer maligna en Carmen Laforet», en *Desobeciencia y rebeldía como transgresión femenina en la literatura*, Hernández y Olivera (eds.), Granada, Comares, pp.187-197.

CONTADINI, Luigi (2001), *«Esperienza e scrittura nella narrativa di Carmen Martin Gaite»*, *Rassegna Iberistica*, 70, pp.13-21.

CONTADINI, Luigi, (2014), «L'eredità della Transizione: corpi e fantasmi nella Spagna contemporanea», *TRANSPOSTCROSS*, 1,pp. 1-21; https://hdl.handle.net/11585/518793 [consulta 25 enero 2023].

DOLFI, Laura (2010), «El hispanismo italiano: origen y desarrollo», *Ínsula*, 757-758, pp.38-41.

FARCI C. L. (2014), «*La Coscienza di Zeno*: per l'intertestualità di *Ritmo Lento*», *Cuadernos de Filología Italiana*, *21*, pp. 55-81. https://doi.org/10.5209/rev_CFIT.2014.v21.47457

FIORDALISO, Giovanna (2014), «*El libro de la fiebre* y los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaite: escritura, literatura, vida», *Espéculo,* 55, pp.10-21.

GALVARRIATO, Eulalia (2021), *Cinco sombras*, Cerullo, L. ed., Madrid, Fundación Universitaria Española.

LONDERO, Renata (2001), «El Hispanismo italiano en los umbrales del siglo XXI (1998-2000): balance y perspectivas», *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 664, pp. 575-588. https://doi.org/10.3989/arbor.2001.i664.864

MARTÍN GAITE, Carmen (1978), «La ingrata condición del traductor. Bailar con la más fea», *Diario 16*, 24 de julio.

MARTÍN GAITE, Carmen (2007), *El libro de la fiebre,* Calvi, M.V. ed., Madrid, Cátedra.

MARTÍN GAITE, Carmen (2009), *Obras completas II*, Teruel, J. ed, Novelas II (1979-2000), Pittarello, E. (pról.), Barcelona, Galaxia Gutemberg.

MARTÍN GAITE, Carmen (2019), *Obras completas VII*, Teruel, J. ed., Cuadernos y cartas, Calvi, M.V. (pról.), Barcelona, Galaxia Gutemberg.

MARTÍN GAITE, Carmen (2020), *Attraverso le tendine*, Sarmati, E. trad., Roma, Voland.

MIRIZIO, Annalisa (2010), «¿Adónde conduce la exaltación de lo femenino? Logros y límites políticos del pensamiento de la diferencia sexual italiano», *Feminismos*, 15; pp. 95-117. http://dx.doi.org/10.14198/fem.2010.15.06

PÉREZ VICENTE, Nuria (2005), «Presencia de las narradoras del siglo XX en Italia: las traducciones», *Revista de Traductología,* 9; https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3076/10459 [consulta 25 enero 23].

PÉREZ VICENTE, Nuria (2006), *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*. Pesaro, Edizioni Studio Alfa; https://u-pad.unimc.it/retrieve/de3e5026-c8f8-83cd-e053-3a05fe0a1d44/PerezESA.pdf [consulta 25 enero 2023].

PITTARELLO, Elide (1994), «Carmen Martín Gaite alla finestra» en Regazzoni S. e Buonomo, L. (eds.), *Maschere. Le scrittore delle donne nelle culture iberiche*, Roma, Bulzoni, pp. 69-76.

PITTARELLO, Elide (2003). «Tramas y objetos, *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura,* 693, pp. 103-104. https://doi.org/10.3989/arbor.2003.i693.718

PITTARELLO, Elide (2004), «Reseña de *Cuadernos de todo*. Edición e introducción de Maria Vittoria Calvi», *Rassegna iberistica,* 79, pp. 103-104.

PITTARELLO, Elide (2016), ««Omaggio a Virginia Woolf»: un collage narrativo di Carmen Martín Gaite», *Ermeneutica letteraria,* XII, pp. 43-54.

PITTARELLO, Elide /I. Cervantes (2022), «Carmen Laforet, una voz en suspenso», Congreso Internacional *Un lugar llamado Carmen Laforet* [vídeo en línea]. https://www.youtube.com/watch?V=7IPtNvhHTOs [consulta 25 enero 23]

PRATI, Patrizia (2011), «*Nada* di Carmen Laforet. Le traduzioni italiane a confronto», *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, Novembre 2013, pp.59-165.

REGAZZONI, Susanna (1984), *«Cuatro novelistas españolas de hoy. Estudio y entrevistas»*, Milán, Cisalpino-Goliardica.

REGAZZONI, Susanna y Perassi, Emilia (coord.) (2006), *Mujeres en el umbral: la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, Sevilla, Renacimiento.

ROSSI, Maura (2014), «*Ninguna persona es una isla*: el encuentro entre dos soledades en el epistolario Laforet-Sender», *Orillas*, 3. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/03_04rossi_rumbos/ [consulta 25 enero 23].

ROSSI, Maura (2016), *La Memoria Transgeneracional: Presencia y Persistencia de la Guerra Civil en la Narrativa Española Contemporánea*, Pieterlen, Peter Lang. https://doi.org/10.3726/978-1-78707-104-9

ROSSI, Maura (2021), «Carmen Laforet, columnista en la Posguerra. Sobre la recopilación de *Puntos de vista de una mujer», Orillas,* 10, pp.471-474.

ROSSI, Maura. (2022), «La Posguerra en la narrativa breve de Carmen Laforet (1952-1956): el aislamiento y sus demonios». *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 14(2), pp.459-475. https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/14371

ROSSI, Rosa (1991), *Breve storia della letteratura spagnola*. Milán, Rizzoli.

SARMATI, Elisabetta (2010), «Per una poetica dello spazio: la frontiera della "ventana" in *Entre visillos* di Carmen Martín Gaite», en *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Cassol, Crivellari, *et. alt*, vol. I, Trento, Università degli Studi, pp. 542-555.

SARMATI, Elisabetta (2012), «El espacio privado: los incentivos de la ventana en los cuentos de Carmen Martín Gaite (1953-1958)» en *Mujeres a la conquista de espacios*, Almela y García (eds.), Madrid, UNED, pp. 301-314.

SARMATI, Elisabetta (2013), «Nubes de color de rosa en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite», en *Pueden alzarse las gentiles palabras* en Ravasini e Tomassetti (eds.), Roma, Bagatto Libri, pp. 393-402.

SARMATI, Elisabetta (2014a), *Desde el umbral. Sulla soglia. La narrativa di Carmen Martín Gaite*, Roma, Carocci.

SARMATI, Elisabetta, (2014b), «Mme. de Merteuil versus Ana Karenina, Mme. Bovary y Ana Ozores: revisión de modelos femeninos en *Retahílas* de Carmen Martín Gaite», en Almela, García y Guzmán (coords.), *Malas*, Madrid, UNED, pp. 451-464.

SARMATI, Elisabetta (2014c), «Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaite», *Espéculo*, 52, enero-junio, pp. 57-70.

SARMATI, Elisabetta (2017), «Da Pío Baroja a Carmen Martín Gaite: modello narrativo e dialogo filosofico en *El árbol de la ciencia* e *Lo raro es vivir*», en *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja,* Giovanna Fiordaliso y Luisa Selvaggini (eds.), Pisa, ETS Edizioni.

SARMATI, Elisabetta (2020), «Bailar con la más fea», en *En otras palabras: género, traducción y relaciones de poder*, Martos, Sanfilippo y Solans (eds.), Madrid, UNED, pp. 211-226.

SILVESTRI, Laura (2002), «Il viaggio iniziatico di Carmen Laforet», *Il bianco e il nero*, 5, pp. 151-168.

TERUEL, José (ed.) (2018), *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert. https://doi.org/10.31819/9783954875740

TOSOLINI, Giulia (2017), «La representación de la moda en tres novelas de Carmen Martín Gaite», *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 5, https://doi.org/10.15366/philobiblion2017.5.004

TOSOLINI, Giulia (2015), «Una finestra sul passato: *Irse de casa* de Carmen Martín Gaite», *Altre Modernità*, Numero Speciale, pp.27-37.

TROVATO, Giuseppe (2020), «Análisis de los procedimientos traductológicos aptos para la transposición interlingüística al italiano al fenómeno perifrástico verbal español en *Caperucita en Manhattan», Hesperia, Anuario de Filología Hispánica*, 23, 1, pp.125-147. https://doi.org/10.35869/hafh.v23i0.2738

UBERTI-BONA, Marcella (2019), «*Geografías del diálogo. La traducción en la obra de Carmen Martín Gaite, Milán*, Ledizioni, Disegni. https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.11520

RESEÑAS

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 40, 2024, pp. 241-245
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25807

Reseña del libro: José Romera Castillo (2023), *Teselas literarias actuales*

Antonio Cazorla Castellón

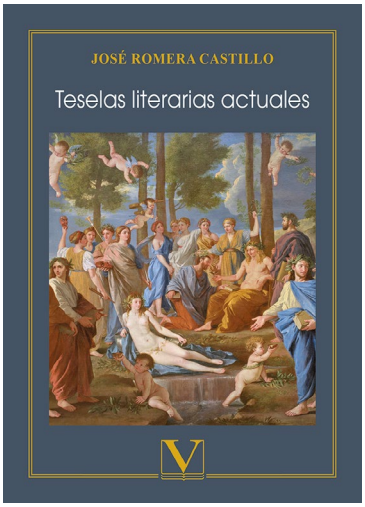
Autoría:
Antonio Cazorla Castellón
Universidad de Almería, España
ancazorla@ual.es
https://orcid.org/0000-0001-7478-3253

Citación:
Cazorla Castellón, Antonio (2024). «Reseña del libro: José Romera Castillo (2023), *Teselas literarias actuales*», *Anales de Literatura Española*, (40), pp. 241-245. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25807

Ficha bibliográfica:
José Romera Castillo, *Teselas literarias actuales*, Madrid, Editorial Verbum, 2023, 864 págs. ISBN 978-84-1337-959-3.

© 2024 Antonio Cazorla Castellón

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.



Un imprescindible volumen que recoge la producción científica acerca de los estudios literarios de manera pormenorizada y sentando un precedente no sólo por el contenido que ofrece, sino por la cantidad de referencias a investigaciones académicas que han contribuido al enriquecimiento de la teoría literaria y de la semiótica, en particular. Sucintamente, así podríamos describir *Teselas literarias actuales*, del profesor José Romera Castillo, un extenso libro publicado en 2023 en la Editorial Verbum.

El autor, catedrático emérito y honorario de Literatura Española, ha dedicado gran parte de su carrera a la docencia en diferentes universidades, tanto españolas (València y Córdoba) como del ámbito europeo, americano, africano y asiático. Sin duda, todo un referente que además es director del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y de las Nuevas Tecnologías, y de la conocida y prestigiosa revista *Signa*. En *Teselas literarias actuales* ha plasmado la evidencia de cuanto ha avanzado en las últimas décadas la teoría literaria a lo largo de veintidós capítulos que se agrupan en seis secciones en las que a continuación nos detendremos.

Con el ensayo introductorio que alberga el «Pórtico», Romera Castillo enmarca las restantes páginas en las líneas de investigación que sigue el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, el SELITEN@T. Así pues, relata los orígenes de la Asociación Española de Semiótica (AES) y describe la enorme aportación científica que desde el año 1991 el SELITEN@T ha realizado en torno a la teoría literaria, la escritura autobiográfica, los discursos históricos, la novela y el relato breve, las nuevas tecnologías, etc., ya sea en forma de seminarios y congresos nacionales e internacionales como a través de la prestigiosa revista *Signa*.

Abre la sección sobre estudios poéticos el capítulo «Poesía figurativa medieval: Vigilán, monje hispano-latino del siglo X, precursor de la poesía concreto visual». Aquí, Romera Castillo estudia las relaciones existentes entre la poesía figurativa medieval y la poesía visual contemporánea situando como precursor de esta modalidad al monje Vigilán, que utilizaba la disposición de las letras de sus textos para crear figuras geométricas, como podemos ver en algunos poemas del *Códice Virgiliano*. En «Presuposiciones en los *Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo», Romera Castillo plantea la hipótesis de que los géneros literarios responden también a la categoría de «actos ilocutorios», como el lenguaje estándar. Y así ocurre en los *Milagros* de Berceo, un texto que analiza desde un punto de vista semiótico y comparativista, ya que los estudia trazando similitudes y diferencias con la obra de Don Juan Manuel o con los exempla medievales y las fábulas. No podemos olvidar que el autor de este voluminoso libro es un reputado profesor universitario. Fe de ello da el capítulo «Mario Benedetti: comentario al poema "Táctica y Estrategia"», una pieza que pertenece a la sección «Los personajes» del libro *Poemas de otros* (1973-1974), en la que trasciende la concepción romántica del amor y resulta de gran interés para acercar al alumnado a la poesía. Existe, además, una conexión personal entre Romera Castillo y el poeta Jenaro Talens. Por ello, no cesa de reivindicar la altura poética e intelectual del escritor en el capítulo «Calas (semióticas) en la poesía de Jenaro Talens» donde analiza la presencia implícita de la semiótica (por ejemplo, referencias a conceptos bajtinianos) en sus creaciones poéticas. En el quinto capítulo, «Francisco Díaz de Castro: un prestigioso premio de poesía: el XXVI Ciudad de Melilla», nos presenta la valía poética de Díaz de Castro a través del estudio de la reflexión vital y existencial, así como de la importancia concedida a la memoria, en poemarios como *Isla VI* (1982), del mismo modo que subraya su papel como promotor de colecciones poéticas como «El cantor». Y cierra esta sección con unas «Apostillas poéticas» sobre la reflexión acerca del paso del tiempo en la poesía de Antonio Machado, la cuestión del nacionalismo catalán en el ideario del poeta Jaime Gil de Biedma

y la figura de Rafael Guillén como eslabón entre poetas como Federico García Lorca y los poetas contemporáneos.

La sección sobre estudios narrativos la abre el capítulo «Novela histórica actual: el pasado, prehistoria literaria del presente», donde el autor nos ofrece un completo marco teórico, notas bibliográficas y referencias de cabecera sobre esta modalidad narrativa. De manera natural, dos escritores españoles que han cultivado significativamente la novela histórica, como Camilo José Cela y Almudena Grandes, ocupan los siguientes capítulos. En «Camilo José Cela», el autor nos presenta un detallado y pormenorizado análisis de la estructura, las funciones comunicativas y las influencias literarias en *La familia de Pascual Duarte* y *Mazurca para dos muertos* del que podemos extraer interesantes conclusiones sobre la estructura compuesta por cuatro macrosecuencias de la primera novela y la presencia de voces literarias como las de Rosalía de Castro, Valle Inclán o Galdós en la segunda novela. En «Almudena Grandes», analiza la narrativa de la primera etapa de la autora tras situarla en el contexto de la novelística femenina para centrarse en el componente histórico, ideológico y feminista en novelas como *Las edades de Lulú*, *Te llamaré Viernes*, *Los besos en el pan* o *El corazón helado*, entre otras. Y, por último, cierra esta sección el capítulo «Sobre el cuento», donde ofrece una rica selección bibliográfica sobre la teoría literaria acerca de este subgénero narrativo y analiza la producción cuentística en España surgida a partir de los noventa donde encontramos un gran interés sobre la escritura de las mujeres, la relación entre el cuento y el cine o el auge del microrrelato.

Son ocho los capítulos que conforman la sección sobre escrituras autobiográficas. Tras una detallada selección de estudios teóricos en «La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: guía bibliográfica» nos acercaremos a la producción de escritores, y especialmente de escritoras, del siglo XX que han cultivado esta modalidad. Abre la sección el capítulo dedicado al «Contexto autobiográfico de Juan Ramón Jiménez (con referencias inevitables a Zenobia)» donde estudia tantos sus escritos autobiográficos como sus epistolarios y obras poéticas de gran calado autorreferencial, como el *Diario de un poeta recién casado*, en las que cobra un gran protagonismo la labor intelectual, literaria y personal de Zenobia Camprubí, principal sustento de la familia como tantas escritoras de la llamada Edad de Plata que hubieron de exiliarse por su compromiso con la democracia. A ellas Romera Castillo dedica el capítulo «Las mujeres del 27, en el exilio, escriben sus memorias», donde realiza una radiografía sobre la escritura autobiográfica y sobre las reflexiones teóricas acerca de esta modalidad literaria en la producción de escritoras como María Zambrano y Rosa Chacel. De esta generación de mujeres que protagonizaron la modernidad

española del siglo XX, Romera Castillo se detiene en los «Testimonios autobiográficos de escritoras andaluzas en el exilio» para analizar la experiencia durante la guerra y durante los años fuera de España que en sus textos dejaron mujeres como María Enciso, Victoria Kent, María Lejárraga o Ernestina de Champourcín. Pero tampoco se olvida el autor de aquellas que permanecieron en España y padecieron la otra gran consecuencia del franquismo, la represión. En «La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas» asistimos al estudio de los testimonios de mujeres como Dolores de Ibárruri, Mercedes Núñez Targa o Concha Espina donde relatan cómo fueron vejadas y sometidas en las cárceles franquistas. Los dos siguientes capítulos se centran además de en la escritura autobiográfica, en la escritura diarística. Así pues, en «Algo más sobre la escritura autobiográfica de Miguel Delibes» nos presenta las técnicas propias de esta modalidad de escritura en las novelas del autor, y en «Fragmentariedad diarística sobre Miguel Torga» el autor expone la concepción del escritor sobre el diario como un medio donde uno analiza detalladamente su existencia con coraje intelectual y moral. Y una vez más cierra esta sección con unas «Apostillas autobiográficas» donde plasma la entrevista que concedió en 2014 acerca de esta materia.

Podríamos cerrar esta reseña sintetizando las dos últimas secciones: «Otros estudios. Homenajes y semblanzas» y «Epílogo» compuestas por cuatro breves capítulos. En ellos, Romera Castillo subraya la importancia de la AES en la promoción del panorama científico español y analiza la historia y el desarrollo de la semiótica en nuestro país, donde han sido fundamentales las aportaciones realizadas desde los congresos y seminarios del SELITEN@T y desde los números de la celebérrima revista *Signa*. También encontramos homenajes y semblanzas a destacadas personalidades vinculadas con la Real Academia Española, como Alonso Zamora Vicente. Y finaliza el autor con un discurso de agradecimiento al que le precede un interesante ensayo sobre la comunicación humana y los nuevos medios no verbales como los memes, los emojis y los *stickers*.

En definitiva, *Teselas literarias actuales* es una magnífica síntesis de la carrera infatigable de José Romera Castillo, quizá una de las principales voces de referencia y autoridad en materia de estudios literarios. La información, los análisis y los recopilatorios de referencias bibliográficas son de gran interés para toda persona interesada profesional o personalmente en la teoría literaria. No obstante, en este voluminoso libro no encontramos alusión alguna a los estudios sobre teatro, una de las principales líneas del SELITEN@T. Esa ausencia es deliberada y pertinente, ya que el autor dedicará toda la atención que este género, muchas veces olvidado y menospreciado, merece en su próximo

volumen, *Teselas teatrales actuales*, que esperamos en la comunidad científica con auténtica impaciencia.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 40, 2024, pp. 247-251
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26104

Reseña del libro: Francisco Javier Blasco Pascual y Cristina Ruiz Urbón (2022), *Análisis de textos desde la estilometría*

Daniel ESCANDELL MONTIEL

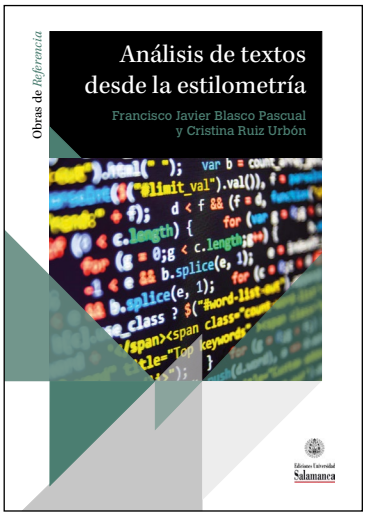
Autoría:
Daniel Escandell Montiel
Universidad de Salamanca, España
danielescandell@usal.es
https://orcid.org/0000-0001-7311-8016

Citación:
ESCANDELL MONTIEL, Daniel (2024). «Reseña del libro: Francisco Javier Blasco Pascual y Cristina Ruiz Urbón (2022), *Análisis de textos desde la estilometría*», *Anales de Literatura Española*, (40), pp. 247-251. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26104

Ficha bibliográfica:
Francisco Javier Blasco Pascual y Cristina Ruiz Urbón, *Análisis de textos desde la estilometría*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2022, 216 págs. ISBN: 978-84-1311-763-8.

© 2024 Daniel Escandell Montiel

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.



Es justo reconocer, desde la perspectiva del reseñista, que hace muchos años que conozco a Javier Blasco Pascual, uno de los dos autores de *Análisis de textos desde la estilometría*, no solo por su trabajo académico, sino por haber tenido despacho en el mismo pasillo de la Universidad de Valladolid en el año 2016. Ya entonces Blasco se estaba dedicando con profundo interés al trabajo estilométrico y tuve la oportunidad de ver en algunos de los resultados de toda esa línea de investigación, tanto en el terreno más teórico como en las aplicaciones prácticas que trascienden los muros de la carrera universitaria. Pasados todos estos años, con la experiencia acumulada en la investigación y en la docencia de la estilometría, nos llega este libro que firman conjuntamente él mismo y Cristina Ruiz Urbón.

Leer, y aprender, con este libro ha tenido, por tanto, no solo un factor esclarecedor para seguir avanzando en este terreno, sino también la capacidad de traer de vuelta gratos recuerdos de hace ya más de una década. Este libro, que se plantea como una entrada al mundo de la estilometría, permite al lector

desarrollar las destrezas y estrategias metodológicas necesarias para sumergirse en esta línea de trabajo. Si hay algo realmente interesante en el estudio estilométrico como desarrollo de la disciplina filológica es que supone un trabajo completo al unir elementos de análisis estilístico con los estadísticos y perseguir tanto la automatización como la mayor fiabilidad de sus conclusiones gracias a la capacidad para manejar una cantidad masiva de datos. Cuando hablamos de estilometría, además, no lo hacemos desde la disolución de lo filológico, ni, claro, desde la suplantación del investigador humanista: se trata de confluencia y suma de destrezas, conocimientos y herramientas que precisan del cuidado trabajo de un filólogo. Esta noción permea toda la obra de Blasco y Ruiz.

A lo largo de las páginas de su volumen nos encontramos un buen conjunto de ejemplos clarificadores que sirven para presentar al lector los conocimientos necesarios para adentrarse en este mundo. No se trata, en este sentido, de un manual de estadística ni de una exégesis de los manuales de los programas y herramientas a los que se hace referencia, sino de una útil guía para comprender qué se puede hacer desde la estilometría. Es aconsejable que el lector tenga algunas nociones y conocimientos previos, pero se trata –sobre todo– de aspectos muy fundamentales relativos a R. Conocer un poco sobre este entorno o, al menos, no tener miedo para experimentar con la herramienta, supone una ayuda. De hecho, dados los contenidos del libro, esa voluntad de experimentar con el ordenador es un requisito importante. Así pues, la verdad es que quizá no hace falta tanto conocimiento previo externo a lo filológico como voluntad de ir más allá. Asimismo, para este tipo de trabajos nos va a interesar abordar el uso de Stylo y otras herramientas, que son las que realmente van a requerir la atención del investigador, y que reciben mucha atención a lo largo de las páginas del libro, por lo que el foco está donde tiene que estar en todo momento.

El volumen que nos ocupa va más allá de las primeras instrucciones u operaciones más básicas que el usuario puede hacer para acercarse al método cuantitativo que conlleva el uso de estas herramientas: se trasciende lo que habitualmente se considera auténticamente introductorio, como los sistemas para localizar, contar o modificar palabras o determinadas colocaciones con el texto (que sirven para empezar a vislumbrar las posibilidades de estos métodos) para llevarnos de forma casi inmediata a algo tan importante como el tratamiento y preparación de los textos para su posterior análisis. El tratamiento del *corpus* no es algo que vaya a revestir, en la mayoría de los casos, una gran complicación, pero exige ser metódico y saber cómo afrontar determinadas decisiones para que más tarde no nos encontremos con problemas al usar el *software*. Los investigadores que estén acostumbrados a trabajar con texto plano por diferentes razones, así como aquellos que hayan sufrido los problemas que

se dan con los metadatos y la información *invisible* para el usuario ya saben que este paso es importante para asegurarse el éxito en las tareas posteriores, y trabajar con este manual nos permite comprobar de primera mano el peso real que puede llegar a tener.

La entrada al mundo del análisis apoyado por las herramientas informáticas se plantea de la mano de los n-grams: se trata de un método más que probado, muy extendido y que podemos considerar de alta fiabilidad. Como bien se señala en este libro, quizá no ha habido todavía una gran eclosión de estudios de este tipo para nuestra lengua, pero en otras tradiciones, como la anglófona, se cuenta ya con una gran cantidad de trabajos que han demostrado su valía. La experiencia de los dos autores, así como su conocimiento de diversos estudios recientes en nuestra lengua, ayudan a respaldar la viabilidad y fiabilidad de esta línea de trabajo. En *Análisis de textos desde la estilometría* la exposición de hechos y la detallada explicación teórica y práctica que se nos da nos ayuda a seguir los pasos necesarios para descubrir las posibilidades investigadoras de este método y cómo interpretar la información generada como investigadores en Humanidades.

En esa línea es donde abordan los autores al mundo de posibilidades que se abre con el análisis de sentimientos, otra interesante área por explorar. En una primera aproximación es factible abordar aspectos como los campos semánticos y ver qué peso tienen las palabras de un determinado campo: en varios de los ejemplos que se aportan se trata la cuestión biológica y, con ella, la del cuerpo enfocando, a su vez, en aspectos que pueden concretarse más y descubrir matices de gran interés. Y ese es, cómo no, solo el principio: las relaciones interpersonales (en términos de cantidad, claro, pero también de tipología), el contraste del peso entre lo ocioso y los compromisos laborales… abordar el léxico nos permite multiplicar los puntos de vista y establecer clasificaciones temáticas más que relevantes para comparar los temas subyacentes entre diferentes autores o diferentes obras. En todo ello, resulta de especial interés (y la tendencia en publicaciones sugiere que también para muchas otras personas) el momento en el que nos hablan de la tonalidad emocional, un aspecto sin duda complejo y lleno de matices que se transmite con mucha claridad al lector.

Si algo es relevante en este volumen es que los autores no intentan vendernos el método de trabajo como un suceso milagroso: la seriedad con la que se aborda el tema nos sirve para ver hasta dónde se puede llegar y hasta dónde no, qué es lo que podemos deducir e inferir de los datos y cómo interpretarlos para llegar a conclusiones o hipótesis legítimas. Es algo que se agradece enormemente y se aleja de promesas imposibles de cumplir que en ocasiones se han asociado a las aproximaciones menos rigurosas de estas herramientas. Aplicar

el método científico estándar supone que podremos ver cuánto resiste esas hipótesis y al emplear un método cuantitativo nuestros argumentos pueden resultar más objetivables.

Además de por los resultados de investigación que nos puede reportar lo que aprendamos con el volumen de Blasco y Ruiz, debemos tener en cuenta también la accesibilidad con la que se presenta la información y metodología a lo largo de sus páginas: esto nos puede ayudar a trasladar también con facilidad lo aprendido en esta lectura a los estudiantes y que estos métodos vayan calando entre los egresados de las facultades de Humanidades, dado que todavía hay una gran distancia entre las orientaciones investigadoras más innovadores y la actividad docente. Transmitir a los incipientes filólogos la capacidad y relativa sencillez de uso de las herramientas implicadas para conseguir resultados relevantes y trabajar con los textos otra manera, solo puede generar una cadena de transmisión del conocimiento cada vez más apropiada para la época en la que estamos. El docente inquieto que desee poder renovar sus prácticas y transmitir cómo hacer este tipo de experimentos con corpus literarios aprenderá con garantías si sigue los pasos y recomendaciones que se aportan, podrá saber qué está sucediendo en cada paso y, cómo no, adquirirá la capacidad de transmitir también dichos conocimientos.

De la misma manera, el trabajo de Blaco y Ruiztambién nos puede ayudar a evidenciar que los estudios de Lengua y los de Literatura están mucho más unidos de lo que algunas personas insisten en separar y que una de las claves del estudio filológico es la perspectiva global sobre los usos formales y estéticos de la lengua que se adquiere. La base fundamental de la estilometría, a la que hicimos referencia en los primeros párrafos, es –no puede ser de otro modo– la aceptación de que existe un idiolecto que se refleja no solo en el habla, sino también en el modo de expresión escrita. Aceptar que existen elecciones individuales sobre el léxico, las estructuras gramaticales, y muchas más, que definen quién es el autor de un texto. La lingüística forense abrazó hace ya muchos años este hecho y todas sus implicaciones; es cierto que el paso al estudio literario resultaba obvio, pero no podemos negar que hay quizá una mayor inclinación por seguir el camino ya andado (metodológicamente) en este campo. Si tenemos esto en consideración, el empleo de ejemplos y corpus literarios no se limita a las aulas en las que se lee a Garcilaso, sino que puede ser una base ilustrativa fundamental para presentar esta rama de conocimiento y todo su potencial en procesos judiciales de autoría, plagio y afines. Los autores bien lo saben.

Al terminar *Análisis de textos desde la estilometría* el lector podrá tener una sensación muy parecida a la rememorada en las primeras líneas de la reseña: terminará con la impresión de que ha disfrutado de un camino por el que le han guiado con pasión y claridad. Se trata de un camino que permitirá llegar, por otras vías, a un mismo destino, así como también descubrir que esa ruta, en realidad, puede ser una senda llena de bifurcaciones que llevan a multitud de destinos y posibilidades.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 40, 2024, pp. 253-257
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26396

Reseña del libro: José María Balcells (2022), *Tragedia en juego. Toros y tauromaquia en Miguel de Unamuno*

José Miguel GONZÁLEZ SORIANO

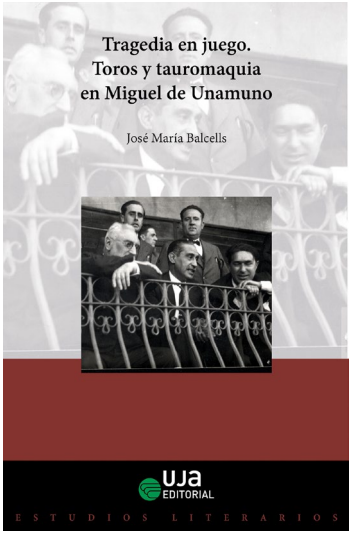
Autoría:
José Miguel González Soriano
Universidad Complutense de Madrid, España
josemigo@ucm.es
https://orcid.org/0000-0003-1666-5018

Citación:
GONZÁLEZ SORIANO, José Miguel (2024). «Reseña del libro: José María Balcells (2022), *Tragedia en juego. Toros y tauromaquia en Miguel de Unamuno*», *Anales de Literatura Española*, (40), pp. 253-257. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26396

Ficha bibliográfica:
José María Balcells, *Tragedia en juego. Toros y tauromaquia en Miguel de Unamuno*, Jaén, Editorial Universidad de Jaén, 2022, 496 págs. (Estudios literarios. El niño de la noche; 10). ISBN: 978-84-9159-475-8.

© 2024 José Miguel González Soriano

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.



Casi tan antiguas como las tradiciones referentes a los toros son sus manifestaciones dentro de la literatura. Parte indisoluble de nuestra historia y de nuestra memoria cultural, la tauromaquia ha sido un ámbito que ha atraído desde siempre a los más diversos escritores, quienes han reflexionado acerca de su significación y su estética. Así, Unamuno, figura intelectual de referencia, sin ser aficionado dedicó igualmente parte de sus reflexiones al espectáculo taurino, presente en varios de sus artículos, en diversos poemas y cartas y en pasajes aislados de su obra. Un corpus textual en el cual se basa la investigación llevada a cabo por José María Balcells, *Tragedia en juego. Toros y tauromaquia en Miguel de Unamuno*, un documentado ensayo de casi quinientas páginas editado por la Universidad de Jaén y que forma parte de una colección, «El niño de la noche», donde también apareció publicado, en 2017, un estudio similar del mismo autor sobre Miguel Hernández, *Nacido(s) para el luto. Miguel Hernández y los toros*, poeta del que es especialista y en cuyo homenaje es el título de la colección.

Hasta veintidós colaboraciones periodísticas de índole taurina a cargo de Unamuno registra Balcells en su estudio, que abarcan un espacio temporal de cuarenta y cinco años desde la aparición de la primera, el 17 de octubre de 1891, dentro del periódico salmantino *La Libertad* («La autoridad corrida en los toros») hasta la última, publicada en el diario *Ahora* de Manuel Chaves Nogales el 28 de junio de 1936 («Huichilobos y el bisonte de Altamira»). Una docena aproximada de estos artículos fueron recogidos en el centenario del nacimiento del autor, junto a algunas cartas en las que abordaba el tema de la tauromaquia, en un volumen editado por la Unión de Bibliófilos Taurinos titulado *Escritos de toros* (1964), con prólogo de Manuel García Blanco; Balcells añade ahora ocho artículos más cuyos textos se reproducen en el apartado final del libro junto con el resto de escritos unamunianos sobre la cuestión. No fue el espectáculo taurino, por lo tanto, ajeno a la labor pensadora y ensayística de Unamuno. Al comenzar el siglo XX, la tauromaquia, el gran espectáculo popular de entonces junto con el teatro, pasaba por momentos de incertidumbre dado que, bajo la impresión de la humillación nacional sufrida tras la pérdida de las últimas colonias de ultramar, muchas voces surgieron contra ella como parte del ideario regeneracionista de numerosos intelectuales y de un grupo de jóvenes autores procedentes de la periferia, como Unamuno, que salieron a la luz pública dispuestos a criticar y a revisar todos los valores tradicionales vigentes hasta entonces, cuyos tópicos resaltaron con tintas negras además de reclamar una labor de reconstrucción interior y de abandono de todo sueño imperialista.

En el referido último artículo de Miguel de Unamuno sobre tema taurino, dedicado «a mi buen amigo José María de Cossío, erudito investigador de tauromaquia», el escritor vasco declaraba rotundamente: «Nunca logró interesarme la fiesta llamada nacional, la de las corridas de toros». Pero señalaba otra vertiente que sí le interesaba como antecedente de otras investigaciones posteriores: «Aunque sí me interesó, pero no como espectáculo de arte, sino como persistencia de un terrible culto de una religión pagana y casi prehistórica» (p. 443). Así, paradójicamente –como era habitual en él–, pese a su sostenida actitud de repulsión sentimental y desaprobación intelectual hacia la Fiesta, en alguna ocasión llega a efectuar afirmaciones tan decididamente positivas como esta: «La tauromaquia es, de todas las bellas artes, la más ortodoxa, pues es la que mejor prepara al alma para la debida contemplación de las grandes verdades eternas de ultratumba. Es, al fin, un espectáculo de muerte» (p. 393).

En los apartados iniciales del ensayo, Balcells lleva a cabo un análisis conjunto de los escritos unamunianos relacionados con los toros, comenzando por glosar su campaña antitaurina «tan intensa como de escaso recorrido»

(p. 17) en el diario *La Noche*, secundando la iniciada por Eugenio Noel, un escritor y polemista llamado a ser muy popular por este motivo; epígono del «98», Noel se constituiría en el abanderado del antitaurinismo a través de sus múltiples conferencias y escritos en revistas fundadas por él como *El Flamenco* o *El Chispero* (1914), donde dio a conocer las misivas enviadas por Unamuno en su apoyo. Este, no obstante, se fue distanciando progresivamente a causa, según apunta Balcells, del personalismo y «comportamiento excéntrico» de Noel junto a la sospecha de que, bajo la «seña enconada de sus ataques a la tauromaquia y el flamenquismo», se podía advertir cómo «…ese mundo fue, y seguía siéndolo en el fondo, muy de su complacencia» (pp. 22-23), como habrían de señalar en su día Azorín y otros autores. Ya en su artículo «Sobre la muerte de Joselito», publicado en *El Mercantil Valenciano* el 21 de mayo de 1920, Unamuno desistía de aquel antitaurinismo militante al considerar del todo baldío, en el contexto del momento, el propósito de acabar con las corridas de toros, pese a que en otros escritos suyos afirmase que, de intentarlo, «sería una cosa mucho más fácil de lo que se cree comúnmente» (p. 365).

Desde entonces, en opinión de Balcells, y coincidiendo con sus años en el exilio, Unamuno fue atemperando su radicalismo en contra del espectáculo taurino, aunque es dudoso que, en lo esencial, modificase algunas de sus ideas fundamentales en torno al mismo, como su creencia de que la crianza del toro bravo resulta nociva para el agro en base a diversas consideraciones socioeconómicas, o la de que las corridas debían disociarse de la autoridad gubernativa, responsable –aún hoy– de la reglamentación y desenvolvimiento del espectáculo taurino. Tal vez, en ese aparente cambio de tono unamuniano, pudo influir asimismo la consideración entusiasta y el interés por la Fiesta de muchos escritores e intelectuales de generaciones más jóvenes, como el francés Maurice Legendre, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, José María de Cossío, José Bergamín y –como es bien sabido– buena parte del grupo poético del «27». Al fin, un hecho tan arraigado como el de la tauromaquia en nuestro país le conducirá, ya en tiempos de la II República, a publicar sendos textos que constituyen en esencia una reflexión sobre el posible sentido profundo del toreo: «Pan y toros» (*El Sol*, 17 de junio de 1932), y el ya mencionado «Huichilobos y el bisonte de Altamira». Aficionado además al toro en el campo, Unamuno se relacionó con ganaderos de la zona salmantina y ya en 1910 había enviado una carta a Felipe Cortines y Murube en elogio de su libro *El poema de los toros*: «Me gustan los toros en el campo, y mucho. Algunos de mis mejores ratos los he pasado en una ganadería de este campo, dibujando toros. Porque sí» (p. 447).

Aún antes, en un artículo publicado en *La Época* el 25 de marzo de 1896, «Entremés *yankee*», Unamuno daba réplica a un «libelo» antitaurino publicado

por la estadounidense Mary F. Lowell, «La bárbara y cruel España», escrito y publicado con la guerra de Cuba como escenario de fondo. En palabras de Balcells, en el artículo unamuniano «no se rompe una lanza en pro del toreo, pero se le defiende de la insustancialidad de algunas de las más socorridas tachas que ella le achacó» (p. 36). De hecho, muchas de las principales objeciones de Unamuno hacia la Fiesta van enfocadas más hacia determinados elementos que la rodean que a la tauromaquia en sí, como la desmesurada pasión que concita entre las masas, el tiempo malgastado en tertulias y discusiones sobre toros, el excesivo número de páginas que la prensa dedicaba al respecto… Evita suscribir al pie de la letra el tópico de la «barbarie» del espectáculo al entender que en las corridas de toros –y en la sociedad en general– se encuentran «barbaries más bárbaras» que el hecho mismo sangriento, como –-por ejemplo– determinados comportamientos del público. Otros aspectos, como la analogía unamuniana del sacrificio ritual del toro bravo con el martirio del Cristo en la cruz, dentro de una cultura popular de raíz trágica, son abordados por Balcells cuya hipótesis fundamental es que, pese al posicionamiento de Unamuno en contra de las corridas de toros, expresado en varias ocasiones y de forma inequívoca, el escritor vasco «tampoco mantuvo inalterado su menosprecio al toreo durante toda la vida», por lo cual «se advierte en sus escritos un interés en explicar y en comprender la tauromaquia y las complejidades esgrimidas en su posible porqué» (p. 28).

En otros apartados del ensayo, José María Balcells espiga la presencia del toro bravo en el *Cancionero* poético unamuniano, con el famoso «Cavernario bisonteo» de la cueva de Altamira («Cavernario bisonteo, / tenebroso rito mágico, / introito del culto trágico / que culmina en el toreo», p. 475) como inspiración principal, así como en más poemarios suyos, entre los que destaca la composición «Toro» incluida en la Parte I de *El Cristo de Velázquez* («Tú, blanco toro de lunada frente / toro entero y sin mancha, que tan solo / te doblegaste de la cruz al yugo, / regando con tu sangre nuestra tierra, / que es el ara del templo de tu Padre», p. 463), y se esboza igualmente un breve muestrario del lenguaje taurino presente en diferentes textos de Unamuno, cuyo análisis podría dar lugar a una investigación aparte. Ya en apartados como «Carteos caleidoscópicos», «Amistades taurinas» y «Toreros y ruedos» se desgranan las relaciones literarias y personales más significativas de Miguel de Unamuno con el mundo del toro: desde toreros, como Luis Mazzantini o Sánchez Mejías, a criadores de bravo, varilargueros, críticos taurinos, escritores y artistas plásticos aficionados a la Festa, como Manuel Machado o Ignacio Zuloaga, o José María de Cossío, alumno suyo en la Universidad de Salamanca. De todos ellos, y de tres festejos taurinos separados en el tiempo de los que hay

constancia documental de la asistencia de Unamuno a los mismos, incorpora Balcells una amplia semblanza, reseñando los acontecimientos que propiciaron esos acercamientos unamunianos al ámbito taurino y amplificándolos con citas, anécdotas y digresiones a veces históricas, a veces meramente especulativas y de recreación literaria por parte del ensayista, conocedor y apasionado sin duda de la Fiesta. Todo un universo sociocultural alrededor de la tauromaquia y de la figura de Miguel de Unamuno el que se despliega en estas páginas, conformando una obra que, si por su extensión y erudición podría considerarse próxima incluso a un verdadero tratado, su estructura libre y abierta, en donde la línea de pensamiento fluye a menudo con libertad sin ajustarse a ningún esquema convencional, evidencian su condición de ensayo literario, subjetivo y sugerente; de ahí también la gran riqueza y variedad de elementos que contiene. Los relatos paralelos que se desprenden de una materia que, en el conjunto de la vida y la obra unamuniana, podría no pasar de lo puntual o anecdótico, configuran una nueva perspectiva a la hora de narrar una parte de nuestra Edad de Plata de la cultura, donde siempre todos los hechos, de diferente significado objetivo, pero igual de importantes subjetivamente, forman un todo indivisible.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 40, 2024, pp. 259-262
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25444

Reseña del libro: María Isabel López Martínez (2022), *Los poetas de Picasso*

Raquel Rocamora Montenegro

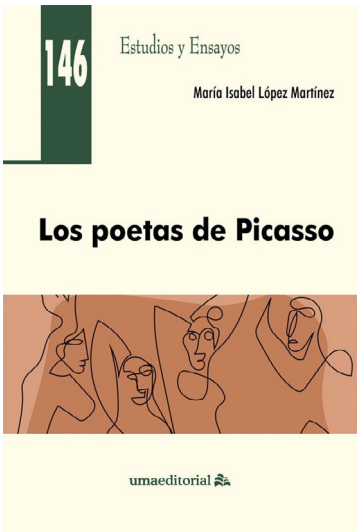
Autoría:
Raquel Rocamora Montenegro
Universidad de Alicante, España
raquel.rocamora@ua.es
https://orcid.org/0000-0002-4466-8024

Citación:
Rocamora Montenegro, Raquel (2024). «Reseña del libro: María Isabel López Martínez (2022), *Los poetas de Picasso*», *Anales de Literatura Española*, (40), pp. 259-262. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25444

Ficha bibliográfica:
Reseña del libro: María Isabel López Martínez, *Los poetas de Picasso*, Málaga, UMA Editorial, 2022, 247 págs. IBSN: 978-84-1335-200-8.

© 2024 Raquel Rocamora Montenegro

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.



Coincidiendo con el cincuenta aniversario del fallecimiento de uno de los más célebres pintores españoles, Pablo Picasso, los estudios comparatistas suman a sus filas un reciente y estimulante trabajo que explora las relaciones interartísticas entre pintura y literatura a partir de la recepción de la imperecedera obra del genio malagueño en la poesía de la pasada centuria. Como ya sentenciara Horacio en el siglo I a.C. con su máxima *Ut pictura poesis*, es constante la conexión entre el signo icónico y el verbal, esto es, entre la imagen y la palabra. En este planteamiento ahonda precisamente López Martínez en el presente volumen, en el cual despliega un rigurosísimo análisis del diálogo establecido entre los cuadros del insigne pintor y textos que beben de dichas creaciones artísticas con el objetivo de llenar vacíos de significado.

Abre esta completa monografía una Introducción que repasa el vínculo de Picasso con la literatura, no solo a partir de su inspiración en las letras y de sus propios pinitos en este campo, sino también a partir de revistas que difunden su obra, algunas de índole literaria. Pese a la desigual recepción de su arte en nuestro país, pues su faceta vanguardista y experimental fue mirada con recelo

por el sector conservador, en la pluma de no pocos escritores del momento se divisan alusiones reverenciales al quehacer artístico del andaluz. La estructura del análisis de estas cuestiones es bipartita: mientras que la atención se centra en la primera mitad del libro, titulada «Neruda ante Picasso», en las huellas del pintor malagueño en la obra del chileno, en la segunda mitad, encabezada por el rótulo «Picasso en la voz de poetas españoles», se aborda la influencia del famoso autor del *Guernica* en poetas contemporáneos como Federico García Lorca, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre y Rafael Alberti, aunque tampoco se desatiende a otros como Juan Rejano, Lorenzo Varela, Gerardo Diego y María Victoria Atencia.

La primera sección ahonda en el estudio de dichas huellas en el poemario nerudiano *Las uvas y el viento* (1954), confeccionado a partir de sus viajes político-literarios por Europa y Asia en que, a la vez que relata anécdotas vitales en los espacios por los que transita, pasa revista a notables personalidades. Como es natural, López Martínez presta especial atención a las composiciones dedicadas al pintor malagueño: en primer lugar, la VII, «Picasso», incluida en la sección «Las uvas de Europa» y, en segundo lugar, la XVI, «Llegada a Puerto Picasso», recogida en la parte titulada «La tierra y la pintura», las cuales dan testimonio de la relación que se forja entre ellos una vez que el chileno se exilia por motivos políticos y se refugia en el país galo.

Antes de adentrarse en el análisis de los textos, delinea la relación que se establece entre los dos artistas, imprescindible para comprender el sentido y alcance de los poemas dedicados. Tanto en sus obras de creación como en sus memorias y su prosa reflexiva, el chileno da cuenta de su estrecho trato con Picasso y de la admiración que siente no solo por su obra, sino también por su persona, especialmente por su rebeldía, talento y compromiso. La cercanía ideológica da paso a una amistad de la que dan cuenta *Toro* (1960), resultado de la simbiosis de la pluma nerudiana y el pincel picassiano, y las habituales menciones celebrativas a sus encuentros y a las producciones del malagueño que llaman especialmente su atención, entre ellas *Pan y frutero sobre una mesa* y el *Guernica*, grito estridente de la crueldad y destrucción que conlleva la guerra y que influye decididamente en el viraje de la poesía del chileno hacia derroteros sociales.

El primer poema dedicado a Picasso, que lleva por título precisamente su apellido, sigue una línea costumbrista en tanto en cuanto da cuenta de su incesante e intenso quehacer artístico en Vallauris, un enclave en el sur francés en que vivió temporalmente, a partir de la referencia a obras pictóricas y escultóricas picassianas de entonces, entre ellas *Fumées à Vallauris* (1951) y *La cabra* (1950 y 1964). El segundo poema, «Llegada a Puerto Picasso», más

extenso que el anterior, está poblado igualmente de alusiones a la obra del malagueño, pues habitan sus versos tanto personajes (titiriteros, arlequines, etc.) y animales recurrentes que se convierten en símbolos (toro, paloma, gallo, gato, cordero, etc.), como arquetipos ancestrales (luz, camino, etc.). Partiendo de la visita del poeta al pintor en Vallauris en 1954, el chileno identifica a Picasso con el mismo espacio y le sitúa como puerto y llegada de todo. A esta identificación espacio-persona le sigue una serie de referencias a su obra que se corresponden con elementos paisajísticos de dicha localidad, con la actividad artística del genio y con la temática principal de su obra en un texto que se erige como canto elogioso a su faceta comprometida.

Los acertados y perspicaces comentarios de López Martínez facilitan ingentemente la dificultosa tarea hermenéutica exigida en buena parte de los versos anteriores, los cuales encierran claves interpretativas de importancia cabal para desentrañar la forma y el sentido último de los poemas, que no es otro que la alabanza del genio andaluz. En la segunda parte, la estudiosa aborda el rastreo de las huellas picassianas en la producción de poetas españoles contemporáneos que, si bien en distinta medida, se sintieron atraídos por las artes plásticas. La admiración de Lorca tanto por el cubismo como movimiento rupturista con la pintura histórica y convencional del XIX que se limitaba a la mera representación de la realidad como por la labor del malagueño desarrollada en este sentido se complementa con el poema guilleniano «Picasso», en que interpreta el linograbado *La pique cassée* (1959), y con el homónimo de Aleixandre, en el cual, ensalzando al genio a la altura de un mesías, repasa su trayectoria desde el nacimiento hasta la vejez.

Varios son los homenajes de Alberti al malagueño, como lo testimonia el heterogéneo y rico volumen *Los 8 nombres de Picasso* (1966-1970), cuyas siete partes encierran tanto alusiones más o menos veladas a vivencias directas y símbolos artísticos de Picasso como auténticas écfrasis de sus piezas. A él dedica también el parisino *Picasso, le rayon ininterromptu* (1974), dos poemas elegíacos incluidos en *Fustigada luz* (1972-1978) y numerosos textos en prosa, especialmente colaboraciones periodísticas y reseñas impregnadas de memorialismo. Símbolos picassianos como el toro como imagen de España, la paloma de la paz y el pincel aparecen de manera recurrente en estas páginas que obedecen al contexto histórico en que se gestan, así como a los ideales relativos a la libertad, la paz y la revolución artística, que explican la admiración y el respeto que siente el gaditano por el malagueño.

Juan Larrea, por su parte, compuso en francés algunas de las primeras reflexiones sobre el *Guernica*, ya que fue él quien le sugirió a Picasso el motivo para el cuadro que le había sido encargado para la Exposición Universal de

París de 1937. Finalmente, la investigadora menciona *Canción de paz*, compuesta por Juan Rejano y dedicada a Picasso, en la cual se sirve del símbolo de la paloma para articular un alegato antibélico compartido por otros poetas de posguerra alineados con el ideario comunista. Asimismo, espiga otras creaciones culturales que beben, de un modo u otro, de ideas picassianas, como «El campo de batalla», de Ángel González y «Un cuadro» y «Plaza de la Merced», de María Victoria Atencia, hasta llegar a la era de los *mass media*.

Unas sugerentes conclusiones ponen el broche de oro a una siempre acertada y nutridamente documentada reflexión sobre los vasos comunicantes entre la literatura y otras ramas del arte, en este caso la pintura. Si en las páginas previas había incidido López Martínez en la recreación poética del arte visual picassiano, en estas últimas señala el camino contrario a partir de la reinterpretación de la tradición artística en manos del genio malagueño. Dicho ejercicio implica, en mayor o menor medida, la modificación de la versión original para crear un producto nuevo en que se da un entrecruzamiento de visiones, formas y funciones propias de momentos distintos, para cuyo completo desciframiento y deleite se deben identificar los guiños hacia el originario.

Del mismo modo, la obra picassiana se filtra en la literatura a través de la mirada ajena, plagada de sensaciones y sentimientos propios derivados de la contemplación y concepción personal de la obra primigenia, visión que llega al lector para enriquecer el objeto artístico original y ofrecer una pluralidad simultánea de significados y perspectivas. En definitiva, todas estas interesantes y ricas relaciones son exploradas en un perspicaz y nutrido análisis que se ocupa tanto de remotas evocaciones como del diálogo directo y explícito que es, a todas luces, laudatorio para con el genio mundial al que recordamos en el cincuenta aniversario de su muerte.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ISSN 0212-5889