

UN CAPITULO CONCLUSO DEL HISPANISMO ITALIANO

LAS APORTACIONES DE AMOS PARDUCCI

En el año 1949, al irrumpir la primavera, moría casi de repente, en Lucca, Amos Parducci, catedrático de Filología Románica en la Universidad de Bolonia. Unas semanas antes tuve la fortuna de llegar a conocerle personalmente, cuando estaba a punto de estrenar mi lectorado de español en la Universidad boloñesa. Nada hacía prever todavía, aunque ya jubilado de su cátedra, la muerte inminente de aquel anciano corpulento, aislado por su sordera, en cuyo rostro afable destacaban relevantes sus gruesas y enmarañadas cejas. Hablaba con calor de sus trabajos y proyectos, algunos de los cuales se quedaron definitivamente truncados.

Recibí a su muerte el encargo de redactar una nota necrológica, con la reseña bibliográfica de todas sus publicaciones sobre literatura española. Los apuntes del año 1949 se quedaron inéditos al no llegar a publicarse la revista de hispanismo a que estaban destinados. Considerando, sin embargo, que la mayor parte de sus artículos se hallan esparcidos por revistas de muy difícil acceso al lector español, me decido a exhumar los resúmenes de las aportaciones hispánicas de Amos Parducci, como tardío homenaje personal a su memoria y como mera contri-

bución, siempre oportuna, a la bibliografía literaria española y a la historia del hispanismo italiano.

* * *

El concepto metodológico que rige los trabajos de Amos Parducci responde a un criterio de carácter preferentemente comparatista y bibliográfico. La literatura comparada, aparte su intrínseco significado, era y sigue siendo un modo de atraer la atención de los connacionales hacia cuestiones de literaturas ajenas, vinculándolas a problemas o autores del propio ambiente. Hoy el hispanismo italiano —contrariamente a lo que le ocurre al incipiente italianismo español— ha alcanzado la madurez necesaria para poder afrontar directamente temas españoles con plena autonomía, sin necesidad de intermediarios. Con todo, el comparatismo en literatura puede todavía dar buenos frutos, si no se reduce a una simple comprobación de coincidencias, paralelos o aproximaciones. Ciertamente es que todavía se resienten de este método, de esta constatación objetiva de influjos no interpretados en función de su dinámica interna ni en relación con los impulsos creadores del ambiente, los estudios de Amos Parducci. El se propone, sobre todo, acarrear materiales, aportar datos positivos de valor instrumental, precisar el exacto alcance de algunas fuentes italianas en obras y autores españoles. Muerto Farinelli un año antes que él, Parducci ocupaba uno de los primeros lugares entre los pocos especialistas italianos que entonces se dedicaban, y más bien marginalmente, al estudio de la cultura y literatura españolas. Con él se cierra un capítulo de la historia del hispanismo italiano, inmediatamente antes de la presente y esperanzadora generación de hispanistas, en su mayor parte catedráticos universitarios de Literatura española, que tienen por tanto una rigurosa preparación específica y una dedicación más intensa. Los horizontes actuales de la investigación son, sin duda, más amplios y ambiciosos. Pero ni los especialistas españoles ni los italianos

deben ignorar los resultados de un método de trabajo cuya utilidad, en cuanto al acopio de materiales, es innegable. Con este criterio, reuno los artículos y estudios dispersos de Amos Parducci, resumiendo el contenido de sus aportaciones hispánicas.

* * *

Había nacido este investigador italiano, cuya vocación hispánica fue relativamente tardía, en S. Michele di Moriano, pueblecillo cerca de Lucca, el 7 de enero de 1877. Figuró entre los discípulos predilectos de D'Ancona y Crivellucci en la Universidad de Pisa, y en Lucca tuvo por maestro a Salvatore Bongi, que le dirigió su primer trabajo de investigación, *Rimattori lucchesi del sec. XII*, editado en 1905 y acogido después en la colección "Classici italiani" de Laterza. Dos facetas fundamentales presentá su vida profesional: la actividad docente y los trabajos de investigación.

Desde muy pronto fue profesor de enseñanza media en diversas localidades hasta que, vuelto a Lucca, se dedicó de lleno a estudios de lingüística comparada y de literaturas románicas. Posteriormente, en 1938, fue nombrado catedrático de Filología Románica en la Universidad de Bolonia; y poco después entró a formar parte del Ateneo de la misma ciudad por sus publicaciones, entre las que debe destacarse el volumen *Costumi ornati. Studi sui trattati di corteigiania medievale*, Zanichelli Bologna, 1928, donde estudia los tratados medievales de cortesía familiar, refiriéndose también a los españoles.

Junto a su actividad profesoral deben recordarse los cargos con que fue honrado a lo largo de su vida. En Lucca dirigió la Biblioteca Gubernativa durante la década 1928-38. En 1929 fundó, además, el "Bollettino Storico Lucchese", del que fue director durante varios años y en el que él mismo colaboró. También perteneció a la "Accademia di Scienze, Lettere ed Arti", en la que obtuvo la vicepresidencia desde 1931 a 1943, ya que el presidente efectivo era el rey de Italia; promovió entonces la publi-

cación de volúmenes de actas académicas, en los que figuran algunas memorias suyas leídas en la misma Academia, como las referentes a la estancia de Montaigne y Carducci en la Luquesia. A los títulos y cargos mencionados añádanse los de Presidente de la Sección luquesa de la Real Diputación de Historia patria por la Toscana, Socio correspondiente de la Real Diputación de Historia patria por la Emilia y la Romaña y Socio correspondiente de la Real Academia de Ciencias de Módena.

De su labor investigadora en el extranjero, merecen especial mención su estancia en París, adonde fue a estudiar códices provenzales (recuérdese, de pasada, sobre tema francés, su estudio *Imitazioni ariostee nella Franciade del Ronsard*) y sus diversos viajes a España, el último en 1948, donde recogió fundamentalmente materiales para sus estudios sobre las traducciones de Alfieri y sobre la poesía de Boscán.

Otro aspecto de su vocación intelectual fue su amor a las tradiciones populares, por lo que trató varias veces temas de carácter regional y local, como por ejemplo el estudio que hizo de las obras del escritor y folklorista Idelfonso Nieri, pariente suyo, que se publicó en la "Raccolta dei testi per la storia della lingua italiana" con el título de *Scritti linguistici di Idelfonso Nieri*. Precisamente, con sus investigaciones de carácter folklórico, se puede relacionar su labor como hispanista, que data de la primera guerra europea. Recluido por entonces en Lucca, por estar herido, se puso a estudiar la comedia *Vandos de Luca y Pisa* de Antonio Fajardo de Acevedo. La impulsaron a ello las referencias que en la obra había a su localidad y esto condicionó —según me comunicó personalmente— su afición a los estudios hispánicos que ya no había de abandonar, hasta el punto de que su libro sobre Boscán se publicó póstumo.

RELACION BIBLIOGRAFICA DE LOS ESTUDIOS
HISPANICOS DE AMOS PARDUCCI

1.—I "Vandos de Luca y Pisa" di Antonio Fajardo de Acevedo, en "Atti della R. Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti", nuova serie, tº IIIº, Firenze, 1933.

2.—*La fortuna dell'Aristo: In Sspagna*, en "Italia che scrive", XVI, núm. 7, Roma, 1933. Hay tirada aparte, A. F. Formigini, Roma, 1933.

3.—*L' "Orlando Furioso" nel teatro di Lope de Vega*, en "Archivum Romanicum", XVII, núm. 4, págs. 565-618, Firenze, 1933.

4.—*L' "Orlando Innamorato" nel teatro spagnolo*, en "Annali della R. Scuola Normale di Pisa", serie IIª, vol. III, 1934. Hay tirada aparte, Zanichelli, Bologna, 1934, 23 páginas.

5.—*Note sulle traduzioni spagnole dell' "Orlando Furioso"*, en "Annali della R. Scuola Normale di Pisa", serie IIª, vol. IV, rada aparte, Zanichelli, Bolonga, 1934, 23 páginas.

6.—*Il "Diario del Viaggio di Spagna" di Francesco Spada*, en "Bollettino Storico Lucchese", VII, núm. 2, 1935.

7.—*La fortuna dell' "Orlando Furioso" nel teatro spagnolo*, suplemento núm. 26 del "Giornale Storico della Letteratra Italiana", Chiantore, Torino, 1937.

8.—*Motivi italiani nel romanzo picaresco spagnolo*, en "Convivium", XVII, núm. 3, 1939.

9.—*Traduzioni e riduzioni spagnole di drammi italiani*, en "Giornale Storico della Letteratura Italiana", vol. CXVII, 1941.

10.—*Drammi spagnoli d'argomento romano*, en el volumen misceláneo *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*, págs. 261-309. Le Monnier, Firenze, 1941.

11.—*Traduzioni spagnole di tragedie alfieriane*, en "Annali Alfieriani", vol. I, págs. 31-152, Asti, 1942.

12.—*Il racconto di Momo nel "Guzman de Alfarache"*, en "Rendiconti della sessione della Accademia delle Scienze dell

Istituto di Bologna, classe di Scienze morali", s. IV, vol. VII, Bologna, 1944.

13.—*Saggio sulla poesia lirica di Juan Boscan*, Cooperativa Tipografica Azzoguidi, Bologna, 1952. (Obra de 119 páginas publicada póstuma. En 1948 la revista "Studi Petracheschi", de Bolognia, había dado a conocer, en vida del autor, el índice analítico de este estudio sobre Boscán, "in attesa che, superate le gravi difficoltà dell'ora che volge, il libro possa essere pubblicato") (1).

1. Estudia P. esta comedia, publicada por vez primera en Madrid en *Parte quarenta de comedias nuevas de diversos autores* (1675), basándose en un ejemplar de la Palatina de Parma. Paralela a una acción que podemos llamar histórica sobre las luchas entre güelfos y gibelinos en Lucca y Pisa, hay otra fantástica de carácter amoroso, enredo de pura invención; pero ¿de dónde deriva la acción histórica? P. opina que de la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, si bien hay alguna desviación en los detalles. Hay mucha fantasía en episodios y personajes, y tampoco conoce el autor suficientemente la geografía, por lo que se puede excluir que haya estado en Italia. En lo literario no se manifiesta como hábil poeta; la obra está dividida en tres jornadas, según el ejemplo de Lope; métricamente triunfa el romance aunque no faltan redondillas y décimas. Fajardo de Acevedo se ajusta, pues, a los modelos de su tiempo en cuanto al

(1) A la lista reseñada puedo añadir otro estudio, posiblemente incompleto, sobre resonancias de Boccaccio en la *Vida de Marcos de Obregón*, cuyo borrador se hallaba entre los manuscritos y papeles del difunto profesor, según me comunicó gentilmente, ya entonces, su propia hija, la señorita Lelia Parducci. Pueden señalarse, además, sus cursos generales de lengua y literatura españolas, explicados en sus lecciones universitarias. En la Biblioteca Nazionale de Florencia se encuentran, litografiados, los siguientes: *Corso di letteratura spagnola*, Firenze, 1939 (168 págs.); Id., Firenze, 1940 (210 págs.); Id., Firenze, 1941 (294 páginas); *Corso di Epagnolo*, Firenze, 1942; Id., Firenze, 1943.

modo de tratar lo histórico y novelesco, pero no logra hacer de los *Vandos* una obra por encima de la mediocridad (2).

2. Como en el estudio citado con el número 7 se repiten y amplían las referencias del influjo del *Orlando Furioso*, me limito a consignar aquí la boga de otros géneros de Ariosto. Así, sus comedias las tradujo Juan Pérez; de los *Suppositi*, Torres Naharro derivó la *Calamita* y Lope de Rueda, *Engaños*; de *Lena* procedía la *Farsa trapacera* de Juan de Timoneda, que también en otras comedias combinó elementos de Ariosto. De la lírica ariostesca hay traducciones en español de Gutierre de Cetina, Góngora, Luis Martín y J. L. Estelrich. Y son muchos los que recordaron, alabaron o reprodujeron los versos del italiano.

3. Comienza P. afirmando que no se puede decir quién ha iniciado esta imitación, si Lope, Cervantes o Guillén de Castro. Las comedias de Lope que tienen por fuente el *Furioso* son: *Los celos de Rodamonte*, *Angélica en el Catay* y *Un pastoral albergue*. Hace de estas obras un detenido análisis de todos los episodios comparándolos con su fuente, y cita otras más o menos relacionables con el poema italiano, (de todo ello trata también en el estudio señalado con el número 7). Estas imitaciones pertenecen a la juventud del poeta y son —coincide en esto con M. Pelayo— bastante desafortunadas. No está en cambio de acuerdo con el crítico santanderino en que *Angélica en el Catay* repita escenas y situaciones de *Los celos de Rodamonte*; y en cuanto a *Un pastoral albergue*, que Menéndez Pelayo dudaba fuese de Lope, aduce P. razones en favor de la atribución, que cree no den lugar a dudas, basándose principalmente en el modo de tratar la materia ariosteca (3).

(2) Sobre el mismo tema, menciona L. F. de Moratín en su *Catálogo de piezas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825)* la obra *Los Bandos de Luca y Pisa*, de Antonio Téllez de Acevedo. (B. A. E., tomo II, pág. 327).

(3) Por este año de 1933, coincidiendo sin duda con el centenario de la muerte de Ariosto (1533), se publicaron diversos artículos en sus

4. La fortuna del *Orlando Innamorato* es bastante menor que la del *Furioso*; son todas obras poco felices estas derivaciones boyardescas y no son tampoco puras por confluir con las de Ariosto. El hispanista italiano se refiere a las siguientes obras: 1.º) *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, de Cervantes. Da Parducci carácter de seguridad a la opinión de Cotareño y Valledor de que Cervantes se basa en el *Innamorato* pero con detalles tomados del *Furioso*. 2.º) De Calderón sólo deben tomarse en consideración *El jardín de Falerina* y *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*: a) Hay en la primera cosas que son fruto de la fantasía del autor. Para la representación central del jardín, el poeta toma la idea del *Innamorato*; la idea sólo, ya que la imitación consiste en reproducir un mágico jardín variando los detalles; y también aquí la combina con elementos ariostescos que son, sin duda, superiores a los de Boyardo. Con el mismo título, *El jardín de Falerina*, había escrito Calderón un auto sacramental que no trata materia caballeresca. También lleva idéntico título otra obra debida a la colaboración de Calderón, Rojas y Coello, que deriva simultáneamente del *Innamorato* y del *Furioso*. b) *Hado y divisa...*, última comedia escrita por Calderón, tiene pocos rasgos de Ariosto y la derivación no es pura; la imitación de Boyardo, en cambio, debe excluirse. c) La anónima "fiesta burlesca" *Las bodas de Orlando*, representada en

relaciones con España, de los que recuerdo los siguientes: C. Boselli, *L'Ariosto in Ispagna*, en el "Messaggero della Libreria Italiana", IV, números 7-9, 1933. E. Ruta, *L'Ariosto e Pérez de Hita*, en "Archivum Romanicum", XVII, págs. 665-680, 1933. Antonio Portnoy, *Ariosto y su influencia en la literatura española*, Buenos Aires, 1932. G. M. Bertini, *L'"Orlando Furioso" e la rinascenza spagnuola*, en "La Nuova Italia", V, págs. 255-265, 1934; *L' "Orlando Furioso" nella prima traduzione ed imitazione spagnuola*, en "Aevum", VIII, págs. 357-402, 1934; y *L' "Orlando Furioso" e l'Inquisizione spagnuola*, en "Convivium", VII, páginas 540 y siguientes, 1935. La más reciente contribución a este tema creo sea la de Oreste Macrí, *L'Ariosto e la letteratura spagnuola*, en "Letterature Moderne", III, págs. 515-543, 1952.

1685, deriva directamente de los dos primeros cantos del *Innamorato*; si bien algunos rasgos podrían referirse al *Furioso*, todo se explica con la sola obra de Boyardo (4).

5. Cita primeramente el nombre de los trece traductores del *Orlando Furioso*. Hay también traducciones parciales que pertenecen al siglo XIX. Las en verso se proponían un manifiesto fin de arte. No se conservan ni la de Gonzalo Oliva ni la de D. Nicolás Armengol de Mallorca. La primera traducción es la de Jerónimo Jiménez de Urrea (1549) que alcanzó en el mismo siglo XVI, inmerecidamente, una fortuna casi inverosímil. Un año después apareció la de Hernando Alcocer que mereció la mísera suerte que tuvo, por sus desviaciones y añadiduras. Augusto de Burgos, en su traducción del año 1846, más bien parafrasea, quitando o añadiendo por su cuenta. Superar a sus predecesores pretendió Vicente de Medina y Hernández, con su traducción publicada en 1878-79. Su intención era encomiable pero las observaciones hechas por P. revelan una gran distancia del modelo. La traducción de Juan de la Pezuela, conde de Cheste, es la más reciente (1883); si bien con desviaciones, es íntegra y conserva el espíritu del original. La primera traducción en prosa, de 1585, fue obra de Diego Vázquez de Contreras, que modifica, cuando lo cree oportuno, palabras del modelo, no siendo reducción ni paráfrasis. La de Benito de Cericeda (1841) fue hecha sobre la francesa de M. A. Mazuy, aparecida tres años antes. Con arreglo al criterio de Contreras, aparece en 1851 la de la *Biblioteca Ilustrada*, de Gaspar y Roig, con los pasajes más atrevidos, aunque un tanto suavizados; lo mismo hicieron Aranda y San Juan (1872) y Francisco J. Orellana (1883-1885). De la comparación hecha por P. entre los cuatro traducto-

(4) En el *Contributo a un repertorio bibliografico italiano di Letteratura spagnuola*, de G. M. Bertini (en *Italia e Spagna*, Le Monnier, Firenze, 1941) aparece este estudio, por error, con el título de *L' "Orlando Innamorato" nel teatro di Lope de Vega*.

res se deduce que Contreras tiende a compendiar, mientras el último rehace la frase italiana. Aranda y San Juan sigue de cerca, con libertades el original, versión que tiene presente Orellana, aunque introduce algunas modificaciones. Las traducciones en verso son superiores a las en prosa; como obras de arte no tienen relieve. Del examen de P., una sola traducción se revela netamente superior a las demás: la del Conde de Cheste.

6. En una breve introducción se nos explica que Francesco Spada (1633-1698) era un ilustre ciudadano luqués de curiosa vida: encauzado primero hacia el estado eclesiástico, acabó casándose y con once hijos; finalmente, muerta su esposa, se ordenó de sacerdote. Obtuvo cargos notables: en el cónclave de 1670 fue elegido pontífice y entre sus misiones más importantes estuvo la de acompañar a Madrid a los embajadores extraordinarios que la República luquesa enviaba a España con motivo de la muerte de Felipe IV. De este viaje dejó memoria en un *Diario* que se conservaba inédito hasta que Parducci lo publicó, interesante para el estudio de la vida y costumbres de la España del siglo XVII. Partió F. Spada de Lucca el último día de abril de 1666. Describe con precisión los lugares por donde pasa. De Madrid habla ampliamente y son interesantes los retratos que hace de algunas personas de la Corte, como el del propio rey Carlos II: "È Sua Maestà di piccola statura, capello biondo, carnagione bianca, occhio vivace e fattezze che tirano dal sangue Austriaco di Germania". De su madre, la reina María Ana nos dice, entre otras cosas, que padecía dolores de cabeza ocasionados "forse dai disòrdini nel troppo cibarsi". Habla mucho de las Iglesias. El Escorial le encanta; Aranjuez, en cambio, le desilusiona. No es indiferente al eterno femenino. Las barcelonesas "si deformano con lo svantaggioso e troppo libbero modo di vestire, e con il rosso smoderato che si pongono su'l viso". Las madrileñas gustan de hablar hasta con los mismos forasteros "massime quei che vanno provisti di dulces, delle quali le

spagnole sono assai vaghe". No falta un juicio sobre las "feste dei Tori, che quivi sogliono rappresentarsi, portando queste il vanto dei migliori spettacoli non tanto per la ricchezza e gaña delle comparse, quanto per la destreza, et agilitá dei Cavali che s' afrontano animosamente con quelle ferocissime bestie". Después de la breve introducción, inserta P. el texto completo del *Diario*, con un índice de nombres propios y de cosas notables.

7. No se trata de un artículo más como lo son casi todos los otros, sino de un completo trabajo de investigación de 256 páginas. Merece, pues, la pena reseñarlo más detenidamente. *Introducción.*—I). Tras de hablar de las relaciones entre Italia y España, estudia P. las piezas que se inspiran en el *Furioso* y que se reagrupan en torno a algunos episodios que más adelante va analizando. Señala en esta introducción el influjo ejercido por la misma obra en los romances, en la épica y en la literatura narrativa. II) Así una sección del *Romancero General* acoge los romances artísticos derivados de este tema; muchos son anónimos, pero se encuentran autores como Góngora, Lope, Lucas Rodríguez y Pedro de Padilla. Reproducen principalmente la locura de Orlando, los amores de Angélica y Medoro, el episodio de Ruggero, el de los celos de Rodomonte y otros. Si bien la métrica es la tradicional, hay a veces particularidades notables, como la repetición de versos, mezcla con endecasílabos, romances terminados con una octava real, etc. III) El influjo en la épica del Siglo de Oro es notable hasta en los procedimientos estilísticos —uso de la octava, versos introductivos del poema, el finalizar los cantos con una pausa expresa e iniciarlos con oportunas reflexiones, etc. En cuanto a la reproducción de episodios y personajes, o se atribuyen aventuras del modelo a otros, o son los mismos personajes ariostescos protagonistas de nuevas aventuras, procedimientos ambos que pueden verse en *La segunda parte de Orlando* de Nicolás Es-

pinosa. En la *Araucana*, de Ercilla, no se encuentran propiamente escenas ariostescas, pero sí abundantes reminiscencias; en cambio, en el *Florando de Castilla*, de Jerónimo Huerta, abundan los calcos de personajes. *La Historia de las hazañas y hechos del invencible cavallero Bernardo del Carpio*, reproduce también situaciones ariostescas; reminiscencias se encuentran asimismo en la *Jerusalén conquistada* de Lope, aunque se inspira fundamentalmente en Tasso; e influjos hay en los personajes de *El Bernardo*, de Baibúena. Angélica y Medoro son protagonistas de tres poemas: uno perdido, el *Angélica y Medoro* de Francisco Aldana; son los otros dos, la *Primera parte de la Angélica* (1586) de L. Barahona de Soto, que tuvo muy buena acogida, y *La hermosura de Angélica* de Lope, publicado dos años después, con abundantes recuerdos ariostescos aunque su trama no tenga que ver con el *Furioso*. En el terreno de lo heroicocómico la principal resonancia es el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando enamorado*, de Quevedo. Hay finalmente una epístola de Lope de Vega en que Alcina habla a Ruggero.—IV) También en la literatura narrativa del Siglo de Oro ejerce su influjo el poema italiano: así, en los libros de caballerías *Don Florisel de Niquea* y *Don Clarisel de las Flores*; en los cuentos 9.º y 11.º de *El Patrañuelo*, de Timoneda; y en *El Crotalón* de C. de Villalón. Cervantes, en el Quijote, lo cita frecuentemente y es sobre todo la novela de *El curioso impertinente* el mejor documento de cómo sabía modelar con libertad sobre un ejemplar ariostesco. Más resonancias, sin duda, se encontrarían rastreando los libros de caballerías y las novelas pastoriles. V) Hay otras muchas notas referentes a Ariosto en la literatura española: rasgos aislados, citas, elogios, etc.—Después de esta larga introducción, se entra propiamente en materia con las obras de teatro derivadas del *Furioso*. Partiendo de los principales episodios, P. divide su exposición en capítulos, donde analiza ampliamente las obras que se basan en aquéllos. Me limitaré a dar casi escuetamente

la lista de estas obras: *Cap. I: La locura de Orlando*, inspira las siguientes piezas teatrales: I) *Un pastoral albergue y Angélica en el Catay*, de Lope. II) *Como se curan los zelos y Orlando Furioso*, zarzuela de Bances Candamo. III) *Angélica y Medoro*, melodrama de José de Cañizares. IV) *Orlando Furioso*, drama en un acto de Francisco Ríos. V) *La comedia burlesca, Angélica y Medoro*, mojiganga anónima; *Angélica y Medoro*, comedia burlesca anónima; y *Orlando y Ferraguto*, "entreacto terrorífico", representado en 1871. VI) Sobre el mismo argumento hay noticias de otras composiciones desconocidas. La locura de Orlando se liga estrechamente a los amores de Angélica y Medoro. Pero ninguna de estas composiciones es obra de arte digna de aprecio. *Cap. II: El episodio de la locura de Orlando en comedias no derivadas del "Furioso"*. I) Lope de Vega tiene preferencia por este tema y a menudo pone un loco en escena, como puede verse en *Belardo el Furioso*, *La locura por la honra*, *El amigo por fuerza* y en *Púsoseme el Sol, salióme la luna*. II) También lo tuvo presente Guillén de Castro en *Pagar en propia moneda* que parece derivar directamente del poema italiano. III) La locura de Orlando aparece en una larga escena, debida a Coello, del segundo acto de *El jardín de Falerina*, obra hecha en colaboración por Rojas, Coello y Calderón. *Cap. III: Ruggero y Bradamante*. I) Las peripecias amorosas de estos dos personajes se muestran por vez primera en una comedia anónima de fines del s. XVI: *Las bodas de Rujero y Bradamante*. II) El mismo argumento se trata en *El vencedor de sí mismo*, de Cubillo de Aragón. III) Con lejanas reminiscencias ariostescas aparece el anónimo *Baile de Rugero*, publicado a principios del s. XVII. IV) Otras comedias sobre el mismo asunto son: *El vencedor de sí mismo*, de D. Francisco Jacinto de Funes y Villalpando; *Rugero y Bradamante* de L. C. de Acosta y Faría; y la *Comedia de Bradamante y Ruger*, anónima, que poseía la Biblioteca Nazionale di Torino y que desapareció en un incendio en 1904. *Cap. IV: La rivalidad amorosa de Mandricardo y Ro-*

domonte por Doralice. I) *Los celos de Rodamonte*, de Lope. II) *Los zelos de Rodamonte*, de Rojas Zorrilla. III) Notables reminiscencias en *Los locos de Valencia*, de Lope, y en *El valiente Lucidoro o Romonte aragonés* de J. B. de Villegas. Cap. V: *Ariodante y Ginevra*. — *Olimpia y Bireno*. — En “*Bel Nappo d’or fino*”. — *Alcina*. I) Aparece el primer episodio en *El desengaño dichoso*, de Guillén de Castro, con algún detalle repetido en *El curioso impertinente*, del mismo. II) *La Ginebra de Escocia*, anónima, representada en 1806. III) En 1627 se había también representado *La tragedia de la Reina de Escocia*. Otros ecos de este episodio se encuentran en *La fuerza lastimosa*, de Lope; *La desdichada Estefanía*, del mismo Lope, imitada por Vélez de Guevara en *Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía*. IV) En *Olimpia y Vireno*, de Pérez de Montalbán, se trata de los amores de estos dos personajes ariostescos. V) En la zarzuela *La Copa encantada*, de Jacinto Benavente, se renueva la mágica virtud del “bel nappo d’ or fino”. VI) Se conservan los nombres solamente de otras obras (*Alcina*, *El Palacio de Alcina*, *Imperio de Alcina*) en que se trata sin duda de la bella hechicera de Ariosto. *Conclusión*. — Las comedias derivadas del *Furioso* pertenecen al género caballeresco. El ciclo bretón no fue muy popular en España, pero sí el ciclo carolingio, conocidísimo desde la Edad Media, al que pertenecen las derivaciones ariostescas. Episodios principales y secundarios pasan al teatro español, pero con evidente alejamiento del arte de Ariosto, con la tendencia tan nacional a españolizar los temas extranjeros. Las parodias españolas derivadas del *Furioso* se sirvieron exageradamente de lo vulgar y chocarrero. Ludovico Ariosto y Torquato Tasso fueron las dos figuras que más influyeron en el Siglo de Oro, sucediendo así a la fortuna excepcional que, durante la Edad Media, gozaron Dante, Petrarca y Boccaccio. Termina este amplio estudio con un índice de nombres y de obras (5)

(5) No registra P. un manuscrito de la Biblioteca “Menéndez Pelayo” titulado *Las furias de Orlando*, de Cándido María Trigueros, que

8. Que el pícaro vaya y opere por las ciudades y pueblos de su tierra es natural; pero sorprende que busque en Italia un más amplio campo de acción, como ocurre en algunas de las más celebradas novelas del género; así, en el *Guzmán*, en el *Marcos de Obregón* y en la *Vida y hechos de Estebanillo González*, a las que se puede añadir la segunda parte del *Guzmán*. Va a Italia Guzmán de Alfarache para tener noticias de su familia. Desde Génova se dirige a Roma y antes de embarcarse de nuevo hacia España, visita Siena, Florencia, Bolonia y Milán. Las ciudades que más le llaman la atención son Roma y Florencia. De las otras se limita a recordar algún rasgo característico. Ve con justeza, con lo que demuestra su seguro conocimiento de la vida italiana. Le habían hablado de Nápoles, pero Guzmán no puede visitarla. Y allá le conduce la *Segunda parte...*, de Luján.—Las impresiones de Marcos de Obregón tienen carácter diferente. En el viaje desde Génova a Milán, y de aquí a Turín y Venecia, lo que únicamente le atrae es lo episódico.—Estebanillo González es hijo de un español traspantado a Italia. Hace vida errabunda a través de varias naciones, pero vive la mayor parte de su tiempo en Italia, recorriéndola por completo. Manifiesta su predilección, más que por Roma, por Sicilia y Nápoles, pasando en esta ciudad los últimos años de su vida. Como Espinel, el autor atiende más bien a lo episódico y gusta mucho de discurrir sobre ilustres personajes. No son sólo éstos los motivos que resuenan en las novelas picarescas; demuestran también los novelistas del género conocimiento de la vida italiana en la descripción de usos, costumbres y cosas notables. Termina P. hablando de la importancia del estudio detenido de todas estas cuestiones, que tanta luz arrojarían en el conocimiento de las relaciones italo-españolas de los siglos XVI y XVII.

es una refundición de la *Angelica* de Metastasio. Consúltese Mario Gasparini, C. M. Trigueros y una refundición de la "Angelica" de Metastasio, en "Boletín de la Real Academia Española", XXVI, págs. 137-146, Madrid, 1947.

9. En este trabajo nos da P. una lista de los autores italianos traducidos o adaptados a nuestra lengua, basándose fundamentalmente en el *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819* (1935) de Ada M. Coe, completado con noticias referentes al siglo XIX. Se propone servir de ayuda a los que quieran estudiar la fortuna en España de los autores teatrales italianos. Alcanzaron la mayor boga Metastasio, Goldoni y Alfieri. Para las composiciones musicales se limita a las notadas por Coe. En el siglo XVIII la ópera es casi toda de importación italiana; para la ópera en el XIX, el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos* (Madrid, 1934-1935), de Paz y Melia, ofrece algunas indicaciones. Da P. las referencias bibliográficas que faltan siempre en el *Catálogo* de la Coe. El elenco contiene, además de cinco obras anónimas, otras muchas de los 25 autores italianos siguientes: Alfieri, Vittorio (1749-1803); Bettinelli, Saverio (1718-1808); Calini, Orazio (-1784?); Camaletti, Luigi (1804-1880); Cassani, Vincenzo (1.^a mitad del siglo XVIII); De Rossi, Giovan Gherardo (1754-1827); Gherardi del Testa, Tommaso (1814-1881); Giacometti, Paolo (1816-1882); Goldoni, Carlo (1707-1793); Granelli, Giovanni (1703-1770); Gualzetti, G. A. (-1799); Guarini, Giambattista (1538-1612); Livigni, Filippo (2.^a mitad del siglo XVIII); Lucchini, Antonio María (1.^a mitad del siglo XVIII); Maffei, Scipione (1675-1755); Martinelli, Gaetano (2.^a mitad del s. XVIII); Metastasio, Pietro (1731-1815); Palomba, Giuseppe (2.^a mitad del siglo XVIII); Ringhieri, Francesco (1725-1787); Sbarra, Francesco (1611-1668); Tasso, Torquato (1544-1595); Valaresso, Zaccaria (1686-1769); Zeno, Apostolo (1668-1750). El trabajo termina con un índice de los traductores españoles.

10. La antigüedad clásica greco-romana ha ofrecido al teatro español una fuente de argumentos. Pero Roma parece superior a Grecia en este aspecto, según deduce P. de este estudio, en el

que presenta 210 obras a título de ensayo, 168 de las cuales derivan de fuentes históricas diversas; las otras 42, de la *Eneida*. No figuran las traducidas de otras lenguas, ni las de argumento no romano, a pesar del título, ni las de santos. Sólo comprende el elenco composiciones de "materia romana". Los argumentos se extienden desde la prehistoria hasta la caída del Imperio. Se deduce de este estudio la fortuna de Virgilio en España, que había tenido en Enrique de Villena su primer traductor. Para las obras que tratan del "juicio de París", no debe olvidarse que, si bien se le menciona en la *Eneida*, donde señorea es en los poemas homéricos. Entre los otros asuntos dominan: Lucrecia y Tarquino, Coriolano, Virginia y Appio Claudio, Julio César, Marco Antonio y Cleopatra, Nerón, Constantino; aparecen también los Horacios, Escipión, Aníbal, Trajano; y de la literatura española, los recuerdos de Viriato, Numancia, Sagunto y Calahorra. El examen de estas piezas lleva a la búsqueda de las fuentes; seguramente algunos repetirán la acción de los romances con asuntos de la Roma antigua. Convendría también detenerse en el estudio de la forma. De las obras citadas son conocidos 121 autores, 50 son anónimas y de otras no es segura la paternidad. Los orígenes del teatro están representados por Juan Pastor y Vasco Díaz Tanco de Fregenal; el Siglo de Oro, además de otros menores, por Lope, Calderón, Tirso, Montalbán, Rojas Zorrilla, etcétera, si bien no con sus mejores obras. En el siglo XVIII, por los afrancesados N. F. de Moratin, Montiano y otros, entre ellos Comella, sin contar los más plebeyos. Los románticos rechazaron estos asuntos pero en la segunda mitad del siglo XIX volvieron a escribirse tragedias de tipo clásico; en puesto preferente, Víctor Balaguer, Ventura de la Vega y Tamayo y Baus. En general, no desagradaron al público. Entre los actores, más que María Ladvenant, las representaron la Tirana e Isidoro Máiquez, que abandonó el teatro por haber caído gravemente enfermo después de la representación de la *Numancia destruída*

de I. López de Ayala. Sigue a continuación la lista, con notas bibliográficas y termina con un índice de autores.

11. Se trata de otro extenso trabajo de 122 páginas, dividido en tres partes. Comienza la *Introducción* diciéndonos que no se sabe cuándo comienza en España el influjo de Alfieri, pero fue después de su muerte (1803) cuando tuvo de improviso gran favor. A principios del siglo XIX hay muchos testimonios de su fortuna, pero ya se encuentran algunos datos anteriormente. En dos cartas del Padre Arteaga —una quizá de 1786 y la otra de 1792— y en otras tres más, inéditas, se revela su no favorable juicio por las tragedias alfierianas. En cambio, le admiraba el Padre Isla y le alaba Napoli Signorelli. En una traducción de las *Veglie del Tasso*, de 1832, el traductor, Cabanyes, hace un encendido elogio de las obras de Alfieri. No es arriesgado suponer que la difusión de éste en España haya venido de Francia. *Las traducciones de las tragedias*. Fueron éstas, por orden cronológico, las siguientes: *Polinice*, traducida por Saviñón (1806); *Oreste*, trad. por Solís (1807); *Bruto primo*, trad. por Saviñón (1812); *Filippo*, trad. por D. R. A., autor desconocido (1812-13); *Virginia*, trad. por Solís (1813); *Antigone*, trad., por Bretón de los Herreros (1827); *Mirra*, trad. por Cabanyes (1831) y por A. L. Bruzzi y S. Infante de Palacios, en prosa (1855); *Merope*, trad. por Hartzbusch (1833); y *Rosmunda*, trad. en prosa por Miguel Pastorfido (1857). La *Lucrecia Pazzi* y la *Virginia*, de F. Rodríguez de Ledesma, y el *Saúl* de Sánchez Barbero (todas de 1805) son arreglos, y quedan fuera del propósito del tratadista. P. analiza detenidamente todas estas obras, estudiando su forma y contenido y poniéndolas en íntima relación con sus modelos italianos. *Conclusión*. Dada la situación política de España en el primer tercio del siglo XIX, contribuyeron a la propagación de ideas liberales un primer grupo de las tragedias de Alfieri, inspiradas en el amor a la libertad y el odio al tirano (*Polinice*, *Bruto primo*, *Filippo*, *Oreste* y *Virginia*), sobre todo en la insuperable representación de Máiquez; es difícil por qué

se han excluído otras obras que cantan los mismos temas. Un segundo grupo de tragedias —formado por la *Mirra* y la *Merope*— fueron traducidas cuando se estaba afirmando el romanticismo y suministran pasiones y afectos de otra naturaleza. Forman un tercer grupo las traducciones en prosa de la *Mirra* y la *Rosmunda*, hechas con el fin práctico de hacer comprensible el texto original, recitado a veces por los más célebres artistas italianos. Nadie, en cambio, tradujo el *Saúl*, verdadera obra maestra. La tragedia alfieriana es muy diversa de la comedia del Siglo de Oro, pero favorecen su acogida las tragedias neoclásicas francesas y la producción original de los afrancesados. El valor de las traducciones es muy desigual. P., contrariamente a lo que se opina en España, pone, en orden de méritos, a Solís en primer lugar, seguido de Saviñón, Hartzenbusch y Cabanyes. En las traducciones lo que varía es el estilo; el verso usado en las versiones es el endecasílabo asonantado y también el suelto. Estas traducciones dan impulso a la fortuna trágica de Alfieri en España. Además del Duque de Rivas, de la Avellaneda, Tamayo y Baus y Ventura de la Vega, que según Allison Peers han recibido influjos alfierianos, se pueden añadir los nombres de Quintana, José María Díaz, Espronceda, L. A. de Cueto, Baiaguer y Hartzenbuch. Examinadas atentamente las obras de estos autores, se deberá hablar más que de boga, de influjo alfieriano. Inserta P. al final un apéndice formado por una selección de escenas de las obras traducidas (6).

12. Dice P. que no ha llamado la atención de los críticos este episodio, que trata del envío a la Tierra, por Júpiter, del dios Contento y luego del dios Descontento en los vestidos de aquél.

(6) No cita este trabajo E. Allison Peers en su *Historia del movimiento romántico español*, Gredos, Madrid, 1954, en la que hay un apartado titulado *Una influencia italiana: Alfieri* (tomo I, págs. 395-399). A. Peers se basa en su precedente artículo *The Vogue of Alfieri in Spain*, que P. tuvo en cuenta.

engañando así a los hombres. Habían tratado este tema los griegos y Luciano, pero P. no cree que sea ésta la fuente del autor español. León Battista Alberti había hecho a este personaje protagonista de una obra latina compuesta entre 1443 y 1450 bajo los dos títulos de *De Príncipe y Momus*. Alberti fue conocido en la Península Ibérica donde se hicieron traducciones de sus obras y entre ellas *Momus*. No hay ningún episodio de donde derive directamente el relato de Momo del *Guzmán*. Pero sí, opina P., está compuesto de elementos de Alberti combinados y adaptados. Se encuentra en Alberti la asamblea de los dioses, en la que también Apolo habla contra la destrucción del mundo. Asimismo, Mercurio es enviado en la obra italiana a la Tierra, donde encuentra a los hombres en fiestas y juegos. Alemán combinó esto con un tema que había tenido fortuna en la novelística; el de que los hombres en tiempo feliz se olvidan de la divinidad, a la que piden, en cambio, ayuda y protección en los momentos difíciles. Este tema existe en el folklore y P. recuerda una leyenda friulana, *Felici e infelici*, en la que S. Pedro baja al mundo y encuentra que en el "País dei Contens" nadie se acuerda del Señor, mientras que en el "País dei Malcontens" no hacen más que rezar. Del nombre de estos países cree P. que deriven los dioses Contento y Descontento. Tanto en el *Guzmán* como en *Momus* se habla de la vida de los pobres; pero en la novela española se trata sólo de la pobreza romana, y todas las enseñanzas que *Guzmán* recibe tienen un carácter práctico; en *Momus* se trata de un filosofar sobre las ventajas y libertad de la vida del pobre. La derivación directa debe excluirse, pero acaso Alemán haya tomado de aquí el primer motivo, que luego adaptó y desarrolló sirviéndose de fuentes sobre la mendicidad en Roma, plaga terrible entonces. Insiste aún P. en que así como en *Momus* se concluye el episodio de la mendicidad con el retrato de un tipo de "filósofo fannullone", en el *Guzmán* se describe a Micer Morcón, si bien es una situación de carácter ge-

neral, "E un particolare procedimento dell' Alemán di trasformare a suo modo quello che trova nelle fonti".

13. Pretende P. en este estudio hacer adiciones y documentar mejor algunas de las cuestiones ya abordadas por Menéndez Pelayo, concretamente las siguientes: mujeres celebradas por el poeta barcelonés, aspectos de la métrica y del estilo y, sobre todo, precisar las derivaciones e imitaciones petrarquescas. El libro está dividido en cinco capítulos: 1.º) *Los amores y las mujeres*. No cree, como el crítico español, que todas las coplas del libro 1.º sean frívolas y fútiles, pues hay una parte que canta un amor "atormentado" (17 coplas, todas las canciones 76 sonetos y tres capítulos del libro III.º); otro grupo está dedicado, en cambio, al amor que el propio poeta llama "casto", a partir de su matrimonio con Ana Girón de Rebolledo, en 1533, que le inspiró 14 sonetos (LXXVII-XC). 2.º) *La imitación petrarquesca. Derivaciones de carácter externo*. Ante todo, la ordenación del segundo libro de Boscán, dividido también en *Sonetos y Canciones*, responde a la del modelo al tener encuadradas ambas secciones en composiciones de introducción y de cierre. Hay además, como en Petrarce, cantos de separación y alejamiento de la amada, poesías a base de interrogaciones y exclamaciones en un solo período y uso frecuente del estilo directo. En la métrica (esquemas de las canciones y de los sonetos, el endecasílabo, figuras de los versos, pobreza de la rima y rimas agudas, equívocos, "enjambement"), precisa mejor algunas afirmaciones de M. Pelayo. 3.º) *La imitación petrarquesca. Derivaciones de carácter interno*. Imita en algunos casos, y hasta traduce, composiciones enteras; en otros, es sólo el principio del canto petrarquesco el que tiene en cuenta, procediendo después libremente a no ser en algunos detalles; otras veces sólo recuerda al modelo en las líneas generales. Temas, versos y conceptos de Petrarca se analizan en su repercusión sobre Boscán, añadiendo una breve lista de voces y frases con la acepción

amorosa que tienen en el modelo: cuitado, fuego, guerra, herida, luz, mal, señora, tormenta, velo mortal, verde laurel, etcétera. 4.º) *La composición y el estilo*. Señala y discute otras imitaciones que limitan la invención de Boscán: y sólo admite una derivación de S. Aquilano, ecos lejanos de Bembo y Tansillo y no de B. Tasso. Pasa también revista a las imitaciones de A. March, de la lírica provenzal, de los clásicos y de Dante; alude a los proverbios y frases tradicionales y a los influjos del *Cortegiano*. Considera a continuación algunos rasgos estilísticos y particulares fenómenos lingüísticos: grafías, formas arcaizantes, comparaciones (originales unas, de A. March otras), simbolismo, personificaciones, abundancia de lenguaje militar, prosaísmo, rasgos de cultismo, transposiciones, juegos de palabras y anacolutos. 5.º) *Nota sobre su arte*. Para la expresión de su amor, Boscán se vale del contenido de las *Rime sparse* petrarquescas (7). Hay rasgos que le revelan como verdadero poeta: a los señalados por otros, añade P. los sonetos *En alta mar*, *Como eu*

(7) En la recensión de este libro publicada en "Studi Petrarqueschi", V, 1952, señala su autor, Marco Boni —sucesor de Parducci en la cátedra de la Universidad de Bolonia— como más dignos de atención los capítulos dedicados al influjo de Petrarca en Boscán, "l'esame più ricco che si abbia intorno al'argomento"; añade otras cinco reminiscencias petrasquescas, no vistas por Parducci, y considera insuficiente el examen de la ordenación de las rimas del segundo libro. Lamenta además que P. no haya podido tener en cuenta el volumen de Martín de Riquer *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, Barcelona, 1945. No podía referirse entonces, naturalmente, a la edición de las *Obras poéticas de Juan Boscán*, publicada (en colaboración con A. Comas y J. Molas, por el propio Martín de Riquer, de las que apareció el primer tomo en Barcelona en 1957. El mismo M. Boni, en *Nuove osservazioni intorno al petrarchismo di Juan Boscán* (estratto da "CONVIVIUM raccolta nuova", 1953) admite un influjo de Petrarca sobre Boscán más profundo de lo que pensaba Parducci. En efecto, éste se basó en la edición de Boscán por W. I. Knapp, que divide arbitrariamente las rimas del segundo libro en *sonetos* y *canciones*; pero, remontándose a la edición princeps de 1543, en la que sonetos y canciones están alternados como en la colección petrasquesca, se deduce una mayor influencia de Petrarca en la ordenación de las poesías de este segundo libro. También en la disposi-

patrón y las canciones *Claros y frescos ríos* y *Gran tiempo ha que amor*; pero su canto no se disuelve en efusión de dulzura. Su poesía no está venada de platonismo; y por esto y por la falta de rasgos individuales en la representación de la mujer —todavía medieval— se aleja de Petrarca. No tiene la riqueza psicológica del modelo; y su endecasílabo carece de agilidad y peca en el modo de tratar los acentos. Del poeta italiano procede el gusto por las personificaciones de seres abstractos; frutó del propio Boscán son, en cambio, los rasgos de “sescentismo *avant la lettre*” y el prosaísmo. Su gran mérito reside en el espíritu nuevo y benéfico que introdujo en la lírica española.

JOAQUIN ARCE

ción interior Boscán tuvo presente a su gran modelo italiano pues coloca en el fondo del volumen, antes de la canción final, los 14 sonetos del “casto amor”, con un paralelismo aproximado al de las últimas rimas del *Canzoniere*, en las que el dolor del poeta toscano se serena al contemplar a Laura en el cielo, preludiando los acentos religiosos de la canción a la Virgen.