

VNiVERSIDAD D SALAMANCA



VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN

Las literaturas italiana y española: un ensueño intercambiable

Lección inaugural del Curso Académico 2020-2021

Las literaturas italiana y española:
un ensueño intercambiable

Lección Inaugural del Curso Académico 2020-2021,
pronunciada por D. Vicente González Martín,
catedrático de Filología Italiana de la Universidad de Salamanca,
en el solemne Acto Académico celebrado
el día 29 de septiembre de 2020
presidido por el Sr. Rector Magnífico D. Ricardo Rivero Ortega.

| VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN |

Las literaturas italiana y española: un ensueño interminable



VNiVERSIDAD
D SALAMANCA

SECRETARÍA GENERAL

2020

© 2020 de los textos:
Vicente González Martín

© 2020 de esta edición:
Universidad de Salamanca. Secretaría General

Cubierta:
Imagen de portada: Vicente González de Sande

Edición no venal

Imprime: Gráficas Lope

Hecho en la UE - Made in EU

| ÍNDICE |

I. INTRODUCCIÓN

9

II. PRIMERAS APROXIMACIONES

13

III. LA PROYECCIÓN DE DANTE, PETRARCA Y BOCACCIO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

19

IV. LA RENOVACIÓN DEL TEATRO EN ITALIA Y ESPAÑA

55

V. LOS TRATADOS SOBRE EL COMPORTAMIENTO:

EL CORTESANO Y EL PRINCIPE

63

VI. LITERATURA ESPAÑOLA Y ESPAÑOLES EN ITALIA

71

VII. INTERRELACIONES ESPAÑA-ITALIA EN EL SIGLO XVIII

85

VIII. INTERRELACIONES ESPAÑA-ITALIA
EN LOS SIGLOS XIX Y XX

95

IX. ESPAÑA VISTA POR LOS ESCRITORES
ITALIANOS CONTEMPORÁNEOS

133

X. BIBLIOGRAFÍA

143

| I. INTRODUCCIÓN |

Excmo. Sr. Rector Magnífico

Excmos. e Ilmos. Señores

Miembros de la comunidad universitaria

Queridos amigos

Señoras y Señores

ES UNA IDEA RECURRENTE en Miguel de Unamuno que a Italia hay que verla con ojos de enamorado y que el magisterio literario y de civilización que Italia ha ejercido sobre España ha sido beneficioso siempre, en contraposición al magisterio francés, que ha solido ser nefasto —siempre según nuestro Rector— para el espíritu español. Y para contrapesar ese nefasto magisterio recomienda el estudio del pensamiento italiano y la literatura italiana, aunque solamente sea, como nos dirá también repetidamente, porque de la influencia italiana proceden las dos obras inmortales de la cultura española: el *Quijote* y el descubrimiento de América, pues es en Italia donde se maduró el ingenio de Cervantes y de donde vino Cristóbal Colón.

Mi Lección, además, nace cronológicamente de raíces y de impulso unamunianos –intentaré mantener el enamoramiento a raya– porque, al estudio que realicé de su conocimiento y asimilación de la obra de Giacomo Leopardi en 1974, siguieron después cuarenta y seis años de estudio e investigación en torno a esas interrelaciones que se establecieron a lo largo de los siglos entre las literaturas española e italiana. Mis palabras, pues, son fruto fundamentalmente de una experiencia personal, en la que he ido integrando la de los estudiosos que me precedieron o me acompañaron en el camino y que constituyen –creo que hablo con propiedad– una escuela de Salamanca pionera y consolidada en los estudios de literatura comparada italo-española –desde que en los planes de estudio de 1976 se introdujera por primera vez en las universidades españolas una asignatura titulada Literatura Comparada Italo-Española– que se extiende no solo por España, sino también por Italia y otros países hispanoamericanos e incluso árabes, y esa es la razón por la que incluiré poquísimas referencias a estudios concretos, pues ello me obligaría a citar continuamente los que yo mismo o alumnos míos,

bastantes ya Catedráticos y Profesores Titulares de Universidad, hemos venido realizando y continuamos haciéndolo en casi todos los epígrafes que mencionaré.

Solo a efectos didácticos, trazaré diversas líneas, que se entrecruzan, a través de las cuales las relaciones España-Italia-España se han ido desarrollando a lo largo de los siglos.

- 1) Flujos (corrientes, influjos literarios y a veces también culturales) que llegan a España procedentes de Italia.
- 2) Flujos literarios que llegan a Italia procedentes de España.
- 3) Relaciones recíprocas, producidas al mismo tiempo, entre los escritores, grupos, movimientos... españoles e italianos.
- 4) Conocimiento y visión de Italia por parte de los escritores españoles.
- 5) Conocimiento y visión de España por parte de los escritores italianos.

Como podrá apreciarse, es un amplio número de propuestas que será imposible desarrollar en toda su extensión y con detalle en este marco, pero que intentaré explicar de la

manera más concreta y amplia posible, aunque incidiré más en la dirección de Italia hacia España, haciéndolo además de forma diacrónica, de manera que el oyente o lector no especialista pueda tener una panorámica de las interrelaciones literarias España-Italia completa y clara, siguiendo un esquema y una secuencia semejantes a los que utilizo en mis clases introductorias a la asignatura de Literatura comparada italo-española.

| II. PRIMERAS APROXIMACIONES |

EN LA CONCIENCIA de los pueblos europeos España aparece en la época que abarca desde el año 711 hasta casi finales de la Edad Media como el país en el que se combatía diaria y encarnizadamente entre cristianos y la potencia islámica, que amenazaba también de alguna manera a los demás países europeos. Esta sensación de peligro hizo posible que soldados de diversas naciones europeas, principalmente franceses, participaran en aquellas luchas, como sucedió en la conquista de Toledo, en 1085, o en las expediciones a Almería y las Islas Baleares, llevadas a cabo en 1116, en las que participaron soldados de Pisa, y de forma más notable en la batalla de las Navas de Tolosa en 1212.

De estos contactos bélicos surgió en Europa la idea de España como el país donde con mayor empeño se combatía por la fe cristiana y esas guerras pusieron las bases de dos de las primeras contribuciones culturales de España a Europa: la proyección de la literatura hispanomusulmana, especialmente en Provenza y en Italia, a través de los trovadores, los cuales tomaron y asimilaron las formas y los contenidos poéticos de las jarchas y los difundieron por

Francia e Italia, ejerciendo un influjo decisivo en Italia en el ambiente poético franciscano y en el de la escuela siciliana y del dolce stil novo. Por otro lado, desde la parte cristiana, cabe destacar la presencia de España en la epopeya francesa e italiana. Así, fue un hecho frecuente que los poemas caballerescos franceses acogieran las expediciones de Carlomagno contra los moros de España, haciendo surgir poemas épicos de la importancia de la *Chanson de Rolland* o *Anseis de Cartage*, o los poemas franco-italianos como *L'Entrée d'Espagne* y la *Prise de Pampelune*, escritos a finales del siglo XIII, o las obras italianas como el *Cantar de Fierabracchio et Ulivieri* o los titulados *Spagna* y la *Seconda Spagna*.

La Escuela de Traductores de Toledo, fundada por Raimundo, arzobispo de Toledo del 1126 al 1150, atrajo a ella a estudiosos de Francia, Inglaterra, Alemania e Italia, destacando entre los provenientes de este país Gerardo de Cremona, experto en árabe y filosofía griega, traductor de más de ochenta tratados de medicina, astrología, filosofía, etc. y propagador de estos saberes en Italia.

Una importante proyección hacia Europa tuvo la labor del rey Alfonso X, el Sabio, no

solo por el ennoblecimiento que hizo del castellano para que fuera apto para la prosa, sino por su labor de fomento de las traducciones en la Escuela de Traductores de Toledo, como es bien sabido.

Este papel de innovador de Alfonso X será reconocido por sus contemporáneos europeos. Así, fue candidato al título de Emperador en 1256, propuesto, entre otros, por diversas ciudades italianas. Y Brunetto Latini, maestro de Dante, nos dirá en el *Tesoretto*, obra escrita entre 1260 y 1266 y dedicada precisamente a este rey, lo que sigue:

«Al Valente signore,
Di cui non so migliore
Sulla terra trovare,
ché non avete pare
né ‘n pace né in guerra;
sì ch’a voi tutta la terra
che ‘l sole gira il giorno
e ‘l mar batte d’intorno,
san’ faglia si conviene,
ponendo mente al bene
che fate per usaggio,
ed a l’alto legnaggio
donde voi sete nato;
e poi da l’altro lato

potén tanto vedere
in voi senno e sавere
a ogne condizione,
un altro Salamone»¹

Y en los versos 129-133 reitera sus elogios:

«Non si trova persuna
che per il gentil linaggio.
né per alto barnaggio
tanto degno, ne fosse
com'esto re Nanfosse»

Benedetto Croce, en su mejor obra como hispanista: *Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, indica como una forma privilegiada de relaciones humanas y de intercambios culturales entre los países europeos, en general, y entre España e Italia en particular, los peregrinajes, sobre todo el que tenía como meta el santuario de Compostela. El Camino de Santiago, conocido, según Croce, desde el siglo VII y potenciado desde el siglo XI en adelante, fue el pórtico por el que se introdujeron en España muchas aportaciones culturales europeas y a través del cual se difundieron tradiciones poéti-

¹ Brunetto Latini, *Il Tesoretto*, Rizzoli, Milán, p. 4.

cas, milagros, hechos maravillosos, que después serían difundidos por toda Europa².

Es fácil encontrarlos en todas las literaturas europeas occidentales y de ello habla Guido Cavalcanti, maestro del «Dolce Stil Novo» italiano, quien intentó acercarse en peregrinaje a Santiago sin conseguirlo y, además, Petrarca, Luigi Pulci, Masuccio Salernitano y muchos otros escritores italianos hasta bien entrado el siglo XVIII. Fue, probablemente, a través de este camino privilegiado de intercambios como se produjo el encuentro entre la cultura hispano árabe y la de los demás pueblos de Europa.

A todo ello, habría que añadir e investigar con más detenimiento los intercambios que se produjeron entre España e Italia a través de los eruditos españoles que emigraron de España llevando sus saberes y el de los estudiantes españoles que, ya a finales del siglo XII, partieron de España para seguir sus estudios en Bolonia, París y Padua, creándose en Bolonia en el siglo XIV (concretamente abrió sus puertas en 1369) el Real Colegio Mayor de San Clemente de los

² Vid. Isabel González Fernández, *L'importanza di Compostela nella letteratura odepórica*, «S. E. I.», XI, pp. 348-357.

Españoles en Bolonia, todavía en pleno vigor³. Ya a principios del siglo XIII hallamos en Bolonia como profesores de Derecho Canónico a Juan de Dios y a Raimundo de Peñafort.

Hechos históricos importantes del último tercio del siglo XIII contribuyeron a estrechar los lazos políticos con algunas partes de Italia. A través de las políticas matrimoniales por razones de estado la Corona de Aragón entró pronto en relación con Italia. Después de las famosas Vísperas Sicilianas, acaecidas en 1282, la Casa de Anjou perdió el poder en Sicilia y otras partes del sur de Italia y su lugar lo ocupó de inmediato la Corona de Aragón, mediante el matrimonio de Constanza de Suabia con Pedro III de Aragón. Hacia 1323 se produciría la conquista de Cerdeña por Jaime II de Aragón.

Esta presencia de la Corona de Aragón en Italia posibilitó también la circulación de eruditos de este reino por Italia, como, por ejemplo, Arnau de Villanova, muerto en Génova en 1312, y Ramón Lull, viajero por Italia en la primera década del siglo XIV.

³ Vid. Pérez Martín, A., *Colegiales de San Clemente de los Españoles (1368-1500)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1973.

| III. LA PROYECCIÓN DE DANTE, PETRARCA Y BOCCACIO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA |

CENTRÁNDONOS YA concretamente en el campo de la literatura, un primer encuentro de gran calado, que preanunciaría otros muchos, parte de España a Italia, y es la utilización que Dante Alighieri hace de la escatología musulmana para componer la arquitectura de la *Divina Comedia*. Como toda obra literaria, aunque sea tan universal y original como es la *Comedia*, no surge de la nada, bebe de fuentes diversas, que después se funden en el crisol de la imaginación del escritor. Desde que en 1919 el arabista español Miguel Asín Palacios pronunciara su discurso de ingreso en la Real Academia Española con el título de *La escatología musulmana en la Divina Comedia*⁴, no sin fuertes reacciones en contra, se ha impuesto en la crítica mundial, encabezada por el propio Umberto Eco, la tesis de que Dante utiliza para la configuración arquitectónica de los tres reinos, la idea del viaje de expiación, la

⁴ Imprenta de Estanislao Maestre, Madrid, 1919. Posteriormente fue publicado como libro con el mismo título en Voluntad, Madrid, 1927.

ley del contrapasso de que cada pecado tiene su culpa concreta y el lugar donde purgarlo, etc., la estructura y los contenidos que el poeta murciano Abū ‘Abd Allāh Muḥammad ibn ‘Alī ibn Muḥammad ibn ‘Arabī al-ḤĀtimī aṭ-ṬĀ’ī, más conocido como Ibn Arabi, Abenarabi y Ben Arabi (1165-1240) dio a su obra *al-Futuḥat al-Makkiyya*, traducido como *Las Iluminaciones o Revelaciones de la Meca*, en la que se narra el *mirach*, o la ascensión de Mahoma desde Jerusalén hasta el trono de Dios, guiado por el Arcángel San Gabriel, precedido por un viaje nocturno o *isrá* a través de los reinos de ultratumba.

Por otra parte, en la *Divina Comedia* hay una serie de menciones a ciudades y personajes españoles, como Seta (Ceuta), Sibilía/Sobilia (Sevilla), Calaraga (Caleruega, Burgos), patria de santo Domingo de Guzmán, Ilerda (Lérida), y coloca su estigma a Cataluña cuando en el verso 77, del Canto VII del Paraíso, hablando de Sicilia, construye el magnífico endecasílabo: «L’avara povertà di Catalogna», la avara pobreza de Cataluña. También cita a diversos personajes españoles muy apreciados por él, además de a Santo Domingo: «...il santo atleta/ benigno ai suoi e a’ nemici crudo», a Teo-

baldo II, rey de Navarra, al que presenta como «buon re Teobaldo», y a otros menos apreciados por él, como Fernando IV de Castilla, de quien nos dice:

«Vedrassi la lussuria e 'l viver molle
Di quel di Spagna
Che mai valor non conobbe né volle»⁵

Habría que dilucidar, pues todavía no hay conclusiones válidas científicamente, cómo llegaron estos conocimientos a Dante, teniendo en cuenta que la España de entonces era prácticamente desconocida desde Italia, y las pocas menciones suelen ser para hablar de un país bárbaro siempre en guerras. Quizá fuera su maestro Brunetto Latini (1220-1294), autor de *Li livres dou trésor* y del *Tesoretto*, de quien ya hemos hablado, el que conociera las obras hispanomusulmanas durante su estancia en 1259 en la corte de Alfonso X, el Sabio, como embajador de la señoría de Florencia, y se lo transmitiera a su discípulo Dante Alighieri, quien lo considera su maestro en el Canto XV del Infierno, aunque eso no es óbice para que lo

⁵ Paraíso XIX, vv. 124-126. «Veráse en la lujuria, muellemente,/al de España /que no supo ni quiso ser valiente».

coloque en el séptimo círculo, donde purga su pecado de sodomía.

Ese primer trasvase o flujo de literatura hispana recibido por Dante Alighieri, del que este año celebramos el séptimo centenario de su muerte, será devuelto por él con creces, cuando, a principios del siglo xv, el hijo de un mercader genovés, afincado en Sevilla, Francisco Imperial, nacido, según unos en 1350 o en 1372, según otros, y fallecido en 1409, decide probar la incorporación del mundo alegórico dantesco, en detrimento del más difundido en ese momento, que era el procedente del *Roman de la Rose* (1225-1240) de Guillaume de Lorris y Jean de Meung, en un poema probablemente de 1407, si bien hay mucha controversia entre los que sostienen que es una obra de juventud, como Amador de los Ríos⁶ y los que defienden que es obra de madurez, como Rafael Lapesa⁷, titulado *Dezir de las 7 virtudes*, publicado en el *Cancionero de Baena*.

⁶ Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, Imprenta de Jesús Fernández Cancela, Madrid, 1861-1865, vol. V.

⁷ Rafael Lapesa, *Notas sobre Micer Francisco Imperial*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», VII, 1953, pp. 337-351.

Micer Francisco Imperial, como es conocido, abrió la puerta a la gran literatura italiana representada por Dante Alighieri, y a la reinterpretación en versión hispana de la alegoría dantesca, y lo hizo de manera consciente, con el afán de imitar —el concepto de imitación no era entonces nada peyorativo— lo más literalmente posible, tanto en la forma como en el contenido, algunos contenidos de la *Divina Comedia*. Así nos presenta su encuentro con Dante:

«Era en vista benigno e suave,
E en color era la su vestidura
Çeniza o tierra que seca se cave;
Barva e cabello alvo syn mesura;
Traía un libro de poca escriptura
Sscripto todo con oro muy fino,
E començaba: “En medio del camino”,
Del laurel corona e çentura.
De grad abtoridat avia senblante
De poeta de grant exçelencia,
E díxele con toda obediencia:
“Afectuossamente a vos me ofresco,
E maguer tanto de vos non meresco,
Ssea mi guýa vuestra alta çyencia.”
Diome respuesta en puro latín:
“A mi plaze lo que tú desseas”,
E dessý dixo en lengua florentín:

“E porque cierto tú más de mí sseas,
Vuelve conmigo, e quiero que veas
Las syete estrellas que en el çielo rrelumbran,
E los sus rrayos que al mundo alumbran;
E esto fijo, ciertamente creas»

Por lo que respecta a la forma, no lo consiguió imitar, pues no maneja bien el endecasílabo italiano, introduciendo en su lugar endecasílabos de gaita gallega y dodecasílabos; pero sí lo logró en la introducción de temáticas, como la pérdida en la selva oscura, símbolo del pecado y del error, la presencia providencial de un guía que dirige los pasos del poeta por el buen camino de la expiación y el arrepentimiento, abriendo así la vía en España a Dante Alighieri, quien hasta el siglo XVI despertará una gran devoción en nuestros literatos, como Ruy Páez de Ribera, Gonzalo Martínez de Medina, Alfonso Álvarez de Villasandino, Diego de Valencia, Ferrant Manuel de Lando, Pero Núñez Delgado, Alonso Rodríguez del Padrón, Guillén de Segovia, Mossen Corella, Alonso de Cartagena, Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique, Jorge Manrique, etc.

Aparte de los citados, Dante encuentra devotos intérpretes en dos escritores españoles

medievales aún, pero anticipadores del Renacimiento, y de mayor fuste que Imperial, como son Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458) y Juan de Mena (1411-1456).

El marqués de Santillana, hombre versado en la espada y en la pluma y un gran aficionado a los libros, en general, y a la literatura italiana, en particular, hace traer libros de Italia y construye una gran biblioteca en Guadalajara y, al parecer, encarga a Enrique de Villena la primera traducción de la *Divina Comedia* al castellano en 1428, realizada en prosa con la pretensión de transcribir lo más literalmente posible el texto dantesco. Poco después, en 1429, Andreu Febrer, buen conocedor de la cultura italiana, con la que entra en contacto en sus diversas estancias en Nápoles, acompañando a Alfonso el Magnánimo, la traduce de forma literal al catalán, en versos pretendidamente endecasílabos, aunque muchos son eneasílabos y decasílabos, dispuestos en tercetos con rimas alternas.

Es también Santillana el primero que, conscientemente, de forma teórica, sustituye el influjo francés por el italiano, en su *Proemio o carta al Condestable de Portugal*, dedicado al Infante

don Pedro, manuscrito 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca⁸, en la que, entre otras cosas, afirma:

«Después de Guido y Arnaldo Daniel, Dante escribió en tercía rima elegantemente las sus tres comedias *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*; micer Francisco Petrarca, sus *Triunfos*; Checo d'Ascoli, el libro *De proprietatibus rerum*; y Juan Bocacio el libro que *Ninfa* se intitula, aunque ayuntó a él prosas de gran elocuencia a la manera del *Boecio consolatorio*. Estos y muchos otros escribieron en otra forma de metros en lengua itálica que 'sonetos' y 'canciones morales' se llaman.

Los itálicos prefiero yo, so enmienda de quien más sabrá, a los franceses, solamente ca las sus obras se muestran de más altos ingenios, y adórnalas y compónenlas de hermosas y peregrinas historias; y a los franceses de los itálicos en el guardar del arte, de lo cual los itálicos, sino solamente en el peso y consonar, no se hacen mención alguna. Ponen sones así mismo a las

⁸ Pertenece a los fondos bibliográficos de los Colegios Universitarios de la Universidad de Salamanca depositados en la Biblioteca Real (allí tuvo la signatura 1114 / VII-Y-4 / 2-G-4 / II> 747) y fue devuelto a Salamanca en 1954. Lo mismo sucede con el manuscrito 2147 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca.

sus obras y cántanlas por dulces y diversas maneras, y tanto han familiar, acepta y por manos la música que parece que entre ellos hayan nacido aquellos grandes filósofos, Orfeo, Pitágoras o Empédocles, los cuales, así como algunos describen, no solamente las iras de los hombres, más aun a las furias infernales con las sonoras melodías y dulces modulaciones de los sus cantos aplacaban».

Santillana no solo es un difusor de Dante, sino además un escritor que utiliza la obra de Dante, como harán posteriormente muchos escritores hispanos, para construir su propia literatura⁹, como sus *Sonetos fechos al itálico modo*, *El Infierno de los enamorados*, *La Comedieta de Ponça* o el *Diálogo de Bias contra Fortuna* y los *Proverbios*; obras en las que con mayor o menor fortuna intentará reconstruir el mundo alegórico dantesco e incluso, anticipándose y sin lograrlo, la forma poética italiana en sus *Sonetos*.

Con Juan de Mena, estudiante en la Universidad de Salamanca, probablemente a partir de 1425, donde obtuvo el título de Maestro en

⁹ Azaceta, José M^a-Albéniz, G., *Italia en la poesía de Santillana*, «Revista de Literatura», III, 1953, pp. 17-54.

Artes, para lo que se necesitaban seis años de estudio, y su gran reputación como latinista, y posteriormente residente en Florencia y en Roma (1443), nos hallamos ante uno de nuestros primeros literatos que conoce la lengua y la literatura italiana de primera mano e inicia una corriente muy activa de intelectuales (en su mayoría literatos) que viajan por estudio o se exilian temporal o permanentemente en Italia, insertándose en los ambientes culturales y literarios de este país. Con su *Laberinto de Fortuna o Las Trecientas* y con *La coronación del marqués de Santillana* rindió un alto tributo al culto a la *Divina Comedia*. E incluso al Dante estilnovista con su poema *Presumir de vos loar*, donde en época todavía prerrenacentista, la idealización de la mujer se convierte en eje de la actividad poética.

La gran proyección que Dante y sus seguidores alcanzaron en el siglo xv, y su imitación e incluso los numerosos plagios de la *Comedia*, son justificados por Juan del Encina, buen conocedor de la literatura italiana, quien, en su *Arte poética castellana* (1496), justifica esta admiración por Dante:

«Quanto más parece en la lengua ytaliana
aver avido muy más antiguos poetas que en la

nuestra: así como el Dante é Francisco Petrarca é otros notables varones que fueron antes é después, de donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de singulares sentencias, el qual hurto como dize Virgilio: no debe ser vituperado, mas dino de mucho loor, quando de una lengua en otra se sabe galanamente acometer... Assí que, concluyamos luego el tronar aver cobrado sus fuerças en Ytalia, y de allí esparziéndolas por nuestra España, adonde creo que ya florecen más que ninguna otra parte»¹⁰.

Si seguimos a Dante en la literatura española, veremos cómo ya en los siglos XVI y XVII su presencia es cada vez más menguante, pues los intereses, con su sensualidad y goce de la vida terrena y del barroco, no se compadecían con un mundo tan cristalino, aunque a veces fuera trágico, como el del mundo literario dantesco. De principios del siglo XVI es la *Caraji comedia*, cuyo único texto conocido se encuentra en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519), y un irreverente poema titulado *Pleyto del Manto*, donde la parodia e incluso la obscenidad perturban el rigor y devoción con el que se había seguido a Dante anteriormente.

¹⁰ Juan del Encina, *Obras Completas*, T. I, Espasa Calpe, Madrid. 1978, p. 14.

Con menos acritud, pero sin ninguna admiración, mencionarán a Dante Baltasar Gracián y Saavedra Fajardo, pero sí se inspiró todavía en la *Divina Comedia* Francisco de Quevedo para elaborar *El sueño de las calaveras*.

Habría que esperar a los siglos XIX y XX para que la figura y la obra de Dante Alighieri vuelvan a tener una fuerte presencia en la literatura española. Las traducciones de Juan Manuel González de Pezuela y Ceballos, conde de Cheste, en 1865; de Sánchez Morales, en 1875; Pedro Puigbó, en 1870; Manuel Aranda de San Juan, en 1871; de Bartolomé Mitre, en 1897, y más en el siglo XX, culminando con la llevada a cabo por Ángel Crespo, iniciada en 1973 con la publicación del «Infierno».

También la obra estilnovista de Dante, recogida en *La Vita Nuova*, contará, al menos, con una veintena de traducciones en el siglo XX, especialmente del soneto manifiesto «Tanto gentile e tanto onesta pare», cuya primera estrofa en gallego, traducida por A. Lousada Diéguez, en 1929, dice así:

«Tan xeitosa parece e recadada
A dona miña s'ela a outro saúda

Qu'a lingua s'esomece e queda muda
y-os ollos non se entreven a mirada...»

A las traducciones acompañarán los elogios, y la recreación dantesca, que harán en sus obras literatos como Curros Enríquez, quien escribe en gallego *O Divino sainete*, en 1880; Rubén Darío, quien, apenas con 20 años, lo recuerda entre sus lecturas juveniles en «*El Libro*»:

«Aquel del poema eterno
Que lo terrible cantó,
Que su inspiración bebió,
En las llamas de su infierno
(ante quien yo me prosterno,
Rendido pero anhelante,
Con el pecho palpitante),
De palabra que calcina,
Es el libro que ilumina
El genio inmortal de Dante»¹¹.

Y, de manera similar lo harán Luis F. Ardavín, Vicente Colorado, Carlos Fernández Shaw, Eduardo Marquina, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna y sobre todo Miguel de Unamuno y

¹¹ En *Iniciación melódica. L'enfant terrible, Obras Completas*, V, Madrid, Afrodísio Aguado, p. 61.

Jorge Luis Borges, los dos grandes recreadores hispanos contemporáneos de la *Divina Comedia*, para los cuales no se puede ser un gran literato sin haber leído y releído —y yo añadiría recreado— esta obra universal. Ambos dieron vida en sus respectivas obras a una visión de la *Divina Comedia* como tragicomedia o como sueño, siempre fuente de inspiración y de recreación positiva.

Unamuno aprendió el italiano traduciendo la *Divina Comedia* y los *Canti* de Giacomo Leopardi y daba sus clases de Gramática Histórica de la Lengua Española con los versos de la *Comedia* y eran estas dos obras las que lo acompañaron al exilio.

No es posible ni siquiera esbozar las numerosas temáticas que Unamuno menciona, comenta o recrea de la *Divina Comedia*. Eso ya lo hice un largo capítulo de un libro y por tanto, y porque consumiríamos todo el tiempo con él, me limitaré a apuntar algunas de las razones que llevaron a don Miguel a tener ese alto concepto del poeta florentino.

Unamuno encuentra en Dante una especie de alter ego suyo, porque en él ve reflejadas características señeras de su personalidad como la

de ser un escritor comprometido con su tiempo y con su país —«monje seglar» lo denominará— que influye en la vida política y en la historia de su nación a través de la palabra; el ser desdeñoso ante los ignorantes y los cobardes, como lo fue ante Pietro de Morrone, el papa Celestino V, «che per viltà fece il gran rifiuto», abandonando el solio pontificio, colocado en el Infierno, y que Unamuno comenta con un potente poema titulado «La gran rehúsa»; el ansia de fama consustancial con el escritor, la condición de desterrado... y la capacidad y la fuerza para insultar, si es preciso, incluso al propio país, si no cabe otra manera de mover lo que Unamuno denominaría la «noluntad» nacional. Prueba de ello es el poema que comienza con los siguientes versos de la *Divina Comedia*:

«*Ahí serva Italia, di dolore ostello,
Nave senza nocchiero in gran tempesta,
Non donna di provincie ma bordello!*»¹²
¿La daga florentina acaso es ésta?
Mentecato, burdel, casa de putas,
Donde regüeldas echando la siesta
Y al meterte, borracho ya, en disputas

¹² Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio, C. VI, versos 76-78.

Esgrimes, caballero, lengua y daga
Y alma de noble alcurnia la reputas.
Déjame a mí mi recia boca draga
Que sacándote el ciénago escondido
Te lo vomite, porque no lo traga.
No quita lo castizo a lo bandido»¹³.

En realidad, la mayor parte de la poesía unamuniana que podríamos llamar «de escarnio y maldecir» y que se contiene principalmente en el *Romancero del destierro* y en el *Cancionero*, tiene su fuente en la poesía dantesca, pudiendo citar, a modo de ejemplo, las que comienzan: «Los que clamáis “¡indulto!” , id a la porra...», «El macho me creía a mí otro eunuco», «El tetragono de Dante y Mazzini», «En el infierno adoquines», «¿Y qué es eso del Infierno?», etc.

Junto a la personalidad y las temáticas dantescas, imita también la forma, como el terceto encadenado, que usará en la Epístola de Rafael a Teresa en el *Canto a Teresa* o la «rima generatrice», rima generadora que cree encontrar en Dante y en Giosuè Carducci y que le incitan a pasar del verso libre, empleado en su primer

¹³ *Cancionero* (645), 15-I-1929, O. C., T. XV, Afrodísio Aguardo, Madrid, 1959-1964, p. 359.

libro de poemas *Poesías*, de 1907, al uso extremo de la rima ya en el *Rosario de sonetos* líricos, de 1912.

De manera muy semejante responde Jorge Luis Borges a la incitación dantesca. En sus declaraciones al periódico español «El País», el 27 de junio de junio de 1980, afirmaba con rotundidad: «Todo literato tiene el deber de escribir sobre Dante», y añadía:

«He leído diez o doce veces “La Divina Comedia” en distintas ediciones. He escrito muchos artículos sobre este tema. El libro —se refiere a *Nueve ensayos dantescos*¹⁴— recogerá estos artículos reescritos y corregidos, y otros nuevos que tendré que escribir. Aunque todavía no sé qué título pondré al libro, espero que salga para este mismo año. Mi acercamiento a Dante ha sido por razones estéticas y puramente literarias, y no por razones teológicas ni míticas, ya que no soy católico y sospecho que ni siquiera soy cristiano. Por otra parte, el culto y la admiración a Dante no necesita justificación».

Borges es consecuente con sus palabras, pues no solamente escribe la obra citada, sino

¹⁴ Espasa Calpe, Madrid, 1982.

además los ensayos recogidos en su obra *Siete noches*, la primera de ellas dedicada a la *Divina Comedia* con amplias referencias y aproximaciones a Dante en otros ensayos, relatos y poemas. Precisamente en *Siete noches* vuelve a reafirmarse en su devoción a *La Divina Comedia*:

«Si he elegido la Comedia para esta primera conferencia es porque soy un hombre de letras y creo que el ápice de la literatura es la Comedia. Eso no implica que coincida con su teología ni que esté de acuerdo con sus mitologías. Tenemos la mitología cristiana y pagana barajadas. No se trata de eso. Se trata de que ningún libro me ha deparado emociones estéticas tan intensas. Yo soy un lector hedónico, lo repito; busco emociones en los libros»¹⁵.

Basta un acercamiento al conjunto de la obra de Borges para encontrar inmediatamente concomitancias de intereses entre Dante y el escritor argentino, como son la filosofía medieval, el mundo clásico, la cultura islámica, la cábala, la aspiración a la universalidad, etc. Por otra parte, la intertextualidad de sus textos es manifiesta y continua en la narrativa y

¹⁵ Ob. cit., p. 27.

en la poesía y las reminiscencias o la intertextualidad con la *Comedia* es recurrente en obras borgianas como: *Historia del guerrero y la cautiva*, *La discusión*, *Historia de la Eternidad*, *La duración del Infierno*, *Sobre los clásicos*, *El Inmortal*, *La Casa de Asterión*, *La escritura de Dios*, *Abenjacán el Bojarí*, *El Hacedor*, *Golem*, *Aleph*, *El poema conjetural*, *Pierre Menard, autor del Quijote*, *El Congreso*, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, *La Biblioteca de Babel*, *El acercamiento a Almotasim*, etc.

Para concluir estos breves apuntes dedicados a Borges, reproduzco algunos versos suyos en los que el poeta argentino desarrolla su idea de que la *Divina Comedia* es un sueño de Dante en el que se engloban sueños más antiguos. Tomando como punto de partida los versos cumbres del episodio de Paolo y Francesca, incluido en el Canto V del Infierno (v. 121-138):

«*E quella a me. "Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore..."*»

Reelabora el tema y lo relaciona con el sueño de amor que se produjo en Bretaña entre Lancelot y Ginevra:

«Dejan caer el libro, porque ya saben
Que son las personas del libro...
No traicionan a Malatesta
Porque la traición requiere un tercero
Y solo existen ellos dos en el mundo.
Son Paolo y Francesca
Y también la reina y su amante
Y todos los amantes que han sido
Desde que Adán y su Eva
En el pasto del Paraíso.
Un libro, un sueño les revela
Que son formas de un sueño que fue soñado
En tierras de Bretaña.
Otro libro hará que los hombres,
Sueños también, le sueñen»¹⁶.

Dante Alighieri, por tanto, es como un río italiano que casi siempre fluye por las venas de la literatura española. Quizá el que más continuamente lo hace, tal vez a la par de San Francisco de Asís, como puse de manifiesto en un libro titulado *San Francisco de Asís en la literatura hispánica contemporánea*, publicado en 1985, y en algún otro artículo. Su presencia e influjo es sorprendente, porque abarcará una amplia gama de escritores que va desde los católicos

¹⁶ *Nueve ensayos dantescos*, cit., p. 120.

más convencidos hasta los más agnósticos e incluso anticristianos. Y quizá haya sido Emilia Pardo Bazán, autora de una obra monumental en dos volúmenes sobre el santo de Asís, titulada *San Francisco de Asís (Siglo XIII)*, y publicada en 1882, quien mejor capte y describe la razón de ese gran influjo positivo:

«De todas suertes, resulta que San Francisco de Asís fue no solamente poeta, sino señalador de un nuevo rumbo poético, fundador de una escuela fecunda, lozana, destinada a brotar innumerables y floridos retoños. No consideraron la poesía los frailes como los trovadores; donde éstos veían un arte, aquellos encontraron vehículo para llegar al corazón del pueblo: el trovador versifica sediento de conquistar gloria y aplauso; el fraile de expresar sus temores y esperanzas, sus aspiraciones y creencias, de conmover y corregir... funda e impulsa las mejores direcciones de la nueva poesía italiana, desde el realismo dantesco hasta el melancólico lirismo de Petrarca, no exento de sabor místico a despecho de su filiación provenzal»¹⁷.

¹⁷ Librería de Miguel Olamendi, Madrid, 1882, T. II, pp. 399-400.

La corriente de sensibilidad y poética franciscana se materializará también en la prosa de Vicente Blasco Ibáñez, Juan Valera, Benito Pérez Galdós, y tanto en prosa como en verso en Miguel de Unamuno, Ramón María del Valle-Inclán y Ramón Pérez de Ayala. En verso redundará en la visión de San Francisco como fuente de poesía, Eduardo Marquina, para quien, desde el mismo momento del nacimiento de las lenguas vulgares, no hay buen poeta que no haya bebido de la copa franciscana:

«En efecto se anuncia, casi niña, a las gentes
en las simplicidades de fray Jacopone;
Dante Alighieri a su servicio pone
la ternal precisión de sus versos potentes,
y, desde Dante, ya tan generosa mana
por el cauce diverso de las venas de Europa,
que no hay casi poeta que no encierre en su copa
una gota de miel franciscana.
Todavía en España, era ayer,
y por el triple río
de las lenguas ibéricas, la dejaron correr
Guerra Junqueiro, el padre Verdaguer
y, a su manera peculiar, Darío»¹⁸.

¹⁸ *San Francisco de Asís, Obras Completas*, T. VI, Aguilar, Madrid, 1944, 824.

Contenido y forma franciscana alimentarán muchas obras hispanas a lo largo de los siglos, que harán revivir la sensibilidad y el pensamiento franciscanos y la belleza formal de su poesía. Así, por ejemplo, Rubén Darío reelaborará la leyenda del lobo de Gubbio en el largo poema, lleno de desengaño, *Los motivos del lobo*; Rafael Alberti en su obra *A la pintura* entona un canto lleno de solemnidad a Giotto, empleando la estructura del *Laudes creaturarum*, conocido como *Cantico delle creature* o *Cantico di Frate Sole* de san Francisco, o mosen Jacinto Verdaguer en catalán. Leo unos versos de su *Predicant als aucells*:

«Va l’Apostol de l’amor
Per una selva d’Italia;
L’amor que sent per Jesús
Ja no cap dins la seva ànima.
Ne parla als rius y a les flors,
I pins u roires abraça.
És desterrat Serafí
Que del cels sent enyorança»

Dejemos a Dante y volvamos atrás en el tiempo hacia el amplio arco temporal que se abre desde finales del siglo xv hasta el siglo xvii. Son más de dos siglos de tal intensidad en

las interrelaciones Italia-España, que alcanzarán su punto más alto, construyendo una historia común, impregnando toda la vida social y cultural de ambos países y especialmente en lo que se refiere al campo lingüístico y literario.

La presencia militar española en Europa, que tiene su punto de partida en la política expansionista de los Reyes Católicos, puede ser juzgada desde diversas perspectivas y se pueden poner en duda sus aspectos positivos o negativos, pero, independientemente de ellos, es evidente el hecho de que, por medio de ella, la cultura española influyó decisivamente en la cultura europea y, al mismo tiempo, recibió también influjos decisivos de otros países de Europa, muy especialmente, de Italia.

En los primeros años del siglo XVI, una vez finalizada la Reconquista, España se involucrará en numerosas guerras y, a la vez, surgirá su edad de oro literaria. En esta literatura se buscará el modelo ideal del español; la literatura castellana se convertirá en española y clásica. La conciencia de ser un pueblo creó una literatura, y una lengua que fuera vehículo perfecto de ella.

La lengua española, codificada por Antonio de Nebrija y por Juan de Valdés, se convirtió en

lengua del imperio y se difundió por toda Europa y por el Nuevo Mundo, alcanzando el status de lengua internacional de cultura, de lengua de la cancillería, de lengua franca, válida y aceptada —«per amore o per forza»— en todos los centros de decisión de la Europa occidental.

Baste señalar, por ejemplo, cómo los embajadores españoles tenían el privilegio de hablar español delante del Dux de la Serenísima República de Venecia, e igualmente se exportaron a Italia palabras como sosiego (*sussiego*), desenvoltura (*disinvoltura*), bizarro (*bizzarro*), gravedad (*gravità*), arrogante, españollear (*spagnoleggiare*), españolada (*spagnolata*)... con las actitudes morales que significaban; los literatos italianos hablaban y escribían en español y, como nos dirá Ludovico Ariosto, el español será incluso la lengua de los burdeles, o se superpondrá a la propia lengua italiana en escritores como Luigi Tansillo.

De la misma manera, los literatos españoles viajarán a Italia, conocerán la lengua italiana e incluso realizarán una parte de su producción literaria en Italia y escribirán en italiano.

En español, en ese tiempo de límites universales, se escribirá, sin embargo, un tipo de lite-

ratura que tiene sus raíces en la iniciativa cultural del Renacimiento italiano y que impulsará definitivamente la renovación de los diversos géneros literarios.

Como veremos a continuación, la literatura petrarquista será el impulso decisivo para la adopción de nuevos metros, ritmos, estrofas y temas en nuestra poesía, generando una floración poética hasta entonces desconocida. La *Arcadia* de Jacopo Sannazaro abrirá las puertas a toda la novelística arcádica que va desde Jorge de Montemayor a Cervantes y Lope de Vega; la épica ariostesca y tassiana serán una fuente importante del caballero cervantino, los comediantes del arte italianos enseñarán, y servirán de modelos a nuestros dramaturgos e incluso el disipado ambiente romano será el escenario de *La lozana andaluza*.

Sin embargo, este no es un flujo de una sola dirección. La sociedad y cultura españolas se proyectan igualmente hacia Italia¹⁹, como veremos más adelante.

¹⁹ Benedetto Croce, *Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*, Laterza, Bari, 1949.

La lírica española, a partir de comienzos del siglo XVI, participará de lo que tradicionalmente la crítica ha llamado la revolución italianista, guiada por el *Canzoniere* de Francesco Petrarca; escritor solamente conocido —aunque bien valorado— en la Edad Media por obras como *De viris illustribus*, *De remediis utriusque fortunae* e *I Trionfi*²⁰.

Ciertamente se producirá en España un cambio transcendental tanto en la forma poética como en los contenidos. Quizá la conocida conversación entre el poeta español Juan Boscán, también traductor del *Cortegiano*, de Baldassarre Castiglione en 1534 —seis años después de la edición en italiano—, y Andrea Navagero, embajador de la Serenísima República de Venecia, en Granada en 1526, sea solamente una anécdota para explicar una decisión por parte de Boscán y Garcilaso de la Vega de pro-

²⁰ En la Biblioteca Universitaria de Salamanca se conservan ejemplares de traducciones de dos obras de Petrarca: del *De remediis utriusque fortunae* y de los *Trionfi*, realizadas en el siglo XVI. Vid. V. González Martín, *Traducciones de obras italianas del siglo XVI en la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze», Lettere ed Arti, T. CXLVI (1987-1988), Venecia, 1988.

bar a componer con el nuevo lenguaje poético que venía de Italia, sobre todo de la mano de Petrarca. A ellos les siguieron legión de poetas como Hernando de Acuña, Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, Lomas Cantoral, Pedro de Padilla, Jorge de Montemayor, Gaspar Gil Polo, Barahona de Soto, fray Luis de León, Fernando de Herrera, Francisco de la Torre y muchos más, que se aplicaron con decisión a componer canciones, sonetos, baladas, madrigales, sextinas, sexta rima, tercetos... y, sobre todo el endecasílabo, que, como nos dirá Dámaso Alonso en su «Elogio del endecasílabo» en *Ensayo sobre poesía española*²¹, fue el instrumento decisivo para el triunfo de la nueva poética:

«¿Qué era lo que llegaba de Italia?

Y llegaba ahora, por fin, de Italia el endecasílabo, el instrumento de Guido Cavalcanti y de Lapo Gianni, de Dante y del Petrarca, criatura perfecta ya, y siempre virginal, cítara y arpa, dulce violín de musical madera conmovida. ¿Qué ángel matizó la sabia alternancia de los acentos, la grave voz recurrente de la sexta

²¹ Madrid, 1944, pp. 145-149.

sílaba, o los dos golpes contrastados de la cuarta y la octava, en el modo sáfico?

... A España había llegado, pues, el que iba ser el más maravilloso instrumento poético, común a las tres lenguas románicas, no oxitónicas, del Occidente: el italiano, el español y el portugués, verdaderas *sorelle*, de voz gemela y música congenial. Por él, por el endecasílabo, hemos tenido los tres pueblos un destino poético común y el ensueño intercambiable.

¡Maravilloso instrumento el endecasílabo italiano!»

La adopción de este metro viene acompañada por la incorporación de paradigmas estróficos, que luego fueron caracterizadores de la poesía española hasta nuestros días, como la canción, el soneto, el madrigal, el terceto, la octava rima, la sextina, el cuarteto, el serventesio, la balada, etc.

Y, junto a la forma petrarquista, los contenidos: el amor, la idealización de la mujer, unas veces como mujer-guía, otras como demiurgo, y lo daños de amor, la naturaleza viva y actuante, la descripción del paisaje, la mitología.

Petrarca también seguirá latente en los siglos sucesivos, aunque nuevos modelos, muchos lle-

gados de Italia, le irán sustituyendo en la lírica. A pesar de todo, todavía será citado y seguido por escritores contemporáneos, como Juan Valera, Emilia Pardo Bazán, Vicente Blasco Ibáñez, quien en el capítulo V de *El Papa del mar*, bajo el título de «Il figlio di Micer Petracco»²², narrará con profusión de detalles los episodios más relevantes de la vida del poeta de Arezzo.

Una actitud ambivalente es la de Miguel de Unamuno. Petrarca no le resultó indiferente y unas veces lo acusará de ser un escolástico que hacía filosofía erótica sobre el amor, y que ha tenido la insolencia de sobrevivir muchos años a Laura, mientras que, en otras ocasiones, se siente congenial con el poeta de Arezzo:

«Al Petrarca lo hicieron su patria, Italia y Laura. Y él los hizo para siempre. A mí me he hecho y he hecho yo a mi España, madre, esposa e hija en la civilidad. Me creo, en gran parte, poeta, esto es: creador de España y a la vez su criatura, su poema. Y tengo mi Laura, toda mi mujer, mi Concha...»²³

²² *Obras Completas*, Madrid, 1967, pp. 917-925.

²³ *Obras Completas*, cit., T. XV, p. 834.

Aficionados a Petrarca serán también José Martínez Ruiz, Azorín, Rubén Darío, Ramón Gómez de la Serna o Ramón Pérez de Ayala, buen conocedor y admirador de Petrarca, quien en *El sendero andante*²⁴ (1921) recuerda a Petrarca en el poema titulado «Los ojos de Mireya»:

«Y así fueron los ojos de Minerva,
Y el agua que se ve como dormida
Y desnuda en el limpio recato
De la esquiveza umbratil de Valcusa,
Donde Petrarca dio su beso Erato,
La más tierna y la más cándida Musa,
Cuando gemía de la dulce Laura
Entre la red de amor».

Una recreación de la obra petrarquista la llevará a cabo Antonio Prieto, en su novela *Secretum*²⁵, de 1972, donde el escritor establece un diálogo con la obra de Petrarca, muy semejante al que este estableciera con San Agustín en la obra petrarquista también titulada *Secretum*, de la que toma el nombre la novela de Prieto.

²⁴ Renacimiento, Madrid, 1924, p. 75.

²⁵ Magisterio Español, Madrid, 1972.

El influjo italiano se apreciará asimismo notablemente en la novela y en el cuento. En la novela primará la de tipo pastoril procedente de la *Arcadia* de Sannazaro (1502), que servirá de modelo a un flujo abundantísimo de novelas españolas de este tipo, y que funcionarán como antídoto contra un mundo frenéticamente activo, como el deseo de paz y reposo de un pueblo demasiado sofocado y agitado en extremo por las guerras. La inmaculada y siempre sonriente naturaleza, los hechos misteriosos y mágicos, los pastores cultos, amantes de la música y de las sencillas competiciones, los amores muchas veces frustrados, la carga autobiográfica, etc., traían un reposo que, aunque ficticio, la literatura convierte en realidad soñada y posibilita ese sosiego que en principio era característica de los españoles.

Iniciará el ciclo de novela pastoril española Jorge de Montemayor con sus *7 libros de Diana*, publicado en 1559, convirtiéndola, a su vez, en modelo de las muchas que le siguieron; Gaspar Gil Polo, con *La Diana enamorada*, de 1564; Luis Gálvez de Montalvo, con *El pastor de Filida*, de 1582; Miguel de Cervantes en *La Galatea*, en 1585; Bernardo de Balbuena en *El siglo de oro en*

las selvas de Erifile, en 1608; Lope de Vega con *La Dorotea*, en 1632, etc. etc.

Cervantes utilizará el género pastoril no solamente en *La Galatea*, sino también en *El Quijote*, en el que los elementos arcádicos aparecen con frecuencia procedentes tanto del *Aminta* de Torquato Tasso, como de la *Arcadia* de Sannazaro. Episodios como la caza de pájaros, la bondad del siglo de oro, la bajada de don Quijote a la cueva de Montesinos o las proezas que realiza en Sierra Morena, la música pastoril, etc. recurren constantemente, junto a los episodios caballerescos y como alternativas a estos. Así, en el capítulo 67 de la 2ª parte, derrotado el caballero, decide dedicarse al ejercicio pastoril y se lo comunica a Sancho:

«Este es el prado donde topamos a las bizarras pastoras y gallardos pastores que en él querían renovar e imitar a la pastoral Arcadia, pensamiento tan nuevo como discreto, a cuya imitación, si es que a ti te parece bien, querría, ¡oh, Sancho!, que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido. Yo compraré algunas ovejas, y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo el pastor Quijótiz, y tú el

pastor Pancino, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos...»²⁶

En otra de sus obras, la novela corta *El coloquio de los perros*, los perros Cipión y Berganza se burlan de la novela pastoril, especialmente de sus personajes.

La presencia de Giovanni Boccaccio en la literatura española se manifiesta en dos momentos constatados y en uno sin constatar, pero con visos de realidad. En primer lugar, durante el medioevo, serán sus libros de erudición: *De casibus virorum illustrium*, *De claris mulieribus*, *De genealogía deorum gentilium* e incluso el *De montibus silvis, fontibus, lacubus...* que circulaban por las más reputadas bibliotecas universitarias y por las de los nobles españoles²⁷. Por otra parte, el *Decamerón* y, sobre todo, el *Corbaccio* funcionarán

²⁶ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 2005, pp. 1054-5.

²⁷ En la Biblioteca Universitaria de Salamanca hay dos traducciones en distintas ediciones del *De Casibus virorum illustrium*, una de 1552, realizada por Pero López de Ayala y Alfonso García y otra de 1511.

como modelos para la literatura misógina española, representada en obras como *El Corvacho o reprobación del amor mundano* de Alonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, de 1438²⁸.

Las temáticas de la *Fiammetta* servirán a Rodríguez del Padrón para componer *El siervo libre de amor* y deja sus huellas en los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes.

Aunque con menos certidumbre, las «novelle» de Boccaccio servirán de modelos a las novelas ejemplares cervantinas y, sobre todo, a las de María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, de 1637, conocidas como el *Decamerón* español.

La no constatación se debe al pudor que muchos escritores tienen de confesar que han leído el *Decamerón*, cuando en realidad su difusión fue muy amplia e incluso la Inquisición, pues, aunque en 1599 se pone en el Índice de libros Prohibidos de Paulo IV, porque atentaba contra las buenas costumbres, y en el del inquisidor Valdés en 1560, permitió la lectura

²⁸ Vid., Valencia Mirón, M^a Dolores, *Notas para el estudio de la recepción y censura del «Decamerón» en España, en Medioevo y Literatura*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 423-429.

de las ediciones en italiano expurgadas, según la edición de 1573, no le puso demasiados reparos, demostrando con ello que era el pudor ante los elementos eróticos de la obra lo que llevaba al disimulo, aunque ello no impidiera que se siguiera traduciendo al español una y otra vez a lo largo de los siglos. Pero lo cierto es que formalmente continúa la prohibición en el Índice de 1790.

| IV. LA RENOVACIÓN DEL TEATRO EN ITALIA Y ESPAÑA |

LA RENOVACIÓN DEL TEATRO en Italia y en España en el siglo XVI implicó, entre otras cosas, el afianzamiento del arte escénico en ambos países. Producto de esta situación será el nacimiento y desarrollo de avances formales y de contenido en ambos países de forma paralela y en direcciones semejantes.

En Italia, durante el siglo XVI, una buena parte de los escritores compartirán el espíritu clasicista del Renacimiento y se inclinarán hacia la comedia erudita, traducándose e imitándose obras del teatro latino que servirán para las representaciones cortesanas. Al mismo tiempo, en los ambientes populares, forma de vida, lengua, sentimientos, etc., irán encontrando su lugar en las farsas y en las comedias rústicas, las cuales lograrán burlar la censura eclesiástica, separar paulatinamente sus representaciones de las festividades religiosas controladas por la Iglesia y fomentar la creación de escenarios propios con la fundación de nuevos teatros y nuevas formas de hacer teatro.

Por su parte, el desarrollo del teatro español a lo largo del siglo XVI no fue muy diferente del italiano, como no lo fue en otros países europeos, ya que en la mayoría de los casos se produce un paso a manifestaciones de teatro popular, más en sintonía con los nuevos tiempos, y, al mismo tiempo, se desarrollarán formas de teatro culto. Durante la primera mitad el teatro español experimentará, con respecto a la época anterior, un gran avance, representado fundamentalmente por obras de autores como Juan del Encina, Torres Naharro y Gil Vicente, todos ellos conocedores de la cultura italiana. La segunda mitad del Renacimiento, que en España coincide esencialmente con el reinado de Felipe II, es un momento decisivo para la historia del teatro español. En esta segunda época contamos con la presencia de importantes escritores dentro del género teatral, como Lope de Rueda, Juan de la Cueva, Juan de Timoneda, Martín de Santander, etc. Con ellos se pasará ya a un teatro destinado a todos en general, representado en corrales destinados solo a representaciones dramáticas y cuyos actores proceden de una serie de compañías que se crean y que empiezan a recorrer el país.

A esta gran transformación contribuirá en gran medida la presencia en España de compañías teatrales italianas, las cuales aportarán elementos esenciales para la popularización y desarrollo del teatro en nuestro país. El más importante será el representado por la Commedia dell'Arte italiana, cuyas compañías, compuestas por familias de actores que saben recitar improvisando, comienzan a llegar a España.

Una de las más importantes es la conocida como la del Zan Ganassa, dirigida por el ferrarés o bergamasco Alberto Naselli, que hace el papel del «zan» o «zanni», prototipo del gracioso del teatro español, que recorre con su compañía ciudades españolas como Madrid, Toledo, Sevilla, Valladolid, etc., entre 1574 y 1584, citado por los dramaturgos españoles y considerado como un maestro por Lope de Vega e incluso por el romancero:

«Blasfemaba del amor,
Que tiene tretas de puto,
que nos besa y nos engaña,
como Ganasa a Trastulo».

Otras compañías, como la de Vincenzo Bottanelli; la de los Italianos Nuevos dirigida por

Massimiano Milanino; la de Stefanello Bottarga, la de Abogaro Francesco Balde, españolizándolo como Baldi o Valdés, la de Joan Jacome de Ferrara, la de I Cortesi, Los Italians, I Confidenti, etc.

La actividad desarrollada por estas compañías en España contribuyó a que en nuestro país se afanzara una organización nueva, de actores especializados y muchas veces de un buen nivel cultural, que tenían fe en su arte y eran capaces de transmitir una visión del mundo que interesaba a un amplio público. Ellos contribuyeron de forma definitiva a que la sociedad en su amplitud y variedad se viera representada, porque ya la comedia del arte italiana se presenta como una encarnación de aspectos típicos de diversas ciudades: Pulcinella representará la nobleza y la miseria de Nápoles; Arlecchino es la máscara de Bérgamo, como Pantaleone lo es de Venecia y el Dottore Balanzone de Bolonia.

De la misma manera, en el teatro español se van consolidando determinados prototipos o «máscaras», que surgen del humus social o regional, como el vizcaíno, el rufián, la negra, el bobo, el simple, el soldado fanfarrón, el gracioso

so y los criados, tan bien caracterizados ya en *La Celestina* y que se constituirán en los personajes los más tópicos del teatro nacional español.

Las compañías del arte italianas, por tanto, cumplirán un papel esencial de puesta en escena y desarrollo de lo que ya existía más o menos en ciernes en el teatro español; aportarán un gusto exquisito por los aspectos formales y espectaculares del género teatral, siendo maestros en la decoración y en los escenarios, abriendo camino a la participación de las mujeres en la escena, y proporcionando innumerables «cannovaci», guiones, a los dramaturgos españoles para que estos los aprovecharan en sus comedias.

Con estas compañías se divertirán y aprenderán una buena parte del oficio nuestros dramaturgos del Siglo de Oro, comenzando por Lope de Rueda y pasando por Lope de Vega y Cervantes. La fuerte crítica de Leandro Fernández de Moratín a la *Commedia dell'Arte* en el siglo xviii, considerándola de mal gusto y demasiado popularizante, cercenó toda posibilidad de influjo de la misma en el teatro español de la época. Habrá que esperar hasta finales del siglo xix y comienzos del xx para que

encontremos de nuevo alguna presencia entre los grandes escritores de este tiempo.

José Martínez Ruiz, Azorín, buen conocedor del mundo del teatro y autor de ensayos sobre el mismo, como *Escena y sala*, *Ante las candilejas*, *El teatro de Pirandello*, etc., comenta las comedias de Goldoni asociándolas a la *Commedia dell'Arte*. Ramón Pérez de Ayala, por su parte, confirma en diversas ocasiones su interés por la misma, porque está convencido de que es la fuente de donde proceden los temas de los entremeses españoles, así como los nombres de sus personajes:

«Cervantes nos informa de cómo Lope de Rueda representaba con la mayor propiedad la figura del bobo, negro y rufián. Por lo pronto, ya tenemos aquí a un personaje del todo italiano y con nombre italiano: el rufián. Por otra parte, en los entremeses viejos bullen y zanganean los jocundos e irrisorios tipos del teatro italiano popular y profano: Arlequino, Truffaldino, Capitano Spavento, Rinoceronte, Fracatropa, e “tuti quanti” (sic), si bien al pasar a estas tierras se firman con nombres castellanos»²⁹.

²⁹ R. Pérez de Ayala, *Las Máscaras II*, Renacimiento, Madrid, 1934, p. 103.

Pío Baroja, en su obra *Ciudades de Italia* dedica un capítulo a explicar los nombres que adoptan los personajes: «Pasquino, Marforio, Facchino, Arlequín y Pantalón» e incluso hace un pequeño homenaje a la Commedia dell'Arte dando a dos de sus obras los significativos títulos de *El tablado de Arlequín* y *Nuevo tablado de Arlequín*.

Por otra parte, la comedia del arte es la base de algunas obras contemporáneas. Valle-Inclán aprovechó algunos recursos de la comedia del arte en su obra *La marquesa Rosalinda*, de 1912, tomando algunos de sus personajes de las máscaras del arte italianas, aunque en esta ocasión acaban convertidas en títeres absurdos.

La representación, el 9 de diciembre de 1907, en el Teatro Lara de Madrid, de la comedia del premio Nobel Jacinto Benavente los *Intereses creados*, cierra un capítulo tan productivo para el teatro español. En el Prólogo confirma su intención de seguir los modelos de la Commedia dell'Arte:

«He aquí el tinglado de la antigua farsa —nos dirá en el prólogo—... Pronto veréis cómo cuanto en ella sucede no pudo suceder nunca,

que sus personajes no son ni semejan hombres y mujeres, sino muñecos o fantoches de cartón y trapo, con groseros hilos, visibles a poca luz y al más corto de vista. Son las mismas grotescas máscaras de aquella Comedia del Arte italiano, no tan regocijadas como solían, porque han meditado mucho en tanto tiempo...»

| V. LOS TRATADOS SOBRE EL COMPORTAMIENTO:

EL CORTESANO Y EL PRÍNCIPE |

DE ITALIA llegará para continuar enriqueciendo la literatura y el pensamiento españoles la conocida como literatura del comportamiento, compuesta por una serie de tratados cuyo objetivo es enseñar al noble a comportarse en los diversos aspectos de su vida individual y social. Entre los más relevantes se encuentra *Il Cortegiano* de Baldassarre Castiglione, publicado en 1528 y gestado en buena parte en el ambiente y en los intereses de la corte imperial de Carlos V en Toledo, donde Castiglione residió como nuncio apostólico desde 1525 hasta su muerte en 1529, y dicen que el emperador Carlos V la comentó así: «Yo vos digo que es muerto uno de los mejores caballeros del mundo».

Poco después, Juan Boscán, amigo de Castiglione, lo publicó en Barcelona, imprenta de Pedro Monpezat, en 1534, a instancias de Garcilaso de la Vega, con el título de *Los quatro libros del cortesano compuestos en italiano por el conde Balthasar Castellón, y agora nuevamente traduzidos en lengua castellana por Boscan*, y, a partir de este mo-

mento, la obra sirvió de fuente para muchos escritores españoles de los siglos XVI y XVII, como Cervantes y Gracián, porque con la figura del «cortesano» se representa a toda una sociedad renacentista, compuesta por soldados, funcionarios y caballeros que necesitaban un instrumento que les enseñara los códigos lingüísticos y de relaciones sociales para desenvolverse bien en los diversos ámbitos de poder y conseguir así ascender socialmente.

Una importancia menor, aunque siempre relevante tuvo el tratado de monseñor Giovanni della Casa (1503-1556), *Il Galateo* (1551); obra donde también se codifican las reglas que rigen el comportamiento social.

Con unos objetivos diferentes de los tratados citados, escribió Niccolò Machiavelli (1469-1527) su tratado *Il Principe*, escrito en 1513 y publicado póstumamente en 1532. La única pretensión de Maquiavelo era desarrollar la «virtus» del hombre renacentista, especialmente la de aquellos que estaban abocados a gobernar, para que de esa manera surgiera un príncipe fuerte —probablemente pensaba en Giuliano y Lorenzo de Medici—, que liberará a Italia de la secular opresión de los estados

extranjeros que la subyugaban y, de manera especial, España y Francia. No se imaginaba, probablemente, el alcance y proyección que su obra tendría para Italia y para muchos países.

En España las repercusiones en el campo de la literatura, el pensamiento e incluso la moral de la obra fueron enormes, tanto en su época como en las posteriores. Una obra en apariencia modesta ha conseguido sobrevivir en todo el mundo y, concretamente, en España; lugar donde con más encarnizamiento y doblez (en un sentimiento de atracción-repulsión) se atacó esta obrita, a la que se definió en determinados momentos como compendio de todas las maldades. Sin embargo, eso era solo apariencia. En el fondo, la obra de Maquiavelo ha sido palabra viva actuante hasta nuestros días y nunca los españoles la desdeñaron, sino que se apropiaron de ella defendiéndola o criticándola; mandándola a la hoguera o recuperándola cual ave fénix siempre sugeridora.

En los siglos XVI y XVII la atención hacia la obra es máxima, quizá porque en aquella España, que estaba asumiendo un papel de primer orden en el concierto europeo, era posible más fácilmente aplicar las teorías maquiavelianas

por parte de los políticos y los reyes españoles. No es extraño, pues, que las figuras de Fernando el Católico o del emperador Carlos V, propiciador de una realpolitik como la defendida por Maquiavelo, se convirtieran en prototipos de *El Príncipe*.

Efectivamente, las obras de Maquiavelo se difunden a lo largo del siglo XVI, bien mediante la apropiación de ideas, como es el caso de Diego Hurtado de Mendoza, o bien a través de la circulación de sus obras en lengua italiana o española, existiendo una permisividad grande en toda la primera mitad de este siglo hacia las obras del secretario florentino, como demuestra el hecho de que hasta 1580 estas no fueran puestas en el Índice de libros prohibidos, mientras que ya en 1559 lo habían sido en el Índice romano. Al mismo tiempo, el fanatismo católico, encabezado principalmente por los jesuitas, comenzará a dirigir fuertes ataques contra *El Príncipe*, porque querían ver en él teorías disgregadoras del estado, defensoras de la tiranía y anuladoras de la moral imperante. Así, una larga pléyade de escritores se alinearán contra esta obra. Baste citar a Pedro de Ribadeneyra, que califica a Maquiavelo como «ministro de

Satanás», o a Juan de Mariana, Claudio Clemente, Juan de Torres, etc.

En el siglo xvii es cuando se manifiesta con más nitidez esa mezcla de amor-odio hacia *El Príncipe*. Por una parte, los defensores de la doctrina oficial de la Iglesia criticaron sus ideas por considerarlas peligrosas para la moral católica y para el status quo defendido por esta; pero, por otra, el maquiavelismo no dejaba de ser atractivo para ellos porque, en definitiva, debían servirse una y otra vez de las máximas expuestas por el secretario florentino. Por ello, junto a los ataques, a veces desmesurados, de Juan Márquez, Baltasar Gracián, Diego de Saavedra Fajardo, Francisco de Quevedo, etc., encontramos en estos mismos y en otros, como Juan Alfonso Rodríguez de Lancina, Fadrique Moles, los «tacitistas», etc., la apropiación de las teorías de *El Príncipe* que, con frecuencia, usan para elaborar sus propias obras.

En el siglo xviii los juicios sobre *El Príncipe* son escasos en España, aunque se lleva a cabo una tarea primordial, como es la eliminación de la connotación de satanismo que hasta entonces implicaba para muchos el maquiavelismo, al menos en su apariencia externa. Posi-

blemente la excepción sea la del padre Benito Feijoo, quien en su *Teatro crítico universal* intenta desmitificar las ideas de Maquiavelo, considerándolas como algo natural y propias de la condición humana de todos los tiempos.

El Romanticismo aportará una nueva visión de la lectura de *El Príncipe*, constatando ya el hecho de que la razón de estado ha sido puesta en práctica en todos los tiempos por todos los gobernantes españoles. En esta línea irá el prologoísta de la traducción anónima que se publica en Madrid en 1821.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX *El Príncipe* vuelve a ser una fuente activa de inspiración y controversia en la literatura española, especialmente en los escritores del realismo español y de la Generación del 98. Así, Juan Valera califica a Maquiavelo de «impío» por aborrecer el cristianismo y ser escéptico en política y en religión, aunque lo considera un gran escritor y orador político y filosófico. La condesa Emilia de Pardo Bazán alaba *El Príncipe* por ser un manual de prudencia, valor sin límites e ironía. Igualmente, el republicano Vicente Blasco Ibáñez señala como más relevante de *El Príncipe* el aspecto irónico y satírico encubierto bajo

la sonrisa de la diplomacia que cubre los más atroces pensamientos y crueldades.

Durante la primera guerra mundial el *Príncipe* se convierte para nuestros escritores en centro de atracción. Unamuno lo había venido considerando en muchos de sus escritos como una obra civil, compendio de buena literatura y de buena política; pero en este momento histórico considera funesto a Maquiavelo porque está sirviendo de bandera, de justificación para el realismo político y el imperialismo germánico. Azorín, en cambio, siente una gran admiración por Maquiavelo, a quien califica de «profundísimo político» y, siguiendo a *El Príncipe*, elabora su obra *El Político* (1908). Ramón Gómez de la Serna lo citará a menudo; Ramón Pérez de Ayala dedica cuatro artículos en el semanario «España» a la personalidad de Maquiavelo y, principalmente, a sus teorías políticas.

Con estos escritores se cierra y se abre un capítulo de la fortuna de *El Príncipe* en España. Con ellos se cierra una interpretación personalista y visceral del maquiavelismo y con ellos se abre la polémica sobre el papel que el estado moderno cumple en cuanto a organización po-

lítica y en cuanto a su relación con los ciudadanos. *El Príncipe*, sin lugar a dudas, sembró en España una semilla de innumerables cosechas y sigue y seguirá dando pautas de inspiración para avivar la polémica.

| VI. LITERATURA ESPAÑOLA
Y ESPAÑOLES EN ITALIA |

LA NACIONALIZACIÓN del Renacimiento, producida en España hacia la mitad del siglo XVI, propiciará las exportaciones de formas y temáticas literarias hacia Europa, de la misma manera en que se envían diplomáticos hacia todos los países europeos. Las novelas picarescas y sentimentales españolas fueron traducidas e imitadas en todas las literaturas europeas y del mismo modo el teatro español clásico, el llamado teatro nacional, alcanzará un puesto importantísimo en el circuito cultural europeo de la época. El mismo Voltaire afirmaba que todos los extranjeros han bebido de alguna manera en el teatro español del Siglo de Oro, porque las comedias españolas representaban muchas características y modulaciones propias del alma humana de todos los países y tiempos. Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, Moreto, Mira de Amescua, Figueroa, etc., a pesar de su desprecio por las reglas teatrales, difundieron el gusto de nuestro teatro por todas partes.

Indicativo de la amplia divulgación de la literatura española del Siglo de Oro por Europa, en general, y de forma muy intensa en Italia, son los muchos mitos y temas que circularon provenientes de ella. De Cervantes partirán las figuras de don Quijote y Sancho, recreadas una y otra vez en la literatura italiana, y llegará hasta Luigi Pirandello el tema del desdoblamiento de la personalidad y la adopción por parte del personaje de ficción de una realidad tan intensa, o mayor incluso que la del autor; de Calderón de la Barca la idea de que el mundo es un teatro, en el que los hombres representan el papel que el creador les ha dado a cada uno, o que la vida es sueño, apariencia de realidad, ficción continua. El mito de don Juan, creado por la imaginación del pueblo español y plasmado en arte primeramente por el genio de Tirso de Molina, se convirtió en un tipo universal, recreado con características propias por diversos autores. Con Moliere será un cortesano libertino; con Zorrilla se convertirá en un romántico, con Carlo Goldoni en *Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto* (1735) será un vicioso, y con Bernard Shaw será el hombre realista del siglo xx.

Los siglos XVI y XVII representan también una amplia época en la que la historia española e italiana se implican mutuamente, posibilitando que comiencen flujos de intercambio de personas, importantes por la cantidad y cualidad, desde España a Italia. Es un momento en el que se producirá una emigración de españoles cualificados, muchos de ellos escritores, que, por una u otra razón, recalarán en Italia y se insertarán en la cultura y sociedad de este país, a veces durante largos períodos de tiempo.

El estudio de esta emigración todavía hoy apenas se ha esbozado. Yo mismo escribí en 2013 un ensayo sobre el tema con el título de *Algunas notas sobre la literatura de la emigración: escritores españoles en Italia durante los siglos XV y XVI*³⁰, pero no basta, porque la relevancia de las interrelaciones que en torno a estos escritores se establecieron son de primer nivel y de gran importancia para ambas literaturas e incluso para la historia de ambos países.

³⁰ En *Cuando quiero hallar las voces encuentro los afectos*. Studi di Iberistica offerti a Giuseppe Bellini, ed. De Patricia Spinato e Jaime Martínez, C.N.R., Roma, 2013.

Citaré solamente algunos casos. El de Juan del Enzina, estudiante en Salamanca entre 1488 y 1492, que se estableció en Roma hacia 1499, sirviendo como cantor de los papas Alejandro VI, Julio II y León X, quienes le mantuvieron bajo su protección, otorgándole numerosas prebendas. Juan del Enzina regresó a España hacia 1510 y luego, en 1513, regresó de nuevo a Roma, en cuya vida social se insertó totalmente, representando sus obras en los palacios de los cardenales y nobles, especialmente su égloga *Plácida y Victoriano*. Murió en León en 1529.

Juan del Enzina vivió casi 20 años en Italia, aprendiendo de su cultura los argumentos y las técnicas para hacer su teatro y muchas de sus poesías y produciendo en este país lo mejor de su obra literaria, como son las *Églogas de Fileno, Zambardo y Mardonio*, la de *Plácida y Victoriano* y la de *Cristino y Febea*. En su *Trivagia o via sacra de Hierusalem* (1521) escribe versos de elogio que le salen de lo más profundo:

«Yo me torné para Roma
Donde me plaze vivir» (vv. 461-462).

Algo semejante sucederá con Bartolomé de Torres Naharro, nacido en Torre de Miguel Ses-

mero, Badajoz, en 1485 y muerto probablemente en 1520, también estudiante de Salamanca. Se trasladó a Roma en fecha incierta, donde se ordenó sacerdote y sirvió a los papas Clemente VII y León X, escribiendo allí la mayor parte de sus obras, e imprimiéndose sus obras completas en Nápoles en 1517 con el título de *Propalladia*. Su visión de Roma será muy diferente de la de Juan del Enzina. Para él Roma es la cuna y origen de la mayor parte de los pecados que asolan a la humanidad y, consecuentemente, sus invectivas contra ella fueron famosas en su tiempo. Una de ellas ha sido calificada de las más notables de la literatura española; está compuesta en tradicionales versos de arte mayor, con un lenguaje directo, que refleja la realidad romana como si de una fotografía se tratase:

«Su gloria es el mundo su dios el dinero
Tras este envejecen los hombres en roma
Después que entre manos cobdicia los toma
Destientan diez años tras un beneficio
Después que lo tienen ternan por officio
Perder otros tantos tras un Cardenal»³¹

³¹ Bartolomé de Torres Naharro, *Propalladia*, en *Satiras*, fol. VIv, edición facsímil de la edición de 1517, Real Academia Española, Biblioteca Virtual Cervantes.

No menos famosa es otra dirigida también a Roma, como lugar de perdición, en versos agrupados en coplas de pie quebrado:

«Como quien no dize nada
me pedís que cosa es roma
por dios según es tornada
quen pensar tan gran jornada
sudor de muerte me tomas...
mas de dos
la avran visto como nos
de reposo y de tropel
pero ansi me ayude Dios
que sabréis della vos
viéndola en este papel...
digo que Roma es lugar
do para el cuerpo ganar
habéis de perder el alma»³²

La Inquisición expurgó la *Propalladia* y eliminó esta sátira.

Otro de los ilustres emigrados a Italia será Juan de Valdés, quien partió para Italia en 1530, entrando al servicio del papa Clemente VII, actuando al mismo tiempo de informador o espía de Carlos V y fue archivero en Nápo-

³² Ibid., fol. VIIv.

les en 1533. Esta estancia en Nápoles, donde murió en 1541, dio a Juan de Valdés fondo y ambiente para sus obras y una asimilación extraordinaria de la cultura italiana, que ve en gran parte a través de los ojos de Giulia Gonzaga, de quien en 1535 escribe:

«Es un pecado que no sea señora de todo el mundo, aunque creo que Dios nuestro Señor lo ha dispuesto así para que también nosotros, los pobrecillos, podamos gozar de su divina conversación y gentil trato, que en ella no son inferiores a la belleza»³³

Tenía Giulia entonces veintidós años, casada a los catorce con un hombre viejo, viuda a los quince, conoce a Valdés y lo convierte en su confidente, como se manifiesta en el *Alfabeto cristiano*, donde Giulia abre su corazón al discretísimo amigo.

Entre 1535 y 1537 Valdés escribe en Nápoles su obra más conocida : *El diálogo de la lengua*, donde, partiendo de las premisas establecidas por Pietro Bembo en *Le prose della volgare lingua*

³³ Carta a Ercole Gonzaga, en Juan F. Montesinos, *Cartas inéditas de Juan Valdés al Cardenal Gonzaga*, Anejo XIV de la «Revista de Filología Española», 1931, p. XXV.

(1525), pretende establecer una norma lingüística válida para el español medio de la época.

Con Juan de Valdés, recorrerá Italia su hermano Alfonso de Valdés, acompañando al emperador Carlos V y formulando la versión imperial del Sacco de Roma, de 1527, que tanto escandalizó a la cristiandad y que tan bien nos describe la puta, protagonista de la novela *La lozana Andaluza*, de Alfonso Delicado, publicada en Venecia en 1528:

«Epistola de la Loçana a todos los que determinauan venir auer canpo de Flor en Roma.

Amigas y en amor Ermanas: deseando lo mismo/ pensé auisaros/ como auindome detenido por vro Amor esperandos sucedió en Roma/ q entraron/ y nos castigaron/ y atormentaron/y/ saquearon/ Catorze mil teutónicos barbaros/ siete mil spañoles sin armas, sin çapatos, con hambre y sed, Italianos mil y quinientos, Napolitanos Reamistas/ dos mill: Todos estos infantes Ombres darmas seycientos, Estandartes de ginetes trejnta y cinco, y mas los gastadores que casi los fueron todos/ q si del todo no es destruyda Roma /es por el deuoto femenino sexu/ y por las limosnas/ y el refugio q alos peregrinos se fazia/ agora . A todo se ha puesto entre di-

jcho/por q entraron a seis de Mayo/ de mil y quinientos y veynte y siete/ q fue el escuro dia y la tenebrosa noche para quien se hallo/ dentro/ de qualquier nación o condición q fuesse/ por el poco Respecto que aninguno tuuieron Maxime a los perlados, sacerdotes, Religiosos, Religiosas, q tanta diferencia hazian de los sobredichos (como haría yo de vosotras mis Ermanas. Prophanaron sinduda quanto pudieran prophanar el gran sofi si se hallara presente»³⁴.

Junto a los citados, se trasladan a Italia los más destacados cronistas de Indias: Gonzalo Fernández de Oviedo y Francisco López de Gómara. El primero es uno de los prototipos más señalados de estos españoles que partieron para Italia con la intención de hacer fortuna o ganarse, al menos, dignamente la vida, y que llegaron a integrarse plenamente en la sociedad en la que vivían. Prueba de ello fueron sus relaciones, todavía poco estudiadas, con personajes destacados de su tiempo, pertenecientes al mundo del arte, de la ciencia y de la cultura como Pietro Bembo, Giovanni Battista Ramusio, Girolamo Fracastoro, etc. Con su *Historia*

³⁴ Francisco Delicado, *Retrato de la lozana andaluza*, Biblioteca Virtual Cervantes, folios 54 r-54v, p. 2.

General y Natural de las Indias se convierte en un punto de referencia para la nueva realidad del Nuevo Mundo, que no dejaba de sorprender a Europa.

López de Gómara compartió un destino semejante, llegando a Italia probablemente en 1531, cuando tenía veinte años. En 1540 se encontraba en Venecia y después en Bolonia y en 1541 en Argel al lado de la familia Cortés, de quien fue capellán y al que dedicó su *Historia general de las Indias*. Gómara participó activamente en la vida del renacimiento italiano y mantuvo estrechos y continuos contactos con la intelectualidad italiana de su tiempo y con el inmenso conocimiento que fluía en Italia de las cortes ilustradas y de las buenas bibliotecas, lo que le permitió escribir una historia de las Indias sin haber pisado nunca el Nuevo Mundo.

A Italia llegará también el más preclaro escritor español: Miguel de Cervantes, en 1569, llevado por la fascinación que en los escritores españoles de su tiempo suscitaba la literatura italiana e Italia; visita Milán, Palermo, Venecia, Ferrara, Parma y Roma. Desde octubre de 1571 a abril de 1572 estuvo convaleciente en

un hospital de Mesina. En 1574 y 1575 lo encontramos en Palermo, con el ejército comandado por el duque de Sessa, virrey de Sicilia, donde permaneció hasta 1575 y donde conoció al poeta siciliano Antonio Veneziano.

De Italia, como diría Unamuno, salió su *Don Quijote* –imitación de Orlando– y del *Quijote* parte todo un flujo que permea la literatura italiana de los siglos XVIII, XIX y XX y que pasa por escritores, como Giovanni Meli –autor de un *Don Chisciotti e Sanciu Panza*, escrito en siciliano entre 1785-1786; Giuseppe Antonio Borge-se, Giovanni Papini –autor de «La gioventù di Don Chisciotte (di Cervantes)», capítulo de *Il Libro nero*–, Mario Puccini, Giovanni Boine, Arden-go Soffici –autor de *Lemmonio Boreo*, nuevo Quijote toscano–, Leonardo Sciascia, Giuseppe Bonaviri, etc.

Por la misma época recorrerán las tierras y mares de Italia soldados y aventureros, como Jerónimo de Pasamonte, Diego Duque de Estrada, Miguel de Castro, Francisco de Rivera y Medina, Alonso de Contreras, etc., que nos dejarán interesantísimas relaciones de sus peripecias, muy útiles para conocer la sociedad y los paisajes mediterráneos de la época. Así, por

ejemplo, nos describe Contreras la Venecia de principios del xvii:

«Venecia es ciudad principal de bellezas y riquezas: tiene grandes negocios y grandes mercadurías, está fabricada dentro del mar y tiene alrededor canales y dentro salen las aguas y por la ciudad van las calles de manera que andan en ellas con barquetas o Gondolas que llaman: tienen buenos Palacios e Iglesias. La mayor se llama de S. Marco: esta tiene un campanario lindo y otro que va al Levante 100 millas.

No usan carrozas ni Cavallos, ni mulas, ni jumentos porque se sirven de las naves barcas o Gondolas»³⁵

Y numerosos espías españoles al servicio del Emperador y de los reyes sucesivos de España, quienes elaboran toda una escritura cifrada que anticipan en siglos las empleadas por los gobiernos modernos y que está siendo estudiada de forma sistemática y con rigor filoló-

³⁵ Alonso de Contreras, *Itinerario universale da Capo de San Vicente, nel Mare Dell'Oceano, costeggiando Cartagena, Catalogna, Francia, Napoli, Golfo di Venezia, arcipelago di Levante, Caramania, Anatolia, Siria, Egitto, Nilo, tornando da Berberia a Capo Cantin, Isole di Sicilia, Sardegna, Maiorca, Candia, Cipro*, folio 21, manuscrito 3175, del folio 1 al 107 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

gico por el equipo que dirige la profesora Julia Benavent, catedrática de Filología Italiana de la Universidad de Valencia.

Un compendio de las características del escritor español en Italia durante esta época es un extremeño peculiar: Alfonso de Ulloa, nacido en Cáceres, probablemente en 1530, y muerto en una cárcel de Venecia el 16 de junio de 1570. Ulloa residió en Italia desde 1545 hasta 1570, veinticinco años, en los que este personaje polifacético se insertó totalmente en la vida cultural, social y política italiana, dominando la lengua italiana y fungiendo de puente de unión entre Italia y España, no solo desde el punto de vista literario, sino también político.

En su larga estancia en Venecia se convirtió en un prolífico escritor de obras propias y traductor de obras españolas al italiano y viceversa, acaparando una parte importante de la producción de la prestigiosa imprenta veneciana de Gabriel Giolitto de' Ferraris. Sin embargo, ni su noble linaje, ni sus muchos conocimientos, sus numerosas amistades y sus tantos servicios prestados en Italia y en España a la corona española, le libraron de ser condenado por espía, en 1568, por el Consejo de los Diez

de la Serenísima República de Venecia, primeramente a muerte y luego a cadena perpetua, que cumplió hasta su fallecimiento en la cárcel veneciana de Valier³⁶.

³⁶ Vid., Alfonso Rumeu de Armas, *Alfonso de Ulloa. Introdutor de la cultura española en Italia*, Madrid, Gredos, 1973, y M^a Teresa Sanmarco Bande, *Alfonso de Ulloa: literato, traductor y lexicógrafo en la Venecia del siglo XVI*, «S.E.I.», XI, 2005, pp. 689-699.

| VII. INTERRELACIONES ESPAÑA-ITALIA

EN EL SIGLO XVIII |

EL SIGLO XVIII señala un período de atonía de la presencia cultural española en Europa. El influjo social de España va perdiéndose rápidamente; las modas vienen de Francia; la literatura española produce apenas algo que tenga un cierto interés; la lengua española es sustituida por la francesa. La nueva cultura y la nueva literatura francesas se contraponen al mal gusto español e italiano.

Hasta los inicios del siglo XVIII los españoles han vivido satisfechos de su pasado y seguros de su porvenir; ahora, desde estas fechas hasta finales del siglo XIX, se produce, sin embargo, un momento interesante para nuestra historia cultural: es el momento en el que España duda de sí misma. Los hombres cultos fueron conscientes de la escasa proyección de nuestro bagaje cultural, sobre todo en el ámbito de las ciencias y de los saberes positivos. En ese período, los intelectuales y los educadores piensan en la necesidad de formar a un hombre español nuevo, un hombre menos «hidalgo», pero más útil y práctico.

Por lo que se refiere a Italia, dentro de la compleja realidad italiana de la época, surgen tendencias antagónicas en relación con España y su cultura. Por una parte, el nacimiento de un nacionalismo italiano incipiente, que busca sus señas de identidad en una postura antiespañola y, por otra, un cierto acercamiento a España propiciado por la presencia en Italia de un buen número de intelectuales españoles, en su mayoría jesuitas expulsados de nuestro país, como Juan de Andrés, Esteban de Arteaga, Antonio Eximeno, Hervás y Panduro, Javier Lampillas, etc., los cuales aportaron una profunda sensibilidad hacia los problemas del mundo moderno e intentaron darle un sentido cristiano³⁷ y defendieron ardientemente algunos aspectos de la literatura española, como veremos más adelante.

Escribiendo tanto en español como en italiano ejercieron un influjo importante en Italia, donde se asentó la mayoría de ellos, creando una cultura desarrollada por españoles, abierta a las innovaciones, proveniente del pensamien-

³⁷ Miguel Batllori, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Gredos, Madrid, 1966.

to más moderno de la época —especialmente el francés—, pero respetuosa con la mejor tradición española.

Por otra parte, la presencia de dinastías españolas, así como los lazos de amistad que establecen muchos literatos españoles con escritores italianos, contribuyeron a que no hubiera una ruptura en las interrelaciones italo-españolas e hicieron que algunos aspectos de la literatura española —concretamente el teatro— tuvieran una amplia acogida, no sin polémicas, en Italia.

De Italia, en cambio, llegaron los tertulianos de la Fonda de San Sebastián de Madrid, creada por Nicolás Fernández de Moratín, como Giovambattista Conti, Pietro Napoli Signorelli, etc., que, entre otras actividades, leían tragedias francesas y poemas de Frugoni, Filicaia, Chiabrera, Ariosto y Tasso y los viajeros italianos nos describen la España de la época, como Giuseppe Baretta, autor en 1770 de un *Viage de Londres a Génova a través de Inglaterra, Portugal, España y Francia* o el de Norberto Caimo, *Lettere d'un viaggiatore a un suo amico*, donde nos relata su visita a Salamanca en octubre de 1755, etc.

A estas tertulias asistirá el entonces joven Leandro Fernández de Moratín, que será el lazo de unión más importante entre la literatura española y la italiana en el siglo XVIII y el cultivador más afortunado del nuevo drama, junto a su teorizador: Ignacio de Luzán, doctor en Leyes en 1727 por la Universidad de Catania y que vivió gran parte de su vida en Italia.

Leandro Fernández de Moratín, además, dejó plasmado su viaje por Italia, desde setiembre de 1793 a setiembre de 1796, en sus *Obras póstumas* y mantuvo lazos de amistad con Pietro Napoli Signorelli y Pietro Metastasio, dramaturgos que conseguirán cierto éxito en la España de la época y sobre todo con Carlo Goldoni, al que visitó en París en 1787. Nos narra así el encuentro:

«Llegó el día y la hora señalada, fuimos allí y vi a mi buen Goldoni, viejo, amable, respetable, alegre, gracioso, cortés... No me hartaba de mirarle. ¡Cuánto me agradeció la visita!... Hablamos largamente de teatro y se complació infinito cuando le dije que en los de Madrid se representaban con frecuencia y aplausos *La Esposa persiana*, *La mujer prudente*, *El enemigo de las mujeres*, *La Enferma fingida*, *El criado de los*

amos (sic), Mal genio y buen corazón, El hablador, La suegra y la nuera y otras producciones estimables de su demasiado abundante vena. Me habló de la ingrata patria que le obligaba a vivir ausente de ella, atenido a una pensión que le daba esta Corte, con el título de lector de la Reina; y, al recordarlo, se le bañaban los ojos de lágrimas...

Yo le acompañé también, porque en efecto es cosa cruel que el mérito de hombre tan extraordinario, honor de su nación y de su siglo, se desconozca y se desprecie con tal extremo»³⁸.

De esta ralentización en los intercambios cultural y literario se salva en buena manera la difusión del teatro español en Italia, favorecida por motivos intrínsecos y extrínsecos positivos. Ya hemos hablado del papel que el teatro italiano tuvo en el nacimiento de la comedia española y que crearon unos fecundos intercambios entre el teatro español y el italiano, que, apoyados por la similitud lingüística, posibilitaron una familiaridad importante del público italiano y español con el teatro de Italia y España,

³⁸ Leandro Fernández de Moratín, *Obras Póstumas*, T. I, Rivadeneyra, Madrid, 1867, pp. 14-15.

incentivada por el gusto mayoritario y popular por el teatro en ambos países.

A estas causas internas se une, naturalmente, el apoyo que la presencia política española en Italia dio a la difusión del teatro español en este país.

Independiente de la idea mayoritariamente aceptada por la crítica de la amplia difusión del teatro español en Europa desde el siglo xvii³⁹, el siglo xviii italiano estará marcado por dos posturas antagónicas respecto al teatro español: una, la de los defensores a ultranza del teatro nacional español, representado especialmente por Lope de Vega y Calderón de la Barca, y, otra, la de los detractores de este teatro, opuesto al gusto y a la moda recién importados de Francia.

Entre los primeros, hay que volver a mencionar el papel de los jesuitas españoles expulsos y algunos italianos. Los jesuitas encuentran en Italia un país acogedor pero, al mismo tiempo, un ambiente de antiespañolismo cultural

³⁹ Vicente González Martín, *El teatro español e italiano en el siglo xviii*, en *El teatro italiano*, Valencia, Ediciones de la Universidad de Valencia, 1998, pp. 281-294.

evidente, que se manifestará muy concreta y destacadamente en una cierta fobia al teatro español. Ellos, inmersos plenamente en la cultura y la lengua italiana, van a intentar desde dentro, y muchas veces usando el idioma italiano, cambiar ese ambiente antiespañol y rehabilitar el teatro español, luchando para ello con las estrecheces de miras en que se debatían los neoclásicos contemporáneos suyos y contra la paulatina instauración de los gustos franceses. Javier Lampillas, en su *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani* (1778-1781); Antonio Eximeno, en *Investigaciones musicales de Don Lorenzo Viscardi* (publicada en 1872), Juan de Andrés en su contundente obra *Dell'origine de' progressi e dello stato attuale di ogni letteratura* (1782-1798), y Esteban de Arteaga en *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (1785), defienden vigorosamente la bondad del teatro español frente a la defensa férrea que los italianos afrancesados hacen de los modelos teatrales franceses.

Por lo que se refiere a la situación del teatro en España, los intentos de renovación, propiciados por los ideales de la Ilustración, se

pondrán de manifiesto de forma especial en el teatro, ya que los diversos gobiernos ilustrados considerarán el espectáculo teatral como un fenómeno social, instrumento importante para la educación de las clases populares y, en definitiva, susceptible de ser dirigido y manipulado. De ahí que el teatro español del siglo XVII sea objeto de una constante intervención por parte del gobierno con el objetivo, unas veces sincero otras no, de educar el gusto del pueblo. En este sentido, el propio Leandro Fernández de Moratín defiende la idea de que el pueblo no tiene otra escuela ni puede encontrar ejemplos de vida mejores que los que se representan en el teatro, ya que lo representado lleva la autorización gubernamental y ello implica la sanción de autoridad moral y en la cuestión de las fuentes, aunque Moratín se inclina a adoptar los modelos teatrales franceses, no duda en reconocer y alabar también los italianos:

«Después del teatro francés, superior a todos los de Europa, ninguna otra nación ha cultivado la carrera trágica con más acierto que la italiana; y entre los autores vivientes que han escrito en este género, Monti, Bettinelli, Pepoli, Alfieri y algún otro, merecen particular estimación por

haber publicado obras regulares, que si no pueden llamarse excelentes, contienen a lo menos aquel número de bellezas capaz de acreditar el nombre de sus autores y asegurarles un lugar distinguido entre los más célebres, colaborando a engrosar el número de obras y sus influencias...»⁴⁰

No es, pues, el siglo XVIII un siglo de total afrancesamiento. Los flujos literarios entre España e Italia no se interrumpen. Quizá solamente se perciben como menos intensos, tal vez porque los siglos anteriores se excedieron en intensidad.

⁴⁰ *Obras Póstumas*, T. I, Rivadeneyra, Madrid, p. 477.

| VIII. INTERRELACIONES ESPAÑA-ITALIA

EN LOS SIGLOS XIX Y XX |

EL SIGLO XIX y el primer tercio del siglo XX han sido considerados por una parte importante de la crítica como un nuevo siglo de oro de la cultura española, al menos por lo que se refiere a la literatura y a la filosofía.

Al comenzar el siglo XIX nos encontramos en España con un hecho fundamental: se produce la revolución popular contra los ejércitos de Napoleón y nace en las Cortes de Cádiz de 1812 una Constitución progresista con un pensamiento político liberal que tendrá un gran éxito en Europa y muy especialmente en Italia.

Consecuencia del espíritu de esa Constitución serán los gobiernos que se establecen en el período que va desde 1920 a 1923, conocido como trienio liberal, en que se obliga al rey Fernando VII a jurar la Constitución y se pretende instaurar un régimen, todavía monárquico, pero concediendo la soberanía al pueblo.

Esta insólita aventura política tuvo, sin embargo, una proyección extraordinaria en los diversos estados italianos, apadrinando, bajo la

enseña de la Constitución española de 1812, movimientos revolucionarios en el Reino de Nápoles y Dos Sicilias, gobernados por reyes de la familia Borbón; en el del Piamonte y Cerdeña, en el Gran Ducado de Toscana, de Módena, etc.

Esa proyección se plasmó también en Italia en la producción de una abundante literatura, en buena parte en forma de poesía, de temática militante, animando mediante poemas a la población italiana a seguir la senda del pueblo español, considerado en esos momentos como un pueblo de héroes que habían sabido luchar con tesón y con valentía por su libertad, consiguiendo así sus objetivos.

La literatura que se crea en Italia en este período a favor de la causa española fue inmensa, escrita por escritores prestigiosos como Giovanni Berchet, o por otros menos conocidos y por muchos anónimos; pero la censura existente en todo el territorio y las duras represalias hicieron que tuviera que distribuirse, en su mayor parte, en forma de octavillas, dispersas hoy por las bibliotecas de Italia y de otros países, y reunidas, estudiadas y traducidas actualmente al español en un volumen titulado *La Constitución soñada*.

*Poesía italiana del Trienio Liberal*⁴¹, realizado por María de las Mercedes González de Sande, y alguna aportación mía. Cito un pequeño poema de Antonio Govion Broglio Solari, dedicado al general Rafael Riego, poco después de ser ejecutado el 7 de noviembre de 1823:

«Il Generale Rafaele Riego»
ALLA ECCELLENTISSIMA SIGNORA,
GIOVANNA ELISABETTA
CONTESSA DI OXFORD E MORTIMER
Tu il cui pensier di libertà grandeggia
Inclita donna, dell'uom forte accetta
L'efficie in don, che fè tremar la Reggia
Ei Tiranni congiunti a rea vendetta
E poiché il Tago di fellon spesseggia
Cadde, e gli empj saziò vittima eletta
Tu che di patrio amore in seno hai tanto
Il riguarda, e se puoi trattieni il pianto»⁴²

⁴¹ Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2019, 605 páginas.

⁴² *Ibid.*, p. 548. «Tú, cuya mente de libertad abunda, / Inclita mujer, acepta como don la efigie / Del hombre fuerte, que hizo temblar el Reino / Y a los Tiranos unidos en pérfida venganza / Y, como el Tajo está de felones lleno, / Cayó, y a los impíos sació víctima elegida, / Tú que de patrio amor en el corazón tienes tanto / Obsérvalo, y, si puedes, contén el llanto».

La ilusionante experiencia acabaría pronto y en fracaso. Y con alternancias de progreso y reacción, llegamos a la segunda mitad del siglo y a la primera tentativa de sustituir el régimen monárquico secular en España por un régimen como el de la Primera República, creado y gestionado en su mayor parte por intelectuales. Como es bien conocido, esta tentativa fracasó apenas comenzada. Sin embargo, sentó las bases de una renovación intelectual en amplios campos del pensamiento y propició una importantísima apertura hacia el exterior. En relación con Italia, basta recordar solamente la amistad entre los hombres que hicieron la Primera República española y los del «Risorgimento», fautores de la unidad de Italia.

En la literatura, las generaciones literarias se sucedieron sin pausa y cada vez con mayor calidad y capacidad de influjo. Primeramente, será la generación romántica con Zorrilla, el Duque de Rivas —ministro plenipotenciario en la corte de Nápoles desde el 1 de enero de 1844 al 10 de julio de 1850—, seguido de Bécquer, Espronceda, Rosalía de Castro. Después la generación realista, que cuenta con grandes escritores, como Emilia Pardo Bazán, Juan Va-

lera, Vicente Blasco Ibáñez, Pedro Antonio de Alarcón, Leopoldo Alas «Clarín», Benito Pérez Galdós, José Echegaray, etc., etc. Hacia finales del siglo comienzan a escribir, desarrollando su actividad durante el primer tercio del siglo xx, los grandes escritores modernistas: Rubén Darío, Manuel Machado, Villaespesa, Marquina y, sobre todo, la Generación del 98 y sus epígonos, formada por personalidades relevantes no solo en el ámbito literario, sino también en el filosófico y político. Así, nos encontramos con Miguel de Unamuno, José Martínez Ruiz «Azorín», Antonio Machado, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, José Ortega y Gasset, Ramón María del Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Ramón Gómez de la Serna, Ramón Pérez de Ayala, etc., y la mayor parte de ellos tuvieron una relación privilegiada con Italia.

El siglo xix significará una recuperación de la intensidad de las relaciones. Primero, porque grandes escritores italianos como Giacomo Leopardi, Giosuè Carducci, Gabriele D'Annunzio se proyectan intensamente sobre la literatura española y porque la apetencia por Italia de los intelectuales españoles de viajar y conocer Italia se manifiesta con fuerza en dos

direcciones: una, en la realización de viajes a Italia de los que nacen libros que los narran, a manera de diario o no, y, segunda, porque casi siempre las experiencias de los viajes generan algún tipo de literatura.

En el primer tercio del siglo XIX llega a la literatura española desde Italia el culto por Alessandro Manzoni, lector, a su vez, de obras de narrativa y teatro español que influyeron de forma relevante en su novela *I Promessi Sposi*, y junto a él se lee a Tommaso Grossi y a Silvio Pellico, Giovanni Berchet, Massimo D'Azeglio y otros, hasta que en 1855, Juan Valera, gran conocedor de este país, porque vivió en Nápoles de 1847 a 1849, como agregado sin retribución en la embajada del Reino de España ante el Reino de Nápoles y Sicilia, al servicio del embajador Ángel de Saavedra, duque de Rivas, publica su ensayo *Sobre los cantos de Leopardi*. A partir de ese momento el poeta de Recanati, buen conocedor de la literatura y de la lengua española, a la que califica de «nobilissima e di genio al tutto classico, e somigliantissima poi alla nostra... e sorella nostra», se convierte en poeta predilecto para muchos de los grandes literatos españoles, como Miguel de Unamuno,

quien nos habla de «su Leopardi, el apóstol del pesimismo creador» y cómo los *Canti* le acompañan, junto a la *Divina Comedia* y el *Nuevo Testamento*, al destierro y en todos los momentos de angustia. Luis Cernuda, que lee a Leopardi en las noches de invierno de 1936 y 1937, en las trincheras durante la Guerra Civil española, y, más recientemente Antonio Colinas, junto a un largo elenco que con Leopardi crearon nueva literatura.

Hay que citar siempre a dos mujeres españolas escritoras, porque, a mi entender, son las que mejor han entendido la personalidad y la obra de Giacomo Leopardi: Emilia Pardo Bazán, de quien se decía que podía recitar los *Canti* de memoria, y Carmen de Burgos, Colombine, autora de una entrañable biografía de Leopardi titulada: *Giacomo Leopardi (su vida y sus obras)*⁴³, publicada en 1911 en dos tomos, donde, como afirmará su pareja de entonces, Ramón Gómez de la Serna, ha puesto en Leopardi la mirada de mujer, amante y hermana:

«Poeta del dolor y de la muerte, hay en sus cantos dulzura y consuelo de alma superior

⁴³ Valencia, Sempere Editores, 1911.

que conoce l'infinita vanità del tutto, y concibe la muerte, no como esa vieja de feroz guadaña que aterroriza a los devotos, sino bella, joven, compañera inseparable del amor, brindando el descanso y el olvido entre sus brazos de rosa...

Pero leed a Leopardi cuando estéis serenos. No veáis el desconsuelo de las cosas que son, sino la pequeñez de los espejismos que al vulgo parecen grandes; os haréis una filosofía superior, sabréis tener el desprecio del perdón, la tolerancia para todas las faltas y el encogimiento de hombros...para todos vuestros dolores» (pp. XII-XIII)

Pero no es necesario ampliar más, algunos como Pedro Luis Ladrón de Guevara⁴⁴, yo mismo y otros investigadores han estudiado aspectos de esta presencia siempre reinterpretable.

A la intensa presencia de Leopardi en la literatura española se le irá sumando también la del Premio Nobel Giosuè Carducci, y los in-

⁴⁴ Vid., *Presencia de Leopardi en la poesía española del siglo XX*, en *Italia-España-Europa. Literaturas comparadas tradiciones y traducciones*, vol. I, Arcibel, Sevilla, 2006, pp. 440-456, Vicente González Martín, *Introducción de Leopardi en España*, Libro Homenaje al Profesor Antonio Trigueros, Universidad de Murcia, T. U, pp. 237-256.

telectuales de la Generación realista, viajan a Italia, escriben diarios de sus viajes, hablan de literatura italiana y la asimilan en sus propias obras, siendo, de alguna manera, espectadores privilegiados de esa Italia, que se prepara, en ese fecundo y agitado período denominado «Risorgimento», para lograr la unidad política, tan esperada y auspiciada desde los tiempos de Dante.

Baste citar, como ejemplos de esta especie de necesidad vital de escribir diarios de viajes a Italia, las obras de Pedro Antonio de Alarcón, *De Madrid a Nápoles* (1861); Emilia Pardo Bazán, *Mi romería* (1888); Vicente Blasco Ibáñez, *En el país del arte* (1895); las crónicas de sus viajes por Italia, en 1888, de Benito Pérez Galdós, publicadas en «La Prensa» de Buenos Aires entre noviembre de 1888 y marzo de 1889⁴⁵; Miguel de Unamuno, *Diario de viaje a Italia* (1889) y *Viaje al frente de guerra italiano* (1917); Carmen de Burgos Seguí, «Colombine», *Mis viajes por Europa* (1917), etc.

⁴⁵ Hoy están recogidas la mayoría en B. P. Galdós, *Obras Completas*, T. III, Aguilar, Madrid, 1973.

Estas generaciones literarias españolas y los movimientos políticos que se generan en nuestro país encontrarán un correlato en los grupos literarios italianos y en los pensadores y políticos que aunaron esfuerzos con los intelectuales europeos para conseguir la unidad, en 1861, no como quería Giuseppe Mazzini, con un régimen republicano, sino como quisieron Cavour y también Garibaldi, bajo la égida de la Casa de Saboya.

Un punto de encuentro importante lo representa Emilio Castelar y Ripoll (1832-1899), catedrático de la Universidad Central de Madrid, exiliado entre 1866 y 1868, período en el que visitó Italia por primera vez, Presidente de la primera República de 1873-1874, amigo de Giuseppe Mazzini, el creador del movimiento «La Giovine Italia», que propugnará la unidad de Italia mediante la vía republicana y amigo también de Giuseppe Garibaldi, con quienes se relaciona de forma epistolar, y recreador de la cultura italiana en dos obras: *Recuerdos de Italia* (1876) y la novela histórica *Fra Filippo Lippi*⁴⁶

⁴⁶ Esta novela abrirá las puertas y será modelo para una sucesión importante de novelas históricas españolas ambientadas en Italia.

(1877-1879), sobre la cual dirigí una tesis doctoral en 2016⁴⁷.

Reproduzco unos párrafos de la carta que Mazzini envió en francés a Castelar el 6 de octubre de 1873:

«Frère: Si la République était proclamée en Espagne nous vivrions. Il est donc très important pour moi de savoir où vous en êtes, quelle sont vos chances quel, selon vous, sera votre avenir immédiat. Notre Alliance pour le drapeau de la République serait, n'en doutez pas, d'une importance européenne. Elle aurait des suites depuis la France jusqu'à l'Orient...»

Y termina: «Que Dieu vous inspire tous!

Votre Frère Joseph Mazzini”⁴⁸

A ellos seguirán los de la Generación del 98, encabezados por Miguel de Unamuno, para quien Italia solo puede verse con ojos de enamorado; y Rubén Darío, para quien «si la lira

⁴⁷ Almudena Mateos Santos, *Novelas españolas ambientadas en Italia: Fra Filippo Lippi de E. Castelar y Bomarzo de M. Mujica Láinez*, 2016.

⁴⁸ Emilio Castelar, *Correspondencia 1868-1896*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1908, pp. 380-1.

no se llamase lira, debería llamarse Italia», o Valle-Inclán, director de la Academia de España en Roma de 1933 a 1936, Manuel y Antonio Machado, Pío Baroja, etc. Y sus epígonos, como Enrique Díez Canedo, Ramón Gómez de la Serna, Ramón Pérez de Ayala y otros más, que se acercarán a Italia para admirarla y tomar de su literatura nuevas perspectivas para sus propias obras de manera semejante a como se produjo en el Siglo de Oro.

Algunos de entre los más relevantes de estos escritores que actúan principalmente entre el último tercio del siglo XIX y el primer tercio del XX y que convierten la cultura y la literatura italiana en foco de su atención, participarán o compartirán con Italia vicisitudes históricas tan relevantes como la Primera Guerra Mundial, generadora también de literatura en Italia y en España.

Fuertes polémicas se levantaron en España durante la Primera Guerra Mundial entre los germanófilos, partidarios de Alemania, y los aliadófilos, partidarios de los aliados, pese a la postura oficial de neutralidad adoptada por el Gobierno. Entre los integrantes del primer grupo se mezclan gran parte de los clericales y

de los nacionalistas a ultranza, que alaban sin recato las cualidades del pueblo y del ejército alemán: el orden, la disciplina, la obediencia, el poderío militar. El grupo pro-aliados está integrado por la gran mayoría de los intelectuales y por los regionalistas, nunca bien avenidos con Madrid ni con las directrices de su Gobierno. Pero también se adhieren a esta tendencia escritores como Jacinto Benavente, redactor de un manifiesto germanófilo en 1915 con el título *Amistad germano española*, que firman, entre otros, Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca, José María Gil Robles, Dámaso Alonso, Julio Casares, Vicente Gay, José Alemany, etc. Pío Baroja duda, aunque se siente proclive a los germanófilos.

Los componentes del segundo grupo defienden decididamente a los aliados con todos los medios a su alcance. Primeramente, a través de otro manifiesto, publicado en el semanario «España» y firmado, entre otros, por Julio Romero de Torres, Ignacio Zuloaga, Amadeo Vives, Gabriel Alomar, Américo Castro, Leopoldo Alas «Clarín», Luis Araquistáin, Manuel Azaña, Antonio Machado, Benito Pérez Galdós, Ramón Pérez de Ayala, Miguel de Unamuno,

Melquiades Álvarez, Gregorio Martínez Sierra, Álvaro de Albornoz, José Sánchez Rojas, etc.

Junto al manifiesto se sucedieron conferencias, artículos, libros mítines, viajes, y, sobre todo, generaron una inmensa literatura periodística. Unamuno, Azorín, Ramón Pérez de Ayala, José Sánchez Rojas, Fabián Vidal, Luis Araquistáin y un largo etcétera, utilizan periódicos como «Hispania» de Londres, «Nuevo Mundo» de Madrid, «La Nación», de Buenos Aires, y, sobre todo, el semanario «España» de Madrid, creado ad hoc, el 29 de enero de 1915, por José Ortega y Gasset para acoger a todos estos escritores y hacer una propaganda activa, sobre todo en favor de la entrada de Italia en guerra al lado de los aliados; hecho que tendrá lugar el 24 de mayo de 1915. En algunos casos, los artículos darán lugar a libros como *Herman encadenado* (1917), de Ramón Pérez de Ayala; *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (1916), de Vicente Blasco Ibáñez o los muchos artículos sobre la contienda de Miguel de Unamuno, agrupados con el título genérico de *Mi viaje al frente de guerra italiano*⁴⁹.

⁴⁹ Recogidos por Louis Urrutia en *Desde el mirador de la guerra*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1970.

A modo de ejemplos, citaré párrafos de dos textos de ese interés por compartir el destino de Italia en estos momentos cruciales para Europa. El primero, publicado con el título *La guerra* en el semanario «España», el 28 de mayo de 1915, y redactado probablemente por José Ortega y Gasset, saluda así la entrada de Italia en guerra:

«Italia ha ido a la guerra. Era inevitable. Desde que salió a la calle nuestro primer número, hemos venido anunciándolo. De no haber unido su suerte a los Imperios Centrales, tenía que unirla forzosamente a la de los aliados. Un pueblo como Italia, lleno de querer y de fuerza, no podía resignarse en este caso a una quietud suicida. Dijimos que Italia iba a la guerra. Y a la guerra ha marchado resuelta»

El segundo, no podría ser de otra manera, es de Miguel de Unamuno, y es una carta-artículo a Giovanni Papini, del 15 de julio de 1915⁵⁰, que muy bien podría tener vigencia hoy en algunos de sus aspectos:

⁵⁰ En Miguel de Unamuno, *Crónica política española (1915-1923)*, edición de Vicente González Martín, Almar, Salamanca, 1977, pp. 88-92.

«Salamanca, 15.VII.1915

Gracias, querido Papini, por su artículo “Cosa fa la Spagna?”. Gracias en nombre de mi patria, agitada hoy, gracias a la guerra europea, por una fuerte lucha civil íntima. La batalla de nuestras dos Españas parecía adormecida o en tregua; ahora, loado sea Dios, se reenciende. Yo tomé partido como un hombre, desde el principio de la guerra, desde mucho antes de estallar. Hace ya cuatro años que di la voz de alerta contra la *Kultur*, burlándome de su *K* mayúscula, con cuatro puntas, como un caballo de frisa, y abogando por nuestra cultura. Empezaba a infestar a España una especie de germanización traída por pensionados en universidades alemanas. Todo se reducía a método, técnica, especialización, y, en resolución, pedantería. Aborrezco a un pueblo de soldados, pero más aún a un pueblo de catedráticos. Y si los catedráticos lo son en milicia, ¡horror de los horrores! Se trata de ver que nuestros latinos, maestros en el arte de la guerra, pueden batir a esos catedráticos en la ciencia de la milicia...

Verán lo que es lo que ellos llaman la anarquía latina. Y una de las que le darán la lección será esa eterna Italia, esa Italia de las muchas vidas, esa Italia del incesante Renacimiento, esa cuna de la libre personalidad y de la vida civil. ¡Le alza el Dante, creador de ¡almas!».

Fruto también de toda esta actividad política, periodística y literaria serán los viajes al frente de guerra, invitados por el gobierno italiano, de intelectuales como Luis Araquistáin, Américo Castro, Miguel de Unamuno, Santiago Rusiñol, Manuel Azaña, etc.

A estas generaciones de escritores españoles interesados por Italia corresponderán una serie de importantes intelectuales italianos, que dirigirán su mirada hacia España de manera muy semejante, ejerciendo algunos de ellos un influjo importante en el pensamiento español, como es el caso de Benedetto Croce⁵¹.

La actividad como escritor y pensador de Benedetto Croce (1866-1952) se proyectó con fuerza en España, país al que estudió en muchas de sus manifestaciones literarias y culturales y al que se acercó físicamente en época temprana, cuando tenía veintitrés años, recorriendo España entre el 8 de mayo y el 30 de junio de 1889, acercándose entonces a Salamanca, de cuya Plaza Mayor escribe en la anotación de su diario correspondiente al 20 de junio:

⁵¹ *Benedetto Croce e la cultura spagnola*, en *Filologia e critica nella modernità letteraria*, a cura di A. Battistini, A. Bruni e I. Romera, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologna, 2012, pp. 323-339.

«La Plaza Mayor tiene un bello pórtico, que da vueltas por cuatro lados, y un palacio de arquitectura barroca muy agradable. La iglesia de San Miguel (se refería a San Martín) cuenta con una fachada románica y hay tumbas antiguas en su interior. La ciudad está de fiesta por celebrarse el día del Corpus y por la tarde debe de haber una solemne procesión. En la plazoleta junto a la iglesia de San Miguel, hay un gran número de campesinos con el traje regional: calzas negras, calzones cortos y ajustados a los muslos, jubón corto de terciopelo negro, malla adornada con hilo de oro al cuello y en la cabeza grandes sombreros en forma de quitasol, con la copa puntiaguda»⁵².

Probablemente el primer gran intelectual español que señala y exalta la actividad de Croce es Marcelino Menéndez y Pelayo, que en el número de mayo de «La España Moderna» publica un artículo titulado *Primeros contactos entre España e Italia*, en el que destaca a Benedetto Croce como un gran hispanista en ciernes y al mismo tiempo lo juzga como un docto napolitano, apreciando su rectitud de juicio, su

⁵² Paulino Matas Gil, *Benedetto Croce*, en *Salamanca en la Literatura Italiana*, «Salamanca. Revista de Estudios» n. 56, 2008, p. 65.

prudencia y su sólida preparación. Tras Menéndez y Pelayo, otros intelectuales se interesarán por el pensador napolitano. Así, Miguel de Unamuno, quien en 1911 prologó la *Estética* de Croce, traducida por José Sánchez Rojas, en el semanario «España» Ortega y Gasset, Enrique Díez Canedo; Azorín comenta sus obras; y otros darán noticias suyas; la revista «La Pluma» también difunde la obra croceana, y en la «Revista de Occidente», fundada por Ortega y Gasset en 1923, el nombre de Croce recurrirá con mucha frecuencia entre los años 1925 y 1926, y Jorge Guillén, en su primer viaje a Italia, en 1910, compra el libro de Croce *Problemas de estética* y desde entonces intenta acercarse al napolitano, con quien comenzará una relación epistolar en 1915, etc.

Especial importancia en esta tarea de acercamiento a España tendrán también los escritores agrupados en torno a la revista «La Voce», nacida en 1908, entre los cuales se encuentran Giuseppe Prezzolini, Gaetano Salvemini, Ardengo Soffici, Giovanni Papini, Mario Puccini, Giovanni Boine...y otros muchos que quieren llevar a cabo la regeneración del país, de forma muy semejante a las pretensiones de

los hombres de la Generación del 98 en España, empeñándose también en establecer un contacto directo con otras culturas europeas, abriendo, de esta manera, nuevos horizontes a la literatura italiana, enquistada, según ellos, en el retoricismo y el elitismo tradicional.

Entre sus objetivos estará el de leer las literaturas extranjeras y conocer a sus autores de forma personal, bien físicamente o bien a través de relaciones epistolares. España ocupará un lugar importante en la revista «La Voce», dedicándole artículos, como, por ejemplo, los de Antonio Anzilotti, *La Spagna com'è* (6 octubre 1910); Giovanni Boine, *Don Chisciotte in Toscana* (18 abril 1912); Giovanni Papini con *Amore di Spagna lontana* (9 noviembre 1911) en el que afirma:

«A spiegare perchè la letteratura spagnola non è popolare in Italia, ci vuole al Bonghi un libro intero; per spiegare come mai la letteratura spagnola non è popolare in Italia basta una parola sola: pigrizia».

È una vera vergogna per gli uomini colti di questo paese che la seconda lingua del sì, la letteratura non del Cervantes solo ma di Calderón e di Quevedo, non sia familiare tra noi... La nostra immagine della Spagna è molto simi-

le, per l'ingiurioso semplicismo, a quella che gli stranieri si fanno dell'Italia. Plaza de toros, andaluse brune, Carmen e navaja.

«Ma la Spagna, la Spagna vera, è altra cosa. È un paese serio, duro, virile che ha fatto vita a sé ed ha un'anima sua, una fisionomia assolutamente propria e personale –incancellabile anche oggi, in tempi di aeroplani superatori di monti».

Por otra parte, muchos de los escritores voveanos visitaron España y mantuvieron relaciones de amistad y de colaboración literaria con intelectuales españoles, llevando a cabo una gran labor de difusión de la cultura y de la literatura españolas en Italia a través de revistas, artículos, libros de viaje a España, elaborando obras propias con los materiales literarios españoles, realizando traducciones, publicando en sus revistas textos de escritores españoles, etc. Baste el ejemplo del, en cierta manera, portavoz de ellos, Giovanni Papini, creador de revistas como «Il Leonardo», nacidas bajo la enseña del quijotismo, autor de artículos, ensayos y novelas dedicadas a nuestro país y siempre, incluso en los momentos de tensión, con un alto grado de admiración por España, como podremos deducir de las siguientes palabras:

«Ho amato fin dall'adolescenza la Spagna di quell'amore caldo e perfetto che si prova soltanto per i paesi dove non siamo andati mai. La seconda lingua straniera che imparai fu il castigliano; ho stimato sempre la letteratura spagnuola una delle più ricche e originali di tutta Europa; ho ammirato e studiato i suoi santi, i suoi mistici, i suoi poeti, i suoi novellatori e perfino i suoi pensatori, da Huarte a Gracián fino a Unamuno e Ortega y Gasset. E sono abbastanza vecchio per ricordarmi della fraterna dispiacenza che mi turbò nel 1898, quando la Spagna fu vinta dagli Yankee e perse gli ultimi lacerti del suo impero oceanico»⁵³.

Menos entusiasta inizialmente por Italia fue la Generación del 27, aunque algunos con el paso de los años o a la vuelta de sus exilios dieron lugar a una intensa interrelación con este país. Son los casos de Rafael Alberti, sorprendente y conocido cantor del Trastévere romano en su *Roma, peligro para caminantes* (1968), o Jorge Guillén, amigo y traductor de Eugenio Montale, premio Nobel de Literatura y este de Guillén. La figura y la obra de Federico García

⁵³ *Popoli e città*, en *Politica e civiltà*, Mondadori, Milán, 1963, p. 889.

Lorca tendrán también una gran proyección en Italia de la mano de prestigiosos hispanistas como Oreste Macrì, Carlo Bo y Vittorio Bodini y de algún escritor italiano importante como Elio Vittorini, traductor de *Bodas de sangre*.

Además, en el primer tercio del xx llegará la sacudida producida por la primera vanguardia del siglo: el Futurismo, al que siguieron otros; el pirandellismo con la llegada de Luigi Pirandello a España y las traducciones y representaciones de sus obras; la Neoavanguardia, ya en la década de los 70, de la mano de los poetas novísimos españoles reunidos en la Antología de José María Castellet, *Los nueve Novísimos*.

Filippo Tommaso Marinetti, crea la revista «Poesia» en 1905, en la que colaborarán escritores españoles y lanza su programa futurista el 20 de febrero de 1909, en un artículo publicado en «Le Figaro», de París, con el título *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, y llega a España no sin polémicas por la autoría del término «futurismo», que le disputa a Marinetti el periodista mallorquín Gabriel Alomar⁵⁴. El

⁵⁴ Gabriel Alomar, *El futurisme i altres assaigs*, Ed. 62, Barcelona, 1970.

propio Marinetti escribirá y mandará su Manifiesto inaugural a escritores españoles, como Miguel de Unamuno, recibiendo una respuesta entusiasta de Ramón Gómez de la Serna, quien publica en su revista «Prometeo», en el número VI, abril de 1909, el *Manifiesto del Futurismo*, traducido por él mismo, y en el número XX de la revista, correspondiente a mayo de 1910, publica un manifiesto futurista dedicado a los españoles, firmado por Marinetti y Tristán (pseudónimo de Gómez de la Serna), con el título *Proclama futurista a los españoles*, en cuyos puntos 6 y 8 se dice:

«6º. Deben transformar sin destruirlas todas las cualidades esenciales de la raza, a saber: la afición al peligro y a la lucha, el valor temerario, la inspiración artística, el orgullo arrogante y la habilidad muscular...

8º) En fin, deben defender a España de la más grande de las epidemias intelectuales: el arcaísmo, es decir, el culto metódico y estúpido del pasado, el inmundo comercio de nostalgias, de historietas, de añoranzas funerales, que hacen de Venecia, de Florencia y de Roma las tres últimas plagas de nuestra Italia convaleciente».

Marinetti viaja a España en 1928 y el eco de su visita será importante. «La Gaceta Literaria» la celebra con diversos artículos; Ernesto Giménez Caballero y Josep Dalmau lo reciben y le organizan un homenaje y una exposición futurista en Barcelona.

Con todos estos ingredientes, el futurismo en España es acogido y llevado a la práctica, no solo por Gómez de la Serna, sino también por escritores como Rubén Darío y Enrique Jardiel Poncela.

Además, algunas revistas como «Grecia», «Ultra», «Tableros», «Reflector», etc. acogieron textos de Marinetti y sus teorías futuristas encontraron acogida, en mayor o menor medida, en escritores españoles como Mauricio Baccarisse (1895-1931), Ramón de Basterra (1888-1928), Adriano del Valle (1895-1957), Rafael Lasso de la Vega (1890-1959), José Moreno Villa (1887-1955), Guillermo de Torre (1900-1971), etc.

Un encuentro extraordinario y de gran proyección por su duración e intensidad y por implicar a las literaturas española e italiana en un cruce de influjos mutuos como pocas veces se

produjo entre España e Italia, eclosiona a finales del primer tercio del siglo xx: me refiero a lo que la crítica española e italiana denominan generalmente como «pirandellismo», sustentado especialmente en la proyección en España de la dramaturgia, del premio Nobel siciliano Luigi Pirandello (1867-1936).

Pirandello viajó a España en 1924, pero sus obras y su fama lo habían precedido, siendo ya bastante conocidas y comentadas en revistas como «La Pluma», y el semanario «España». Fecha clave de esta fortuna será el 15 de julio de 1923, cuando Miguel de Unamuno publica en «La Nación» de Buenos Aires su conocido artículo *Pirandello y yo*, en el que acomuna su propia forma de hacer literatura a la del escritor siciliano.

Pero la clave definitiva del éxito en España de Pirandello es la representación de su obra *Seis personajes en busca de autor*, en Madrid, en el mes de diciembre de 1923, dos años después de haber sido representada en Italia, y la presencia de Pirandello en España, en Madrid y Barcelona, donde dio algunas conferencias y concedió varias entrevistas. La obra pirandelliana llega a España en un momento óptimo, en el

que el mundo cultural español está ansioso de novedades, a la espera de una gran renovación teatral.

Cuando Pirandello abandona España, al día siguiente de haber pronunciado una conferencia multitudinaria en el Teatro Romea de Barcelona, el 17 de diciembre de 1924, fueron a despedirlo casi todos los escritores y periodistas barceloneses, pero dejaba detrás de él un encanto por su obra que ha permanecido hasta nuestros días.

Su figura y sus obras serán comentadas, representadas y servirán como fuente de inspiración. Periódicos como «ABC» llevan publicando crónicas sobre él desde 1915; grandes escritores españoles, como Azorín, nos dirán que «Hay algo en el mundo que no existía. El teatro de Luis Pirandello –teatro del ensueño, de lo inexistente– representa el comienzo de una nueva neblina de la estética»⁵⁵.

En Enrique Jardiel Poncela, uno de los mayores representantes españoles del teatro del absurdo, el influjo pirandelliano en varias de

⁵⁵ J. Martínez Ruiz, «Azorín», *Escena y sala*, O.C., T. VIII, p. 898.

sus obras es evidente. Baste citar *Cuarenta y nueve personajes que encontraron su autor* o *Eloísa está debajo de un almendro*.

También Gómez de la Serna, que se encuentra con él en Berlín en 1928 y en Buenos Aires en 1934, comparte la expectación que el siciliano suscita y llega a la conclusión de que él mismo alimenta conscientemente esa fama, garantía de inmortalidad:

«Desde niño había sido el hombre que no quería morir y comenzó a hacer cosas para lograrlo y creyó que yendo hacia la gloria iba a evitar la muerte... él no quería morir y el éxito teatral le ofrecía un añadido de vida que le podía hacer imperecedero»⁵⁶.

Algo muy semejante le sucede a Miguel de Unamuno, quien tuvo ocasión de hablar con Pirandello en París, el 28 de junio de 1925, con motivo del tercer Congreso Internacional del Pen Club, y en 1935 en Lisboa, e inmediatamente se dio cuenta de que muchas de sus propias ideas se veían reflejadas en las de

⁵⁶ R. Gómez de la Serna, *Nuevos retratos contemporáneos*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1945, p. 14.

Pirandello, como nos dirá en su artículo citado *Pirandello y yo*, de 1923:

«Digo esto a propósito de la obra del escritor siciliano Luis Pirandello que lleva en Roma escribiendo casi el mismo tiempo que yo aquí, en Salamanca, y que empieza a ser conocido y celebrado fuera de Italia después de haber alcanzado en ella una tardía fama. Yo que soy curioso y diligente observador de la vida italiana, no sabía nada de él hasta hace muy poco, menos de un año. Cuando en 1917 estuve en Italia, nadie me habló de él. Y si ahora me he fijado en él y en su obra —que todavía conozco mal, muy fragmentariamente y sobre todo de referencia—, débese a que lo veo citar en Italia al lado de mi nombre»

No podemos entrar en esta sugerente temática que ha levantado ríos de tinta en la crítica y que yo mismo he estudiado con exhaustividad en diversos ensayos publicados ya, desde 1976 a hoy, en diversas partes del mundo.

Ante la pregunta de ¿por qué Pirandello tuvo tanto éxito en España? La crítica ha sido prácticamente unánime al indicar que el motivo de su éxito es que, esencialmente, la poética pirandelliana se siente como algo muy cercano en la

literatura española. Los temas de la relatividad de la verdad, de la incapacidad de conocer el propio yo, la mezcla de realidad y ficción, la tremenda angustia ante el paso del tiempo, la esquizofrenia de la personalidad, la autonomía del personaje que lleva inevitablemente a la rebelión contra su autor, etc., no eran temas desconocidos en la literatura española, pues se encontraban en las obras de nuestros grandes escritores, como Cervantes y Calderón de la Barca y, antes que Pirandello y Unamuno, las habían llevado al mundo del arte otros autores, como Benito Pérez Galdós en *El amigo manso*, obra de 1882, y Jacinto Grau, en *El señor de Pigmalión*, de 1921, en el que el protagonista, Pigmalión, es asesinado por sus criaturas, los personajes de ficción.

La guerra civil española fue observada con atención por los italianos, pues muchos de ellos se comprometieron en uno u otro bando, como es bien sabido, generando una amplia literatura en Italia, donde muchos escritores publicaron artículos, ensayos, poemas y novelas, tomando temáticas de este período trágico español, rico de sugerencias literarias⁵⁷.

⁵⁷ Para una información minuciosa del influjo de la guerra civil española en la literatura italiana pueden consultarse Es-

Ya durante el desarrollo de la guerra se publicaron cuatro novelas: *La Spagna in fiamme* de Paolo Sighinolfi, publicada en 1936; *I cadetti dell'Alcazar* de Valerio Pignatelli (1937); *Euro, ragazzo aviatore* (1937) de Gino Chelazzi y *Guardia rossa* de Luigi Daffini, también publicada en el 37.

Las escritoras italianas comienzan a emplear esta temática publicando cinco obras en 1938: *Nessuno torna indietro* de Alba de Céspedes; *Passione spagnola* de Linda Riggio Cinelli; *L'eroe della falange* de Paola Bologna; *Ragazzi d'Italia nel mondo* de Pina Ballario; *Grande dramma, piccoli eroi* de Maria Rossi Gentile.

A partir de 1940 entran en liza escritores y políticos que han participado de una u otra manera en la guerra y desean trasladar su visión de la misma, a través del prisma de su ideología. De este cariz, en gran parte propagandístico o

tela González de Sande, *La guerra civil española y Leonardo Sciascia*, «Anuario de Estudios Filológicos», vol. XXVIII, 2005, pp. 103-115; *La Brigada Garibaldi en la ficción literaria italiana*, en *Las brigadas internacionales: 70 años de memoria histórica*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2007, pp. 213-220.2006, y Antonio Marqués Salgado, *La guerra civil española en la literatura italiana: desde el final del conflicto hasta nuestros días*, «Archivum», n.º. 60, 2010.

justificativo, son las siguientes obras: *Michele a Guadalajara* (1945) de Francesco Jovine; Manlio Miserocchi, *Le aquile bianche* (1950); *Il voltagabbana* (1963), de Davide Lajolo, biografía del autor y del comunista Francesco Scotti, *L'antimonio* (1960) de Leonardo Sciascia.

Después de un largo silencio, que se corresponde prácticamente con los años del franquismo en España, algunas mujeres italianas que participaron activamente en la guerra de España publican sus memorias. Es el caso de la enfermera Maria Solari y su obra *Su quattro fronti. Diario di guerra di una infermiera* (1973) y el de la comunista y brigadista Teresa Noce con la autobiografía titulada *Rivoluzionaria professionale* (1974). A partir de 1990, el tema de la guerra de España ha sido fuente de inspiración de autores como Sciascia, Davide Lajolo, Jovine y, más próximos a nuestros días, otros como Tabucchi en *Sostiene Pereira* (1994), Bruno Arpaia en *Tempo perso* (1997) o *L'angelo della storia* (2001), Carlo Lucarelli en *Guernica* (1998), Alberto Casadei en su obra *La domenica di questa vita* (2002), Alessandro Baricco en la novela *Senza sangue* (2002), Fabrizia Ramondino en *Guerra d'infanzia*

e di Spagna (2001), Romana Petri en la novela *Dagoberto Babilonio, un destino* (2002), Cinzia Tani con *Sole e ombra* (2007).

El interés no cede y se siguen publicando obras con la guerra civil española como fondo. Entre ellas: Maurizio Lo Re, *Domani a Guadalajara* (2013); Pablo Rossi, *Il sangue e l'oro* (2015) y Sergio Alonge, *L'uomo degli aeroplani* (2016).

El interés de los italianos por la guerra civil española ha dado lugar además a una buena producción crítica, a través de artículos e incluso monografías, como la de Luciano Curreri: *Farfalle di Madrid. L'antimonio, I narratori italiani e la guerra civile spagnola*⁵⁸.

Con la publicación de la antología *I Novissimi. Poesie per gli anni 60*⁵⁹, que recoge las premisas estéticas y poesías de Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Antonio Porta y Nanni Balestrini, se inicia la denominada «Neoavanguardia» con la intención de romper con el lenguaje poético tradicional y construir una poesía

⁵⁸ Traducido al español en 2009: *Mariposas de Madrid. Los narradores italianos y la guerra civil española*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

⁵⁹ Rusconi e Paolazzi, Milán, 1961.

cuyo contenido sea el lenguaje, el hecho verbal, la conversión de la comunicación lingüística en material lingüístico, en lenguaje-objeto a través de las técnicas de degradación, rebajamiento, regresión, etc. Con ello esperan, sobre todo, desmercantilizar el arte, lograr que la poesía no se convierta en un producto del mercado.

A los autores iniciales de la antología se irán uniendo otros, que se reúnen en congresos, forman grupos, como el «Grupo 63» y la «Escuela de Palermo», viajan por Europa y España y se ponen en contacto con escritores españoles, como el propio Edoardo Sanguineti me confirmó personalmente, encontrando en ellos una acogida positiva, sobre todo en lo que respecta a la tarea de experimentación lingüística y al cultivo de la poesía visual que estaban llevando a cabo los neovanguardistas⁶⁰.

La recepción de la Neovanguardia en España se materializa, después de una paulatina renovación de la poesía española a partir de los años 50, cuando en 1970 el crítico José María Castellet publica la antología *Nueve novísimos*

⁶⁰ Vid. Yolanda Romano Martín, *La Neovanguardia Italiana*, Tesis Doctoral, 1991, dirigida por Vicente González Martín.

*poetas españoles*⁶¹, en los que incluye premisas estéticas y poemas de Pere Gim Ferrer, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero, quienes no solo repiten las premisas de la Neovanguardia italiana como, por ejemplo, «Esto es para personas de menos de 30 años» (Terenci Moix), «La poesía, tal y como está organizada, no vale para nada» (Montalbán), «La razón de ser de mi generación dependía del uso que hicieran de la lengua» (Carnero), etc., sino que también se aplican a construir poesía donde la forma sea lo importante y los contenidos, si los hay, sean los propios de la cultura contemporánea.

En el último tercio del siglo xx y primera década del xxi se produce una verdadera explosión de la novela histórica, tanto en Italia como en España, impulsada esencialmente por las editoriales más conocidas, que acaparan premios literarios con este tipo de narrativa, de estructura muy lineal y de contenidos claros y concretos, muy apta para un mercado de lec-

⁶¹ Barral, Barcelona, 1970.

tores no demasiado preparados culturalmente para digerir la historia en su descarnada desnudez y objetividad y buscan en el género de la novela histórica un sucedáneo más amable para satisfacer su curiosidad por el pasado, sin plantearse demasiados problemas en torno a la historicidad de la realidad narrada. Esto explica, en parte, el hecho de que en el período comprendido entre 1975 y 2000 se hayan publicado en España aproximadamente ochenta y cinco novelas históricas.

El consumo generalizado de la novela histórica exige que sea ambientada en una época atractiva y de fácil acceso para un público amplio. Por esa razón, dentro de la historia de Italia, es el período del Renacimiento el más elegido, ya que goza de una difusión universal y genera un atractivo y simpatía poco común; aunque no es el único período de tiempo que se elige como marco. El ciudadano, y potencial lector, medianamente ilustrado, conoce, aunque sea superficialmente y a veces de manera deformada, esa realidad histórica y los personajes que la han protagonizado y ello le lleva a sentirla cercana e incluso a coparticipar de ella. Probablemente no sean muchos los españoles

que conozcan los datos históricos que configuran la personalidad histórica de Maquiavelo o de César y de Lucrecia Borgia, pero la mayoría tienen de ellos una imagen personal. No es extraño, pues, que una parte importante de las novelas históricas españolas e italianas se centren en este período, visto a través de personajes que se ubican en ese tiempo o que desde el presente lo describen.

Son muchos los títulos y por eso nos limitaremos a citar solo algunos de ellos. Así, *Bombarzo*, de Manuel Mújica Láinez, de 1962; *Yo, Lucrecia Borgia*⁶², de Carmen Barberà, publicada en 1989; *Las puertas del Paraíso*, de Julio Murillo Llerda, de 2006; Juan Granados, *El Gran Capitán*, 2006; *Quattrocento*, de Susana Fortes, del 2009; *Imperator*, de Isabel San Sebastián, de 2010, etc.

⁶² Al personaje de Lucrecia Borgia ya había dedicado una novela Manuel Fernández y González, en 1865, titulada *Lucrecia Borgia*.

| IX. ESPAÑA VISTA POR LOS ESCRITORES

ITALIANOS CONTEMPORÁNEOS |

EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX y la primera década del XXI las interrelaciones se inclinan más hacia el protagonismo de España, pues nuestro país se convertirá para muchos escritores italianos en una tierra apreciada y susceptible de convertirse en material literario para sus obras.

El escritor siciliano Leonardo Sciascia (1921-1989) será uno de los mejores conocedores de la cultura y la literatura españolas, hacia las que se acercó generalmente con una actitud de hermandad y amor. La frase «avevo la Spagna nel cuore», en gestación desde los primeros años de su adolescencia, aparece recurrentemente, a veces con variantes, en muchas de sus obras. Esas palabras pronunciadas y escritas por Leonardo Sciascia indican un interés por España y su cultura muy semejante al de algunos de nuestros escritores del 98 en relación con Italia, como es el caso de Unamuno, quien predicaba que a Italia debíamos acercarnos «con ojos de enamorado», pues es así como se la puede ver y apreciar mejor. Así se acer-

cará Sciascia a España: con enamoramiento y consciente del hecho de que España no es algo extraño para un siciliano, sino que forma parte indeleble de su historia y de su forma de ser. El binomio Sicilia-España será una constante en la obra de nuestro autor y es raro que en cada una de sus obras no aparezca algún recuerdo, una mención, un nombre, una palabra, que haga referencia a España⁶³.

Ese amor a España, surgido ya en su adolescencia desde la lejanía de Racalmuto y Catania, se confirma con los diversos viajes que realizó a nuestro país. La crónica de los viajes fue recogida en diversos artículos publicados en «Il Corriere della Sera» en los meses de marzo y abril de 1983 y, entre ellos, uno a Salamanca en 1982, donde pronunció una conferencia en el aula de Unamuno el 1 de diciembre de dicho año. Como resultado de esa visita publicó el artículo titulado *A Salamanca nell'Università di Unamuno*⁶⁴, en el que después de elogiar a los estudiantes de italiano, que no le preguntaron

⁶³ Estela González de Sande ha hecho un estudio exhaustivo de estas relaciones en *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*, La Cantinella, Catania, 2009, 238 páginas.

⁶⁴ «Il Corriere de la Sera», 5 de marzo de 1983.

por la mafia, sino por la literatura, se centra en uno de sus maestros de vida y de literatura: Miguel de Unamuno:

«Cerco a Salamanca il ricordo dell'agonia di Unamuno. Soltanto il monumento, di fronte alla casa che abitò negli ultimi mesi, sembra dirne qualcosa: la testa drammaticamente incastata tra le spalle, la figura raccolta in sé come per un gelo di morte che da ogni parte l'assalga. Pochi hanno voglia di ricordare don Miguel, anche se monumenti, lapide, Università, fotografie nelle vetrine delle librerie lo ricordano. Questa città di pietre d'oro, come lui diceva, gli studenti appresero ad amare; questa città serena e dotta sembra aver consumato nella dorata sonnolenza il ricordo dei suoi ultimi mesi di vita, della sua agonia».

Teniendo a España en el corazón, Sciascia leerá a Unamuno, a Ortega y Gasset, a Américo Castro y establecerá lazos de amistad con escritores españoles, como Jorge Guillén, Jorge Luis Borges⁶⁵ y, sobre todo, Manuel Vázquez Montalbán; además escribirá obras con temáti-

⁶⁵ En *Cronachette*, Sellerio, Palermo, 1985, le dedicó un interesante relato-divagación, titulado *L'inesistente Borges*.

cas sobre la guerra civil española, como el *Antimonio* (1960) y *Ore di Spagna* (1988), acercándose a la figura de Manuel Azaña, de quien tradujo la obra *Velada en Benicarló*. A la inquisición española y siciliana dedicó su novela, *La morte dell'inquisitore* (1978), rehaciendo la amistad de Miguel de Cervantes y el poeta siciliano Antonio Veneziano en *Vita di Antonio Veneziano* (1967) o coloca como personaje el libro de *Don Quijote* en *L'onorevole* (1965), o a Don Juan Tenorio en el ensayo *Don Giovanni a Catania* (1970).

En el umbral de su muerte, acaecida el 20 de noviembre de 1989, quiso tener cerca a su amigo español, Manuel Vázquez Montalbán, recibéndole en su casa, el ocho de octubre:

«Si erano abbracciati, i due scrittori, e avevano pianto. Sciascia, quella sera, aveva in viso il colore della morte e un'espressione di resa»⁶⁶.

Otros sicilianos, como Giuseppe Bonaviri, Vincenzo Consolo, Andrea Camilleri, Claudio Magris, Silvana La Spina, etc. se interesarán también por España, no solo para conocerla y

⁶⁶ Matteo Collura, *Il maestro di Regalpetra*, Longanesi, Milán, 1996, pp. 369-370.

hablar de ella, sino como proporcionadora de material para construir su propia literatura.

Por lo que se refiere a Giuseppe Bonaviri (1924-2009), algunos críticos han señalado su gran semejanza con Pío Baroja y Luis Martín Santos, los tres han sido médicos y extraordinarios escritores, destacados por su capacidad de inventar y de crear un lenguaje narrativo que incorpora los materiales de la realidad y de la ciencia contemporánea. Otros lo han parangonado con Gabriel García Márquez, por la mitificación de su pueblo natal, Mineo, al igual que el colombiano hace con el suyo, Macondo.

El hecho de que la crítica lo asemeje a grandes escritores hispanos se explica porque Bonaviri es un tipo de escritor proclive a temáticas muy queridas de la literaturas hispánicas y a una visión del mundo, en cierta medida, congenial.

En su abundante obra, los elementos hispánicos recurren continuamente y provienen principalmente de su relación personal con España –viajes, amistades–, pero también una parte consistente proviene de sus lecturas de la

literatura española y, entre estas, especialmente, la de *Don Quijote*.

Reproduzco algunos versos del poema *L'Estremadura*, dedicado a sus amigos españoles, entre los que me encontraba:

«...Corri corri Pedro Luis! Cavalca Vicente
sul verde suol d'Estremadura
dall'odor di perpetua menta!
Oh, ritroviam Raffaella lo mio amore
dai capelli in rosa tinti, né ascoltiamo
di Sarah il flauto, ma corriam, corriamo!
I cavalli sono stanchi, Salamanca
è un brillore nel tramonto...»⁶⁷

Otro autor siciliano, Vincenzo Consolo (1933-2012) fue un privilegiado conocedor de primera mano de la realidad española, pues durante años se preocupó de conocer nuestro país, realizando numerosos viajes a España y conviviendo con diversos medios intelectuales en congresos, conferencias, entrevistas y a través de las editoriales españolas, cada vez más interesadas por sus obras. Consolo, como

⁶⁷ En *Poemillas españoles ed altri luoghi*, «RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas», Ediciones de la Universidad de Salamanca, n.º. 0, 2000. p. 22.

Leonardo Sciascia, intenta definir su sicilianidad a través de su relación con España y, como Leopardi, tiene un alto concepto de la lengua española:

«Lo spagnolo è, fra le lingue neolatine, la lingua più vicina all'italiano e più vicina al latino. Il francese sembra un figlio illegittimo del latino, mentre lo spagnolo è veramente molto vicino all'italiano, alla matrice latina»⁶⁸.

Desde Trieste Claudio Magris (1939) visita con frecuencia España y tiene un trato asiduo con italianistas españoles. Sus obras más importantes han sido traducidas al español y ha conseguido en nuestro país importantes galardones, como el Premio Príncipe de Asturias de las Letras, en 2004, y ha sido investido Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense en 2006.

Desde Roma, Romana Petri (1965) utiliza a Unamuno como personaje central de su novela *Dagoberto Babilonio, un destino*, y una parte importante de las acciones de la misma se desarrollan durante la guerra civil. Paola Mastrocola (1956)

⁶⁸ Vincenzo Consolo, *Lunaria vent'anni dopo*, Ediciones de la Universidad de Valencia, 2006, p. 51.

buena conocedora de la cultura española y Andrea Vitali (1956), dedicarán sendos artículos, más bien elucubraciones líricas en prosa, a nuestra ciudad, publicados respectivamente en «La Stampa», de Turín, 5 de marzo de 2007, con el título de *Salamanca, scrittori e cicogne*, y en «Il Giorno», el 8 de marzo del mismo año, *La magia de Salamanca y un derby sin policía*, respectivamente.

Por último, desde Apulia Raffaele Nigro toma de España muchos argumentos para varias de sus obras, y más concretamente de Salamanca, ciudad en la que participó en un gran congreso internacional con otros doce narradores italianos de primera fila, organizado por el Área de Filología Italiana, que se desarrolló en noviembre de 1995. Esa primera estancia en nuestra ciudad —luego se repetirían— se convirtió en literatura en dos amplios artículos: uno, de 1995, *E eravamo tredici sotto il cielo di Salamanca*, y otro, de 2007, *In cerca di Salamanca*, y el escrito definitivo: su novela *Viaggio a Salamanca*, de 2001 y publicada en español en 2004⁶⁹.

⁶⁹ Traducción de Vicente González Martín y M^a Mercedes González de Sande, Ediciones de Caja Duero, Salamanca, 2004, 410 pp.

Las descripciones físicas de nuestra ciudad suelen ser minuciosas, detallistas, llenas casi siempre de un lirismo que Raffaele Nigro cultiva en algunas de sus obras y que tiñe su lenguaje poético de colorido y de comparaciones con espacios conocidos. No desdeña nuestro escritor recrearse en el paisaje salmantino, en los monumentos y en los rincones de la ciudad; pero, para él, Salamanca significa sobre todo una especie de meca de la cultura a la que el hombre culto debe acudir al menos una vez en la vida:

«La ciudad estaba adormecida en el crepúsculo. Un atardecer tenue después del fuego de la tarde.

Puede uno quedarse horas contemplándola desde el Tormes y después entrar o huir con el primer tren. Dejar esos lugares rarefactos de luz, donde cada cosa tiene la palidez del sueño y volver a las pasiones de lo cotidiano. Pero una vez en la vida es necesario perderse entre las calles de Salamanca. Sumergirse en la atracción de su atardecer y de sus amaneceres»⁷⁰.

⁷⁰ Ibid., p. 11.

En definitiva, todo un mundo de interrelaciones con numerosos estudios ya, pero todavía abierto a muy diversas nuevas líneas de investigación sobre temáticas apenas iniciadas o desconocidas. Las literaturas italiana y española continúan produciendo buenas obras, y siguen creando un campo propicio para la literatura comparada italo-española, cumpliéndose una vez más ese ensueño poético intercambiable entre Italia y España del que hablara Dámaso Alonso.

Gracias a todos Ustedes por su atención.

| X. BIBLIOGRAFÍA |

1. AA.VV., *Salamanca en la literatura italiana*, «Salamanca. Revista de Estudios», n. 56, 2008. Volumen monográfico.
2. AA.VV., *Petrarquisme et poésie en Europe*, Istituzione «Biblioteca Città di Arezzo», 2002.
3. AA.VV., *Italiano e Spagnolo a contatto*, 2 vols., Unipress, Padua, 2001.
4. AA.VV., *Géneros literarios y literatura comparada*, Sevilla, Arcibel, 2007.
5. AA., VV., *Españoles en Italia e italianos en España*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996.
6. AA.VV., *San Francisco d Asís y nuestro tiempo*, Madrid, Editorial Cisneros, 1982.
7. AA.VV., *Pirandello e l'Europa*, Lecce, Manni, 2001.
8. Albònico, Aldo, *L'America latina e l'Italia*, Roma, Bulzoni, 1984.
9. Alonso, Dámaso, *La poesía del Petrarca e il Petrarchismo*, «Lettere Italiane», año XI, n. 3, 1959, pp. 277-319.
10. Alonso, Dámaso, *Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética*, en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951, pp. 79-111.
11. Amezúa, A. G. de, *Fases y caracteres de la influencia de Dante en España*, Madrid, Academia de Jurisprudencia y Legislación, 1922.
12. Arce, Joaquín, *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa Calpe, 1982.

13. Arce, Joaquín, *La bibliografía hispánica sobre Dante y España entre dos centenarios*, Florencia, Olschki, 1965.
14. Arce, Joaquín, *Tasso y la poesía española*, Planeta, Barcelona, 1973.
15. Arlati, Blanca, *España en los diarios de tres viajeros italianos del siglo XVI /E. Guicciardini, A. Navagero e G. M. Brancalupo*, Venecia, Universidad Ca' Foscari, 1954.
16. Arroniz, Othon, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
17. Aullón de Haro, Pedro-García Gabaldón, Jesús (eds.), *Juan Andrés y la Escuela Universalista Española*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017.
18. Barrio, M., *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX: La Academia de Bellas Artes*, Bolonia, Zanichelli, 1973.
19. Batllori, Miguel, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, Gredos, 1966.
20. Beccari, Gilberto, *Impressioni italiane di scrittori spagnoli (1816-1910)*, Lanciano, R. Caraffa, 1913.
21. Beccaria, Gian Luigi, *Spagnolo e spagnoli in Italia*, Torino, Giappichelli, 1968.
22. Bellini, Giuseppe, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1982.
23. Bertini, Giovanni Maria, *Studi e ricerche ispaniche*, Milán, Società Vita e Pensiero, 1942.
24. Bertini, Giovanni Maria, *La fortuna di Machiavelli in Spagna*, «Quaderni Ibero Americani», I, 1946.

25. Blandesperger, F.-Friedrich, W.P., *Bibliography of Comparative Literature*, Carolina del Norte, Chapel Hill, 1950.
26. Bosque, A. de, *Artisti italiani on Spagna. Dal XIV^o secolo ai Re Cattolici*, Milán, Alfieri e Lacroix, 1968.
27. Bourland, C.B., *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature*, «Revue Hispanique», XII, 1905, pp. 1-232.
28. Castro Guisasola, F., *Fuentes italianas del Renacimiento*, en *Observaciones sobre las fuentes literarias de la Celestina*, Madrid, CSIC, 1973, pp. 113-147.
29. Chasles, Philarète, *Étude sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnoles en France et en Italie*, Ginebra, Slatkine, 1973.
30. Cian, Vittorio, *Italia e Spagna nel secolo XVIII*, Turín, Lattea, 1896.
31. Cipolla, Arnaldo, *Vecchia terra d'Iberia (Viaggio in Spagna e Portogallo)*, Paravia, Turín-Roma, 1928.
32. Croce, Benedetto, *La letteratura comparata*, en *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1923.
33. Croce, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1949.
34. Crovetto, Poer Luigi, *Cultura spagnola*, Roma, Editori Riuniti, 2007.
35. Farinelli, Arturo, *Italia e Spagna*, 2 vols., Turín, Fratelli Bocca, 1929.
36. Farinelli, Arturo, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Turín, Fratelli Bocca, 1922.

37. Fucilla, J. G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Anejo LXXII de la «Revista de Filología Española», Madrid, 1960.
38. García Berrio, A, *La decisiva influencia italiana en la ciencia poética del Renacimiento y Manierismo españoles. Las fuentes de las tablas Poéticas de Cascales*, SPCL, 1973, pp. 136-160.
39. González Martín, Vicente, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978.
40. González Martín, V., *Ensayos de literatura comparada*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1979.
41. González Martín, V., *Presencia de Calderón de la Barca en el siglo XVIII italiano*, en *Estudios sobre Calderón*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1988, pp. 41-51.
42. González Martín, V., *Spagna e l'Europa nella storia e nella cultura*, en *Il contributo dei principali paesi alla formazione di una cultura e mentalità europee*, Università per Stranieri di Siena, 1989, pp. 181-195.
43. González Martín, V., *Fortuna del «Principe» de Maquiavelo en España*, prólogo a la edición de la obra *Maquiavelo comentado por Napoleón Bonaparte*, Silvio Berlusconi Editore, Milano, 1994.
44. González Martín, V., *Las traducciones del teatro de Pirandello en España*, en «Teatro y Traducción», Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 1995.
45. González Martín, V., *La obra de Goldoni en la literatura y la crítica española contemporáneas*, En *Carlo Goldoni: Una*

- vida para el teatro*, Universitat de Valencia, 1996, pp. 87-95.
46. González Martín, V., *El teatro italiano y español en el siglo XVIII*, Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas Españoles, Valencia, en *El Teatro Italiano*, Universitat de València, 1998, pp. 281-295.
 47. V. González Martín, V., *La presenza di Giuseppe Parini nella letteratura spagnola*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 2000, pp. 205-220.
 48. González Martín, *Giovanni Verga nella letteratura spagnola*, en *Nel mondo di Giovanni Verga*, a cura di Enzo Zappulla, La Cantinella, Catania, 2001, pp. 115-125.
 49. González Martín, V., *L'influsso spagnolo nella letteratura siciliana (Alcuni momenti della presenza del «Don Chisciotte»)*, en *L'Europa che comincia e finisce: la Sicilia*, Peter Lang, Frankfurt, 2006, pp. 120-128.
 50. González Martín, V., *Pirandello ed il Pirandellismo nella letteratura spagnola*, en *Pirandello e l'Europa*, Manni, Lecce, 2001, pp. 45-70.
 51. González Martín, V., *Algunos aspectos de la proyección de la «commedia dell'arte» en España*, «RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas», n. 3, 2005, pp. 97-108.
 52. González Martín, V., *De Fra Filippo Lippi de Emilio Castelar a Quattrocento de Susana Fortes: Italia en la novela histórica española contemporánea*, en *Vivir es volver*, Studi in onore di Gabriele Morelli, University Press, Bergamo, Sestante Edizioni, 2009, pp. 261-268.
 53. González Martín, V., *La proiezione di Emilio Salgari nella cultura spagnola del Novecento*, en *Un'avventura lunga cento*

- anni: Emilio Salgari, «Rivista di Letteratura Italiana», Milano, 2012.
54. González Martín, V., *La historia italiana en la novela histórica española: un ejemplo del siglo XIX*, en *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, Publicacions i Edicions Universitat Barcelona, 2012, pp. 435-453.
55. González Martín, V., *Algunas notas sobre la literatura de la emigración: escritores españoles en Italia durante los siglos XV y XVI*, en *Cuando quiero hallar las voces encuentro los afectos*. Studi di Iberistica offerti a Giuseppe Bellini, ed. de Patricia Spinato e Jaime Martínez, C.N.R., Roma, 2013.
56. González Martín, V., *La literatura comparada y la literatura comparada italo-española*, «Studi comparatistici», N. 5, Turín, 2010.
57. González de Sande, M^a Mercedes, *La cultura española en Prezzolini, Papini, Puccini y Boine*, Roma, Bulzoni, 2001.
58. González de Sande, Estela, *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*, Catania, La Cantinella, 2009.
59. González de Sande, E.-González de Sande, M. (eds.), *Las relaciones italo-españolas: traducción, lengua y literatura*, Sevilla, Arcibel, 2013.
60. Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.
61. Gutiérrez Carou, Javier, *La influencia de la «Divina Comedia» en la poesía castellana del siglo XV*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1996.

62. *Italia-España-Europa: Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, 2 vols., Sevilla, Arcibel, 2006.
63. *Letterature comparate: problema e metodo*, Bolonia, Patron, 1981.
64. *Letterature comparate*, Milán, Marzorati, 1948.
65. Marqués Salgado, Javier, *La guerra civil española y los intelectuales italianos*, 2003. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca.
66. Meragalli, Franco, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Florencia, Sansoni, 1974.
67. Patat, Alejandro, *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina (1910-1979)*, Perugia, Guerra, 2005.
68. Peña Sánchez, Victoriano, *Intelectuales y fascismo. La cultura italiana durante el «Ventennio fascista» y su repercusión en España*, Granada, Ediciones Adhara, 1993.
69. Peña Sánchez, Victoriano, *España veloz y toro futurista*, Granada, Ed. Comares, 1995.
70. Picatoste, *Estudios sobre la grandeza y decadencia de España. Los españoles en Italia*, 3 vols., Madrid, Imprenta de la viuda de Hernando y Cia, 1887.
71. Porras Castro, Soledad, *La novela histórica en España*, Valladolid, Ediciones de la Universidad de Valladolid, 1999.
72. Porras Castro, Soledad, *Los libros de Viaje. Génesis de un género. Italia en los Libros de Viajes del siglo XIX*, «Castilla. Estudios de Literatura», 28-29, 2003-2004, pp. 199-214.

73. Quinziano, Franco, *España e Italia en el siglo XVIII: presencias, influjos y recepciones*, Navarra, Eunsa, 2008.
74. Reyes Cano, Rogelio, *La Arcadia de Sannazaro en España*, Sevilla, Anales de la Universidad Hispalense, 1973.
75. Sande Bustamante, M^a Mercedes de, Las dos Sicilias en la obra de Cervantes, en *La construcción de Europa en la literatura y en los medios de comunicación social*, Santiago de Compostela, Andavira, 2010, pp. 591-604.
76. Sanvisenti, Bernardo, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*, Milán, Hoepli, 1902.
77. Schiff, Mario, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, E. Bouillon, 1905.
78. Segura Covarsi, Enrique, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
79. Siracusa, Joseph-Laurenti, Joseph, *Relaciones literarias entre España e Italia. Ensayo de una bibliografía de literatura comparada*, Boston, Hall, 1972.
80. Toda y Güell, E., *Bibliografía spanyola d'Italia dels orígens de la impremta fins a l'any 1900*, 5 vols, Castell de Sant Miguel, 1927-1931.
81. Torre, Guillermo de la, *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3 vols., Madrid, Guadarrama, 1974.

Italia y España, hermanas de lengua, de cultura
y de pensamiento, han caminado mucho tiempo
entrelazadas en una historia común.

La mayor parte del tiempo por el mismo sendero;
otras, por caminos diversos, cuando no encontrados,
pero sabiendo que de ambos países brotaba
una literatura congenial y de ensueño intercambiable.





**Lección inaugural
del Curso Académico 2020-2021**

**SECRETARÍA GENERAL
2020**

VNiVERSiDAD D SALAMANCA