

---

## RESEÑAS

Paola Laskaris e Paolo Pintacuda (eds.), *Intorno all'epica ispanica* (Francesca Leonetti)

Armando López Castro, *Estudios sobre el "Libro de Buen Amor"* (Stefano Pradel)

Alessandro Martinengo, *Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales*,  
(Manuel Ángel Candelas Colodrón)



**Paola Laskaris e Paolo Pintacuda (eds.), *Intorno all'epica ispanica*, Como-Pavia, Ibis, 2016, 270 pp., ISBN 9788871645346**

Francesca Leonetti

Università degli Studi di Roma Tre

En el volumen misceláneo *Intorno all'epica ispanica* se recogen los resultados de unos estudios filológicos sobre la épica hispánica que, conservando el enfoque adoptado en la publicación de 2014, titulada *Le vie dell'epica ispanica*, representan un avance importante en la investigación correspondiente. El tema, como aseguran los editores, Paola Laskaris y Paolo Pintacuda, en las notas introductorias, se aborda desde diferentes perspectivas, rehuendo las clasificaciones rígidas para ofrecerse, en cambio, como abanico de aproximaciones interpretativas. Según las intenciones de los editores, el volumen traza un recorrido de lecturas que se abre con la fundamental aportación de Giovanni Caravaggi dedicada a la figura de Cristóbal de Mesa, intérprete del *epos* clásico y refundidor del modelo virgiliano y tassiano. Su pormenorizado análisis filológico, aun subrayando las debilidades compositivas de la obra de Mesa, hace hincapié en la importancia de *Las Navas de Tolosa* desde la perspectiva comparativista de las relaciones intertextuales entre la literatura italiana y la española, tanto por su vinculación con la obra de Tasso, como por la fidelidad al canon renacentista de la *imitatio*. Y a partir de las sugerencias del maestro Caravaggi sobre el préstamo de *loci* y de algunas figuras retóricas de tradición

clásica presentes en la obra del mismo Mesa, Paola Laskaris arroja nueva luz sobre la capacidad del poeta para reelaborar el motivo de la flor cortada, uno de los más frecuentes y estudiados de la iconografía poética. Un detallado *excursus* dedicado a rastrear las fuentes, tanto clásicas –en primer lugar catulianas, virgilianas y ovidianas– como renacentistas –italianas y españolas–, revela la persistencia del tópic, que Mesa renueva dentro de una construcción épico-heroica.

Enriquecen el volumen dos importantes estudios sobre la traducción de algunos textos épicos. El primero nos lo ofrece Álvaro Alonso, quien estudia el “canto épico” de Erasmo di Valvassone dedicado a Santa María Magdalena y la traducción de Fray Damián Álvarez. De la versión castellana se evidencian las intervenciones masivas y capilares que alteran el tejido lingüístico con el fin de cristianizar el léxico y atenuar las referencias paganas y mitológicas. El segundo estudio trata de la traducción española en endecasílabos blancos de *La Iliada*, realizada por Juan de Lebrija Cano, que Andrea Baldissera analiza con esmero y cuidado, prestando atención a su función mediadora entre el clasicismo helénico y la modernidad.

Olga Perotti abre la sección del volumen dedicada al estudio de poemas épicos hasta ahora desatendidos, llamando la atención sobre el texto de Juan Méndez de Vasconcelos centrado en la expulsión de los moriscos de 1609. Tras un estudio puntal de la lengua de la *Liga deshecha* de 1612, Perotti supera la valoración puramente documental de la obra y logra, con mucho acierto, otorgarle el *status* literario. Con *El Macabeo* Encarnación Sánchez

desplaza la atención hacia la Nápoles de los años treinta del siglo XVII, donde encontramos al converso lusitano Miguel de Silveira, autor de la obra. El análisis, de corte exquisitamente histórico-filológico, evidencia el interés científico del ambiente napolitano, en el que se coloca la actividad astronómica de Silveira y la génesis de su obra. Como se desprende de este estudio, la historia macabea se enmarca dentro de una cosmogonía científica, cuya forma poética se pone en la estela de la revolución poética gongorina y permite, a la vez, la expresión de contenidos “peligrosos”. Aún más lejos nos llevan Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda, tocando, en sus trabajos, lugares y tiempos diferentes de la monarquía española. En el primero, *Las armas antárticas* de Juan Miramontes proporcionan la ocasión para emprender un estudio temático-interpretativo de los “poetas coronistas”, en una refinada síntesis de las constantes de sus obras. Mazzocchi destaca cómo los versos del poema ponen en tela de juicio el nuevo género, en busca de un equilibrio entre la exigencia de veracidad histórica y la belleza poética. Asimismo, la influencia camonianiana en la obra objeto de estudio lleva a la definición estética de esa nueva expresión épica, esto es, de canto de una realidad histórica objetiva y reciente, que se eleva al estado de arte a través de la forma poética. Mazzocchi pasa escrupulosa revista a las fuentes del poema que cumplen con las dos vertientes compositivas –histórica y literaria–, descubriendo, dentro de los contactos intertextuales, el cruce entre la estructura compositiva italiana y la del verso del Siglo de Oro. Estos presupuestos nos revelan la ruptura del esquema épico

tradicional, que se ha trasladado a un espacio fronterizo, donde el acostumbrado desenlace feliz de la empresa caballeresca es reemplazado por el sentimiento de incertidumbre, expresión de la compleja realidad americana. La contribución que cierra la sección central del volumen añade nuevas interpretaciones en torno al dualismo entre historia y literatura, con el estudio de *La Antuerpia* de Juan Blázquez Mayoralgo, poema épico en octavas sobre la conquista de Amberes. Pintacuda nos guía a través de ese tejido narrativo novelesco que su autor, relegando lo documental a la función de mero trasfondo histórico, puebla de seres fantásticos y sobrenaturales. La extraordinaria cantidad de versos, modelados sobre la arquitectura compositiva de Tasso y la lengua culta gongorina, denuncian, según las muy acertadas deducciones de Pintacuda, la distancia de ese texto del concepto de épica como narración histórica.

Ines Ravasini inaugura otra sección del volumen sobre los ecos épicos en las grandes obras del Siglo de Oro en su elegante estudio centrado en la épica náutica. En la misma línea Patrizia Botta nos presenta un análisis documentado de los romances épicos del *Romancero general* de 1600 y de Gabriel Lobo de la Vega, un autor culto de finales del siglo XVI, quien celebra en su producción casi todos los ciclos heroicos nacionales. En el apéndice el lector podrá apreciar una nutrida muestra de los textos comentados con finura y acribia. Cristina Castillo Martínez reflexiona en cambio sobre las confluencias del género pastoril y de la épica en el Siglo de Oro, insertando, en el apartado final, un interesante estudio sobre la *Primera parte de las Ninfas y*

*pastores de Henares* de Bernardo González de Bobadilla, que incluye en su interior dos poemas épicos breves.

El rico y erudito recorrido intertextual de Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli constituye la base de un estudio sobre la actualización gongorina del epilio en las *Soledades*, cuyos resultados logran vislumbrar, en el complejo entramado de sus fuentes, la influencia del carmen 64 de Catulo. En la última parte de la miscelánea se colocan las reflexiones de Valeria Tocco sobre los *Lusíadas* de Camões. Siguiendo los nuevos avances sobre la hermenéutica camoniana y las personales propuestas traductológicas que se ofrecen en las páginas finales, se subraya la necesidad urgente de una nueva edición, junto con una traducción más fiel al aparato terminológico y estilístico del poema nacional portugués.

Por todo lo expuesto, no cabe ninguna duda de que las aportaciones críticas del volumen, acompañadas de sus numerosas muestras y ejemplos, representan un hito de la investigación sobre la épica hispánica y revelan cómo el enfoque textual sigue ofreciendo resultados de mucho relieve.

**Armando López Castro, *Estudios sobre el “Libro de Buen Amor”*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2015, 191 pp., ISBN 9788497737623.**

**Stefano Pradel**  
**Università degli Studi di Trento**

El arte de Juan Ruiz, formado en el gótico

tardío, se refleja en una escritura polifónica, integrada por diversos elementos culturales, en la que se percibe un desplazamiento de la articulación sistemática de los grandes tratados, propia del siglo XIII, a la visión particular de los retratos autónomos e individuales, cultivada por los escritores del siglo XIV. Esta es la idea que vertebra el trabajo de Armando López Castro, Catedrático de Literatura Española en la Universidad de León, en el que se analizan, desde el punto de vista literario, los aspectos más significativos del libro.

En el primer capítulo, dedicado al problema de la realidad y de la ficción, el engaño artístico sirve para que el protagonista se haga personaje de su propia fábula, como sucede en el episodio entre don Melón y doña Endrina (cs. 670-678), para que el lector sienta como real lo que se le presenta como inventado en el proceso creador.

En el segundo, que gira en torno al discurso del amor cortés, la superioridad de la dama se completa con el servicio del amante, según se desprende del debate del Arcipreste con don Amor (cs.182-422), centrado en la forma de conseguir a la mujer amada.

El tercero, que ofrece un análisis de los poemas líricos, revela que tales poemas, a pesar de su variedad métrica, cumplen con una función específica: la de servir de glosa o comentario al relato en el que se integran. El cuarto, relativo a las fuerzas de la carne, muestra la exaltación de lo corpóreo como signo de libertad, según apreciamos en los varios episodios amorosos de las serranas, donde lo sexual, presentado mediante la deformación grotesca, tiene por objeto liberar al amor de sus prohibiciones y convencionalismos.

El quinto, basado en la lectura alegórica como forma típica del pensamiento medieval, responde al deseo de ver lo esencial tras lo aparente, como vemos en el episodio de la pelea entre don Carnal y doña Cuaresma (cs. 1067-1314), que no puede entenderse sin la fusión de alegoría y parodia.

El sexto, que versa sobre la relación de música y poesía, nos hace ver que Juan Ruiz, no menos músico que poeta, hace del ritmo el núcleo de su expresión poética. El séptimo analiza los principales refranes del *Libro*, destacando el mensaje doctrinal que encierran, su estructura rítmica y su brevedad.

El octavo parte de un aspecto muy debatido, el de la presencia de los elementos goliárdicos, según vemos en los himnos litúrgicos, con los que las distintas órdenes religiosas reciben a don Amor (cs.1237-1241), que reivindican los placeres de la carne como medio de realización humana. El noveno, relacionado con la tradición de los bestiarios, pone de relieve que, en los distintos ejemplos de animales, el uso de la imaginación simbólica es un modo de expresión que tiende a actuar liberada de toda racionalidad.

El décimo, que discurre sobre la ironía, utiliza el efecto corrector del lenguaje irónico para señalar la diferencia entre lo aparente y lo real.

Además, estos diez capítulos van enmarcados por un “Prólogo”, en el que se trata de situar la composición del *Libro* dentro del estilo gótico, y un “Epílogo”, en el que se subraya su singularidad artística. Ambos elementos forman parte de un arte contradictorio y ambiguo, que no procede de forma lineal, sino oblicua, adaptándose

con flexibilidad y eficacia a todos los sentidos posibles.

**Alessandro Martinengo,**  
***Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales,***  
**New York, IDEA/IGAS, 2015, 158 pp., ISBN 9781938795107**

**Manuel Ángel Candelas Colodrón**  
**Universidade de Vigo**

Reúne el profesor Alessandro Martinengo en este volumen sus trabajos últimos sobre Quevedo. Son exposiciones ya conocidas, publicadas en volúmenes colectivos, como resultado de congresos o de reuniones científicas. Muestran en muchos casos signos de esa oralidad primigenia, en la variada amenidad de su discurso y en la forma metalingüística de ir mostrando el camino de la argumentación. En cualquier caso, son ejemplos conspicuos de la manera en que concibe Martinengo la labor filológica. El mundo académico tiende, por una simplificación metonímica, a reducir la ciencia filológica al análisis (*sub specie amoris*) de los textos, con la disciplina de la ecdótica y la circunstancial concurrencia de las herramientas de la exégesis clásica como principales auxilios. No es raro encontrar en ciertos ámbitos de los estudios literarios el empleo de la palabra *filología* con sesgo acusatorio, identificada como una forma más o menos ambiciosa de crítica textual. El libro de Martinengo recupera la esencial concepción de la filología que recoge el

*Diccionario de Autoridades*, como “ciencia compuesta y adornada de la Gramática, Retórica, Historia, Poesía, Antigüedades, Interpretación de Autores y generalmente de la Crítica, con especulación general de todas las demás ciencias”.

Su *modus operandi* aparece desvelado en lo que llama *Premisa* del libro: elige del corpus quevediano “fragmentos mínimos”, en apariencia enigmáticos, para ir descubriendo poco a poco rasgos o caracteres más generales no solo del autor sino también de una época o de un territorio delimitado. Un ejemplo podrá ser útil para explicar su método de indagación: el artículo/capítulo “Vulcani mitologici, Alpi a lo divino”. En este trabajo, Martinengo parte de dos versos del famoso soneto de Quevedo al duque de Osuna: “en sus exequias encendió al Vesubio/ Parténope, y Trinacria al Mongibelo”. Tras un apunte sobre fechas de elaboración, pasa a establecer un par de niveles de comprensión del texto: uno primero, elemental, con las alusiones a la estancia del duque de Osuna en Sicilia y en Nápoles, y, un segundo nivel, “profundo”, que interpreta “le leggende e i miti fioriti nell’antichità intorno ai vulcani [...] evocati per rappresentare emblematicamente le vicende, e in particolare le vicende militari, della Monarchia”. Martinengo descarta, y lo declara a modo de reticencia, hablar del volcán como valencia amorosa, para incorporar datos precisos sobre la situación estratégica italiana en la época del duque de Osuna y luego para explicar el simbolismo de la gigantomaquia y los volcanes en

ese contexto geopolítico. El trabajo quedaría aquí ya resuelto si no encontrara Martinengo para sus conclusiones una solución en fuga que despierta expectativas para otro lugar de la obra quevediana. Si empezó con dos versos de un soneto heroico, termina con una de las octavas del *Himno a las estrellas*, en las que se describen los cráteres de los campos flegreos, y con la explicación erudita, con santo Tomás por medio, de la metáfora de “la corte de fuego” que se presenta en la invocación que hace a los Alpes en su *Lamentación amorosa*. Se podrían aducir otros ejemplos de este mismo volumen, pero baste este para observar la sinuosidad del discurso de Martinengo, la morosidad del camino elegido, con excursos siempre útiles y pertinentes, y la riqueza de matices con que observa el más mínimo detalle o con que dibuja el panorama de una convulsa época.

El libro nace de la obra de Quevedo, pero camina a lo largo de la geografía y la política italiana de la primera mitad del siglo XVII. Martinengo presenta estos trabajos bajo la idea de “una cierta unidad de conjunto”. Escribe una Introducción y luego establece dos partes: una, sobre las experiencias y las visiones italianas de Quevedo; y otra, sobre las relaciones (incluso epistolares) entre Urbano VIII (de la familia Barberini) y Quevedo. La larga Introducción con que arranca el libro, “Quevedo fra Lerma, Osuna e Olivares: un intellettuale nell’arduo confronto con le istituzioni”, repasa las relaciones de Quevedo con las figuras centrales de la vida

política del momento. Parte de la canción pindárica “De una madre nacimos” y de una larga enunciación de textos (Góngora, Lope, Villamediana) sobre la figura mítica de Hércules y su relación con España y la monarquía hispánica, para definir la apreciación de Quevedo sobre la labor política de Lerma. Bien avanzada la introducción, el propio Martinengo decide “allargare un poco il discorso” y coloca en el centro de su atención la figura de Enrique IV, el rey francés muerto a manos de Ravailiac. La alusión a este regicidio le permite a Martinengo ponderar las complejas dependencias de Quevedo con Osuna o con Olivares, en diferentes momentos de su trayectoria como hombre de la corte.

La primera parte, que titula *Paisajes y reminiscencias de Italia en Quevedo*, intenta matizar la extendida idea de que Quevedo no dejó por escrito huellas personales de su paso por Italia. En el primer artículo, ya reseñado como ejemplo de procedimiento investigador, Martinengo se ciñe a la imagen simbólica de los volcanes, aunque no deja de calibrar en el caso de los Campi Flegrei una familiaridad especial con tales términos geográficos que bien pudo comprender en su estancia napolitana: Puzol/Pozzuoli, Flegrea. En el segundo artículo, “Los paisajes italianos de Quevedo: un conceptista de viaje”, recorre Martinengo de norte a sur la geografía italiana por ver los lugares por donde pudo haber pasado Quevedo y las pocas notas que fue dejando de ello. De Génova recordará la *grotta* de uno de los

palacios de la calle Balbi, mencionada en uno de sus sonetos amorosos, o los Banchi (así nombrados) donde se sentaban los prestamistas. De Roma recordará también dos poemas: el célebre “Buscas a Roma en Roma, ¡oh peregrino”, cuya imitación del de Du Bellay limita, de haberlo, su carácter biográfico, y la silva “Esta que miras grande Roma”, basada en su primera parte (un soneto) en una elegía de Propercio. A propósito de esta última Martinengo repara en la descripción del Campidoglio (con la estatua de Marco Aurelio y los triunfos de Mario), que puede ser fruto de la visión personal quevediana pero que halla fácil inspiración en numerosos grabados de la época. Se resiste Martinengo a admitir que Quevedo, a pesar de haber visitado (según sus propias palabras) catorce veces Italia, no haya depositado, ni siquiera de forma oblicua, alguna observación personal sobre aquella tierra. Y en particular le resulta sorprendente la ausencia de comentarios sobre Sicilia o Nápoles, donde vivió tanto tiempo y en donde mantuvo con tanta gente (Manso con su *Accademia degli Oziosi* o Giovan Battista Della Porta, cuyo “aposeno de espejos” celebró en *Providencia de Dios* como metáfora del alma) relaciones de toda naturaleza. Eso le lleva a la conclusión de que Quevedo sometió su experiencia a su conceptismo verbal, en una revisión actualizada de la famosa inquisición borgesiana sobre el autor del *Marco Bruto*. De este tenor es el tercero de los trabajos de esta parte, surgido con la búsqueda (casi exploración) de la fuente siciliana que aparece mencionada

en uno de los sonetos quevedianos. O el cuarto, sobre la reliquia de un clavo de la cruz conservado como parte de las riendas de un caballo en el Duomo milanés, que Quevedo menciona en la *Carta a Luis XIII* y que constituye desembocadura de un proceloso discurso de Martinengo (que tuve el privilegio de escuchar en Nápoles en 2013) por los episodios de profanación y sacrilegios en las batallas religiosas del siglo XVII y por las diversas alusiones de Quevedo sobre su admiración por el caballo. Concluye esta parte con un trabajo sobre Felipa de Catánea, “Felipa de Catánea, la novela ejemplar que Quevedo no escribió”, una mujer de origen humilde que ocupó lugar preminente en la corte siciliana, conocida a partir de un relato de Boccaccio y que, también por meandros fértiles, conduce a un episodio de historia cultural protagonizado a tres bandas (una de ellas involuntaria) entre Pierre Mathieu, Mártir Rizo y el propio Quevedo. La segunda parte está dedicada a los vínculos mantenidos por Quevedo con Urbano VIII. La fórmula casi detectivesca de indagación de Martinengo funciona en este caso como la expansión de las ondas en un estanque. La pequeña piedra que lanza –en este caso, un Breve papal, en latín, de contestación a Quevedo tranquilizándolo con que su matrimonio no va a suponer ningún óbice para los privilegios como caballero de Santiago– guía a Martinengo por todo un entramado de vínculos entre personales y políticos por las esferas del poder de la primera mitad del siglo XVII entre España e Italia, que, como en las ondulaciones del

agua, interfieren y amplían el proceder exhaustivo del método científico del profesor Martinengo. Su formación ecdótica y su precisión analítica con los textos, entroncadas en la sólida tradición italiana del comentario crítico y retórico, le llevan a editar precisamente ese Breve con la correspondiente contextualización y explicación hermenéutica. El soneto de Quevedo “Pequeños jornaleros de la tierra”, compuesto sobre alusiones alegóricas, no podía pasar desapercibido a la curiosidad de Martinengo, quien le dedica una completísima disección, (“‘Sic vos non vobis’: exaltación de un Pontífice humanista y emblematasta”), en un ejercicio de finura intelectual en el que no falta la expresión dubitativa, propia del que deja abierta la oportunidad de otros acercamientos.

Este conjunto de estudios, culminados con un excursu sobre la metáfora de las columnas abatidas por Sansón aplicada a la poesía amorosa (con ciertos ribetes burlescos), “Lisce colonne di cristallo”, demuestra la plenitud investigadora de uno de los estudiosos esenciales del quevedismo y, por ello, de la historia de la literatura española del siglo XVII. No solo por el conocimiento que exhibe de los textos quevedianos del panorama social y político de la Europa del momento o de la historia de las mentalidades de la cultura en estos mismos ámbitos o por la envergadura crítica de sus interpretaciones, sino porque es capaz de reunir en un discurso fluvial, pleno de sinuosidades y sutilezas analíticas, de reminiscencias humanistas, lo minúsculo

con lo general, lo poético con lo biográfico, lo social con lo íntimo. No es fácil hallar en este periodo de especialización de contenidos y de métodos (también necesaria) un estudioso que camine con tanta soltura y tanta fluidez, no exenta de amenidad y curiosidad intelectual, por los paisajes naturales o textuales que Quevedo invita a descubrir.

DOI 10.14672/9.2017.1217