

MANUEL HERAS GARCÍA (Coord.)

ITALIA Y ESPAÑA: UNA PASIÓN INTELECTUAL



AQUILAFUENTE
A


Ediciones Universidad
Salamanca

ITALIA Y ESPAÑA:
UNA PASIÓN INTELECTUAL

MANUEL HERAS GARCÍA (Coord.)

ITALIA Y ESPAÑA:
UNA PASIÓN INTELECTUAL



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 364

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta: Templo de Adriano en Roma

1ª edición: mayo, 2024

ISBN: 978-84-1311-960-1 (PDF)

ISBN: 978-84-1311- 961-8 (POD)

DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0364>

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eusal@usal.es

Impresión y encuadernación:

Nueva Graficesa S.L.

Teléfono: 923 26 01 11

Salamanca (España)

Hecho en UE-Made in EU

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas www.une.es

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Usted es libre de: Compartir – copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

 Reconocimiento – Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

 NoComercial – No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

 SinObraDerivada – Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es/>

*A Vicente, maestro y auténtico puente
entre España e Italia para generaciones de filólogos*

ÍNDICE

I. LITERATURA ITALIANA

| | |
|---|-----|
| Solidarietà tra poveri nella lirica di Virgilio Giotti Giorgio Baroni | 17 |
| Poeti in volo. Un capitolo della poesia novecentesca italiana Anna Bellio | 31 |
| La Grecia di Leonardo Sinisgalli Maria Chatzikyriakidou | 47 |
| « <i>Mon petit monstre romantique</i> »: el concepto ‘patria’ en la obra manzoniana María de los Milagros Comesaña Santos | 61 |
| Geografia mítica del nuevo mundo en la épica italiana del siglo XVII Mónica García Aguilar | 79 |
| Maresciallo Santovito: el <i>giallo</i> de Guccini y Macchiavelli Manuel Gil Rovira | 91 |
| Fra il tragico e il comico: le opere tragiche di Giovanni Bonicelli Paula Gregores Pereira | 103 |
| Dal testo al palcoscenico: l’evoluzione testuale delle didascalie de <i>La malia della voce</i> di Carlo Gozzi (dai manoscritti all’edizione Zanardi) Javier Gutiérrez Carou | 115 |
| «La patria s’è incarnata in Dante» su alcune edizioni risorgimentali della <i>Divina Commedia</i> Alfredo Luzi | 129 |
| El revés del espejo. La huella de la pintura en <i>Il gioco del rovescio</i> de Antonio Tabucchi Mirella Marotta Peramos | 139 |
| Elio Vittorini e il distacco dal fascismo. Da <i>Il garofano rosso</i> alla guerra civile spagnola Francesco Maria Pistoia | 151 |

| | |
|--|-----|
| Grazia Deledda e Luigi Pirandello terzapaginisti del <i>Corriere della Sera</i> Alessandra Sanna | 163 |
| La rappresentazione della cultura letteraria nei cinegiornali <i>Luce</i> (1923-1945) Anna Scicolone | 175 |
| Castiglione e Leopardi tra sprezzatura e disprezzo Fabrizio Scrivano | 191 |
| Annotazioni su una commedia urbinata poco indagata Roberto Trovato | 205 |
| Praxis y teoría poética en Tommaso Stigliani: del <i>Canzoniero</i> al <i>Arte del verso italiano</i> María Dolores Valencia | 217 |
| La consolación del arte en <i>Viaggio d'inverno</i> (1971) de Bertolucci Carmelo Vera Saura | 229 |
| Falsi d'autori: parodie letterarie in Italia tra Otto e Novecento Margherita Verdirame | 241 |
| II. LITERATURA COMPARADA | |
| Paisaje unamuniano en la producción científica de Vicente González Martín Celia Aramburu Sánchez y María Mar Soliño Pazó | 257 |
| La recepción de Leopardi en el Novecentismo: las versiones de Agustí Esclasans Assumpta Camps | 271 |
| Tendenze teatrali tra Italia e Spagna all'inizio del XXI secolo Loreta De Stasio | 299 |
| La <i>Sonata de primavera</i> de Valle-Inclán y las <i>Memorias</i> de Casanova: ¿un caso de plagio? Dianella Gambini | 313 |
| Unamuno in Italia: <i>S. Teresa e Aldonzo</i> di Luigi Corvaglia Antonio Lucio Giannone | 333 |
| Verga nel realismo europeo: su <i>Mastro-don Gesualdo</i> e Zola Andrea Manganaro | 347 |

| | |
|---|-----|
| «Al padre» di Salvatore Quasimodo. Appunti di lettura con qualche inedita agnizione Cristina Marchisio | 361 |
| De la religiosidad al compromiso ético. La recepción de la poesía de Salvatore Quasimodo en España Victoriano Peña | 381 |
| El teatro de Carlo Goldoni en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Géneros y obras Inés Rodríguez Gómez | 393 |
| Personajes en rebeldía y autores-personaje. De <i>Niebla</i> a <i>Riccardino</i> Sara Velázquez-García | 405 |
| III. SICILIA EN LA CULTURA Y EN LA LITERATURA | |
| Sicilitudine, imágenes de ayer y de hoy Valentina Brancatelli | 423 |
| Il dibattito filosofico nel discorso scientifico di Modesta Pozzo José García Fernández | 435 |
| Leonardo Sciascia y la Mafia: más allá de mitos y leyendas María-Isabel García-Pérez | 447 |
| <i>Sintimenti in difesa di lu sessu fimminino</i> (1735) di Isabella Dorotea Bellini Guillon: un primo approccio all'opera Giuliana Antonella Giacobbe | 459 |
| <i>Ícaro</i> , el drama utópico de Stefano Pirandello María Belén Hernández González | 469 |
| Andrea Camilleri e l'utopia del Don Chisciotte siciliano Sarina Macaluso | 483 |
| «Le cose che non si sanno, non sono». Leonardo Sciascia in <i>Todo modo</i> Carla Tirendi | 497 |
| La Sicilia che cambia Anna Tylusińska-Kowalska | 509 |
| La polemica fra Pirandello, Martoglio e la Società Italiana Autori: una questione di bottega o di dignità? Sarah Zappulla Muscarà y Enzo Zappulla | 525 |

IV. LENGUA, TRADUCCIÓN Y DIDÁCTICA

- Pippa Bacca e *Brides on Tour*, un viaggio nell'arte contemporanea per la didattica dell'italiano LS
Giulia Di Santo 541
- Los proverbios italianos como recurso para la enseñanza de verbos sintagmáticos de movimiento a hispanohablantes
Nicola Florio 555
- Nuove proposte di valutazione dell'apprendimento della lingua italiana: il ruolo dei *social network*
Maria Angelica Giordano Paredes 569
- Il lessico italiano delle emozioni e dei sentimenti. Parole, locuzioni, etimologia: una proposta di apprendimento
Martina Lopez 581
- La presencia de los italianismos en la 23ª edición del diccionario académico
Rocío Luque 595
- Parole vicine di maestri lontani: riascoltando Gianni Rodari, Mario Lodi, Alberto Manzi
Anna Nencioni 609
- La voce dei fratelli. I populismi di destra in Italia e in Spagna alla luce del discorso di Giorgia Meloni a Marbella (2022)
Piotr Podemski 621
- La competencia fraseológica en el aula de italiano L2: construcción de un sílabo de colocaciones italianas verbo+nombre
Anna Suadoni, Francesca La Russa y Maria Roccaforte 637

V. MUJER, HISTORIA Y SOCIEDAD

- Ecchi dall'*Inferno* dantesco in tre poetesse italiane: Merini, Rosselli, Valduga
Aurora Conde Muñoz 653
- Lusso, amori e passatempi nel ducato sforzesco
Trinidad Fernández González 667

| | |
|---|-----|
| La experiencia de la maternidad en la novelística de Carla Maria Russo Pablo García Valdés | 679 |
| Grazia Pierantoni Mancini: donna, poetessa ed esule Gloria Maria Genova | 693 |
| Maria Giuseppa Guacci: una patriota italiana olvidada Mercedes González de Sande | 705 |
| Da Valencia a Venezia: vita e opere di Pedro Pablo de Ribera Clarissa Maria Leone | 729 |
| Maternidad a debate en la Italia de principios del siglo XX. Madres legítimas e ilegítimas en la narrativa de Anna Franchi Milagro Martín-Clavijo | 741 |
| El amor en la narrativa de Contessa Lara Eva Muñoz Raya | 755 |
| Mogli e figlie vittime del terrorismo in Italia e in Spagna: come preservare la memoria dei propri cari attraverso il ricordo letterario Matteo Re | 769 |
| Delitos y dialectos en las nuevas voces femeninas del <i>giallo</i> italiano Yolanda Romano Martín | 781 |
| <i>La Celestina</i> a través de la mirada de Giraldo Cinthio Irene Romera Pintor | 795 |
| «La traduttrice a' lettori»: argumentación y género Jorge J. Sánchez Iglesias | 807 |
| Considerazioni sopra <i>La gloriosa eccellenza delle donne</i> di Scipione Vasoli Massimiliano Spiga | 821 |
| VI. MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y RELACIONES CULTURALES | |
| Gina Lollobrigida, más allá de la belleza Salvatore Bartolotta | 835 |

| | |
|---|------|
| Maestros de postas y cartas cifradas contra Paolo IV Júlia Benavent | 849 |
| Una cifra para negociar el matrimonio de Margarita de Parma María José Bertomeu Masià | 865 |
| Il «linguaggio ordinario» di Domenico Laffi, pellegrino a «San Giacomo di Galitia Finisterrae» Benedict Buono | 879 |
| Fotografía e movimenti di macchina nel cinema di Paolo Sorrentino. La filosofia della luce, da Luca Bigazzi a Daria D'Antonio Antonio Catolfi y Giacomo Nencioni | 891 |
| Las confesiones literarias de Borges Adriana Cristina Crolla | 927 |
| Los primeros viajes de Leonardo Sciascia a España: intereses culturales y lazos de amistad Estela González de Sande | 945 |
| La presencia de dramaturgos españoles en la revista <i>Il Dramma</i> : un puente cultural entre Italia y España Manuel Heras García | 963 |
| Visitas de Jorge Guillén a Génova, Milán, Venecia y otras ciudades italianas contadas a su hija Teresa Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado | 975 |
| Análisis de <i>Trio</i> de Dacia Maraini: sororidad y otros tipos de amor Clara Llamero Illán | 989 |
| La cifra de Margarita de Parma y su secretario Machiavelli María Muñoz Benavent | 1001 |
| La visión de España en el tratado de Carlo Denina <i>Delle rivoluzioni d'Italia</i> Laureano Núñez García | 1013 |
| Il sorriso dell'ignoto Francesco Vitale: storia e mito di un vescovo umanista tra Italia e Spagna Sebastiano Valerio | 1029 |

LA SONATA DE PRIMAVERA DE VALLE-INCLÁN
Y LAS MEMORIAS DE CASANOVA:
¿UN CASO DE PLAGIO?
VALLE-INCLÁN'S SONATA DE PRIMAVERA
AND CASANOVA'S MEMORIAS: A CASE OF PLAGIARISM?

Dianella GAMBINI
Università per Stranieri di Perugia

Resumen

En la *Sonata de primavera* Valle-Inclán «incrustó» algunos fragmentos de las *Memorias* de Casanova sin citar explícitamente la fuente. Al crítico Julio Casares, quien le había acusado de plagio, el escritor le rebatió con argumentaciones que ponen de manifiesto una lúcida conciencia intertextual *ante litteram*. Abordo la cuestión del plagio; analizo una serie de cambios aportados al hipotexto, intentando dar cuenta de los posibles motivos subyacentes a la operación; efectúo la comparación entre hipotexto e hipertexto partiendo de los planteamientos de la lingüística textual (teoría de los actos lingüísticos; teoría de la cortesía). Los resultados permiten discernir que la reescritura tiene una dimensión y un sentido de los que el préstamo servil carece.

Palabras clave: intertextualidad, plagio, prácticas hipertextuales, préstamo creativo.

Abstract

In the *Sonata de primavera*, Valle-Inclán quoted fragments from Casanova's *Memories* without explicitly citing the source. When confronted by the critic Julio Casares, who had accused him of plagiarist, the writer retorted with arguments that reveal a lucid *ante litteram* intertextual awareness. Addressing the issue of plagiarism, analyzing a series of modifications made to the hypotext, trying to account for the possible motivations behind the operation, I compare the hypotext and hypertext based on textual linguistic approaches (Speech Act Theory; Logic of Politeness). The results allow us to see that the rewriting has a character and meaning that are lacking in pedestrian borrowing.

Keywords: intertextuality, plagiarism, hypertextual practices, creative borrowing.

El tema de la intervención me lleva a abordar la cuestión del plagio, muy debatida en la actualidad por el impacto que el fenómeno tiene a nivel académico y profesional. Hélène Maurel-Indart, reconocida estudiosa de la escritura plagaria, escribe al inicio de su ensayo sobre el argumento¹:

El plagio es esa zona «gris» difícilmente localizable, entre préstamo servil y préstamo creativo; pero ¿quién podría definir el límite en donde se fija el cursor entre ambos extremos? Todo nuestro esfuerzo ha tendido hacia la necesaria clarificación de una noción irremediamente movediza, pero cuyos contornos existen con un grado de precisión tal que hay que tomar la lupa y examinar, en cada caso, el camino de la creación literaria que va del préstamo a la originalidad (Maurel-Indart, 2014: 13-14).

Siendo difícil demarcar la frontera entre intertexto y plagio, Maurel-Indart considera la intencionalidad –es decir, la actitud con la que el escritor se apropia de otro texto– como uno de los criterios útiles para aquilatar el fenómeno. A tal respecto, propone dos tipos de plagiario: el «conquistador» y el «frustrado»²:

En el plagiario, la tentación a la usurpación, agresiva, se traduce en el modo de la escritura [...] El escritor es un plagiario que supo dominar por medio de su personalidad, por medio de su visión personal del mundo, un territorio extranjero, saqueado, reconstruido y fundido en su universo propio. Al contrario, en el plagiario, escritor frustrado, subsiste una fascinación demasiado fuerte, aplastante, por su víctima. El plagiario supo extraer, pero sigue siendo incapaz de transformar, o más bien de sublimar su hurto (Maurel-Indart, 2014: 335)³.

¹ Maurel-Indart (2014). En su ensayo la estudiosa profundiza en los procesos de creación literaria, la cuestión del préstamo servil y el creativo, la noción de originalidad y plagio. Recoge términos y conceptos elaborados por los teóricos que han establecido la noción de intertextualidad, como Kristeva, Bajtin, Barthes, Genette. Este último reformula el término intertextualidad para incluirlo como una de las cinco categorías de la transtextualidad (architextualidad, hipertextualidad, intertextualidad, metatextualidad y paratextualidad) y clasifica el préstamo como un caso de plagio.

² Cf. Maurel-Indart (2014: 15-19).

³ Los subrayados son míos.

Al grupo de los «conquistadores» pertenece el «jugador», que se distingue por los siguientes rasgos:

No rechaza los principios de una deontología literaria. Al contrario, consciente de la deuda contraída con sus predecesores, juega con las referencias codificadas, las citas escondidas o las copias falsamente indicadas, y así convoca, a través de su obra, al conjunto de la comunidad literaria. Le toca al lector ubicarse en este sutil juego de intertextualidad (Maurel-Indart, 2014: 17-18).

No cabe duda de que «ese juego de intertextualidad» es muy potente en toda la producción literaria valleinclaniana. En las *Sonatas* se manifiesta a través de una serie de formas perfectamente integradas en el tejido textual: desde las más simples de descifrar, como las citas explícitas, hasta las más matizadas, como las alusiones, las reminiscencias, los préstamos. Ya al comienzo de la tetralogía hallamos un ejemplo de este repertorio: en el epígrafe el narrador saca a colación el mito de don Juan para caracterizar al protagonista y cifrar el desarrollo del texto posterior. La primera *Sonata*, traspasada de cultura artística y literaria, es un arca de tipologías intertextuales entre las que destaca un interesante caso de préstamo. Conciérne a unos fragmentos de las *Memorias*⁴ de Giacomo Casanova que pertenecen al episodio donde el seductor narra el maleficio urdido por causas amorosas contra él. El veneciano consigue salvarse gracias a la intervención de un capuchino que lo avisa de la maquinación; siguiendo su consejo, se dirige a la casa de la bruja que, a cambio de dinero, desiste de su acción maligna.

Por no haber mencionado explícitamente la fuente, Julio Casares (1915: cap. 8) acusó de plagio a Valle-Inclán. En el presente trabajo pretendo mostrar cómo su apropiación puede considerarse un préstamo creativo por los cambios que el escritor efectúa en varios niveles del hipotexto a fin de adaptarlo a su proyecto estético.

Antes, parece interesante examinar las argumentaciones que Valle-Inclán aduce para rebatir la objeción de Casares pues ponen

⁴ De ahora en adelante, cito las *Memorias* de Casanova (hipotexto) como MC y la *Sonata de primavera* (hipertexto) como SdP.

de manifiesto una lúcida conciencia intertextual *ante litteram*. En ellas se pueden identificar los paradigmas seminales sobre los que se ha venido construyendo la noción de intertextualidad a través de estudios teóricos y prácticos, y debates entre estudiosos que perduran hasta el presente. En una declaración recogida en la prensa don Ramón afirma:

En esta clase de obras históricas la dificultad mayor consiste en incrustar documentos y episodios de la época. Cuando el relato me da naturalmente ocasión de incrustar una frase, unos versos, una copla, un escrito de la época de la acción, me convenzo de que todo va bien [...] Cuando escribía yo la *Sonata de primavera*, cuya acción pasa en Italia, incrusté un episodio romano de Casanova para convencerme de que mi obra estaba bien ambientada e iba por buen camino. El episodio se acomodaba perfectamente a mi narración. Shakespeare pone en boca de su Coriolano discursos y sentencias tomados de los historiadores de la antigüedad; su tragedia es admirable, porque, lejos de rechazar esos textos, los exige (Calvo, 1930: 3-4).

El discurso contiene, en germen, las implicaciones más importantes de la intertextualidad: todo texto ya es un intertexto pues ninguno es original o único sino que descansa sobre los que lo preceden⁵; a través de las relaciones intertextuales surge un

⁵ Tanto en una entrevista como en forma literaria, Valle-Inclán manifiesta la idea de que en los eslabones de la cadena intertextual los correlatos ocultos de otros hipotextos siguen resonando como un eco sin límites cronológicos: «Pues usted es curioso de saber las influencias literarias y desentrañar su importancia en los escritores vivos, he de contarle las que yo creo más fuertes en mi hora de juventud. Es[a] influencia que usted apunta, de un portugués cuya obra desconozco totalmente, bien pudiera ser la influencia de un incógnito tercero en el portugués y en mí. (Refiérese a Teixeira de Queiroz). En cambio, pocos han visto la influencia de Chateaubriand de [sic] las «Memorias del Marqués de Bradomín» (*Sonata de invierno*). La visita que el Marqués hace a los Reyes, está hecha recordando voluntariamente la que el romántico Vizconde hizo a Carlos X en el destierro (*Memorias de Ultratumba*)» (Reyes, 1924: 9).

En *Sonata de otoño* Concha y Bradomín hablan del nombre del paje que vive en el Palacio de Brandeso:

«—¿Por qué le llamas Florisel?

Ella dijo, con una alegre risa:

—Florisel es el paje de quien se enamora cierta princesa inconsolable en un cuento.

texto nuevo: su identidad se construye y determina mediante el diálogo y la diferencia respecto a los eslabones precedentes de la cadena intertextual. De las afirmaciones de Valle-Inclán se constata que el dinamismo implícito en el proceso de absorción y recreación se halla muy interiorizado en su conciencia autorial. Mediante este proceso, el texto segundo se presenta como un corpus vivo que, lejos de estar replegado en su unicidad, es un catalizador de textos latentes. Con respecto a la utilización deliberada de un material ajeno, cierta crítica contemporánea, al estudiar el fenómeno de la *reprise* en el teatro aurisecular, considera esta práctica hipertextual como un indicador de «la conciencia que tiene el escritor [...] de reescribir y reflexionar sobre la escritura en la obra» (Sanz Cabrerizo, 1995: 349). Si nos detenemos en el comentario del teórico literario Sáez García sobre los factores a tener en cuenta en el análisis de una reescritura, podemos comprobar que se trata de una formulación en nuevos términos de la réplica de don Ramón a Casares:

La clave, en efecto, no está únicamente en el hallazgo de la fuente o el hipotexto, sino en el estudio de su utilización [...] En numerosos textos pueden encontrarse lugares y pasajes repetidos, pero no basta con determinar su procedencia, sino que se debe atender a su uso en un nuevo contexto, a los procesos de reinterpretación y reescritura que ese nuevo empleo supone; esto es, atender a qué se hace con los textos y qué implicaciones conlleva. Si se quiere, la reescritura constituye un caso extremo de intertextualidad intencionada: porque la diferencia entre ambas nociones es una cuestión de grado, no tanto de naturaleza (2013: 163).

Don Ramón vuelve a hablar del fenómeno de la apropiación consciente de un texto en el transcurso de otra entrevista. Puesto que concibe y ejerce la literatura «como un diálogo con las otras bellas artes» (Villanueva Prieto, 2012: 23), no sorprende que utilice una imagen pictórica para desmontar la acusación de Casares:

—¿Un cuento de quién?

—Los cuentos nunca son de nadie» (Valle-Inclán, 2002: 479).

En verdad, el procedimiento es completamente legítimo. Equivale [...] a tomar un rincón del cuarto de las «Meninas» de Velázquez, e incrustarlo en una tela mucho mayor, añadiéndole retazos por todos lados. En los cuadros de los pintores que representan por ejemplo, un taller (¡oh jugoso y paradisíaco Brueghel!) ¿no vemos, a veces, reproducido sobre un caballete del fondo, en miniatura, algún cuadro célebre del pincel ajeno? (Reyes, 1922: 153).

También en este caso, sus planteamientos adelantan tiempos. La idea que expone resulta adoptada por cierta jurisprudencia reciente como criterio para distinguir entre plagio y reelaboración creativa de fragmentos de obras ajenas de los ámbitos figurativo y musical. Como señala Musso, dicha orientación subraya la necesidad de

contrastare siffatta visione puramente «atomistica» del giudizio di contraffazione, anche quando una mera porzione di opera altrui vi sia inclusa, ed attuare una comparazione in senso maggiormente «olistico», con la conseguenza di potere considerare non solo non contraffattive, ma originali e originarie, opere posteriori, nelle quali la creazione anteriore –pur essendo «riconoscibile» in senso formale ed oggettivo– sia stata completamente (ri)elaborata o (ri)creata in una differente funzione estetica, costituendo in concreto un'ipotesi d'ispirazione più che di riproduzione o di elaborazione (2015: 59).

En referencia a la intertextualidad –que Fabry considera en su conjunto como una «matriz de escritura y/o un horizonte de sentido para la lectura» (2008: 90)– cabe evidenciar el interés que encierra otro aspecto tratado por don Ramón en el transcurso de la entrevista del 5 de junio de 1922: la forma de señalar la presencia del hipotexto MC en SdP. Mención ha habido de la fuente –refutaría don Ramón⁶– siendo citadas las *Memorias* en la escena anterior a la de la bruja, cuando el diabólico Bradomín, en su enésimo asedio a la novicia María Rosario, le aconseja leer la

⁶ «Finalmente, el escritor se extraña de que pueda la crítica minuciosa pero algo míope de Casares alardear de su descubrimiento cuando en la misma *Sonata de Primavera* Valle-Inclán indica sus fuentes» (Reyes, 1922: 153). Sigue la cita de la conversación entre Bradomín y María Rosario.

biografía de su «Maestro espiritual» Casanova por ser muy instructiva.

El dispositivo de la cita escondida en el diálogo amoroso dice de la complejidad de la maquinaria semiótica del texto valleinclaniano. A su sistema retórico y a las posibilidades abiertas por su escritura de constitución alegórico-simbólica, dediqué la siguiente reflexión en un anterior ensayo sobre las *Sonatas*:

Valle-Inclán propone una manera de abordar el lenguaje como principio operatorio de la significatividad. La tarea del escritor consiste en dinamizar la tensión semántica interna a la palabra de manera que no solo hay referencia sino construcción referencial, espacio abierto o ficcionalizado en el que *se da el paso* o *se da un paso* para el devenir de lo dicho en la palabra [...] A pesar de la [...] aparente transparencia del lenguaje empleado por los narradores, es precisamente sobre la instancia del lenguaje que se construye ese delicado equilibrio, esa ambigüedad que caracteriza al conjunto –a la *forma*, podríamos decir– del relato (Gambini, 2014: 13)⁷.

La connotación es el principal instrumento ofrecido al artista en materia de lenguaje pues sobredetermina el discurso con elementos que no provienen de la pura denotación. En este caso específico, el signo *Memorias de Casanova* funciona como elemento clave de una estrategia que es retórica, por un lado, y de comunicación, por otro. A la vez que agrega intensidad erótica al discurso dirigido a la novicia, se constituye como vector de inferencias cara al lector que es capaz de entrar en el «juego intertextual» construido por el autor⁸. La presencia de espacios de indeterminación en la escritura literaria, unida a la especial elaboración que realiza Valle-Inclán del material lingüístico, pone de relieve el papel protagonista del lector, a propósito del cual Amo Sánchez-Fortún comenta:

⁷ En el ensayo avanzo la hipótesis de que SdP puede ser leída como metáfora de un viaje a Italia de Valle-Inclán motivado por su juvenil filocarismo.

⁸ La obra literaria de Valle-Inclán requiere un lector dotado de una elevada competencia literaria y el conocimiento erudito de referentes culturales para intertextualizar y dinamizar los procesos hermenéuticos de segundo nivel.

Percibir los elementos de la reescritura textual permite al lector realizar un sobresentido textual, un movimiento interpretativo horizontal, laberíntico, rizomático e infinito, de texto a texto al no haber otra promesa que el murmullo continuo de la intertextualidad [...] Asimismo, el acto mismo de descubrir el palimpsesto otorga al texto su literariedad, ya que, como señala Sanz Cabrerizo «la función estética de un texto reposa sobre la posibilidad de integrar un texto en una tradición o en un género» (Amo Sánchez-Fortún, 2013: 126).

No es baladí reflexionar sobre la relación de Valle-Inclán con el lector y la lectura ya que todo autor es también lector, y esta doble condición influye sobre su arte. Julia Kristeva (1978: 236) destaca que «en el paragrama de un texto funcionan todos los textos del espacio leído por el escritor».

Es necesario, para el trabajo crítico que pretendo realizar, determinar por qué razón Valle-Inclán seleccionó MC entre toda su *biblioteca* como banco de pruebas para verificar el correcto funcionamiento de SdP. Esta operación permite identificar los puntos de contacto y de contraste entre el universo narrado en ambos textos, intentando explicar de paso los posibles motivos de sus divergencias.

En la novela corta, el Marqués de Bradomín vive su primera andanza amorosa en el marco de un ambiente italiano refinado y aristocrático. Casanova tenía una notoria fama internacional de seductor: representaba el modelo ideal para revestir de sensual galantería al don Juan español en su paso por Italia. En el veneciano conviven las dos almas del libertinismo: la hedonística y la escéptica. Es teatral, mimético, magnético; su religiosidad sin fe corre parejas con la superstición y la práctica de las ciencias ocultas, un interés, este, muy difundido en el Siglo de las Luces. En SdP, algunos de estos trazos traslucen en contraluz en la figura de Bradomín y su vivencia.

Asimismo, ciertos aspectos de la vida italiana que Casanova retrata –un mundo de altas castas decadente, hipócrita e intrigante; la picaresca teatral lasciva y delictuosa– se dejan vislumbrar cuando Bradomín, en el *incipit* de la novela, presenta su persona y, a continuación, el entorno palaciego y prelaticio papalino donde tiene lugar la acción. El Marqués nos muestra este

ambiente contraído en su estertor moribundo, agazapado en un trasmundo de siglos. Antes de ser recibido por los Gaetani, ilustre familia de la Nobleza Negra, rememora la figura de un príncipe italiano, antepasado suyo, que murió «envenenado por la famosa comedianta Simoneta la Corticelli, que tiene un largo capítulo en las Memorias del Caballero de Seingalt» (Valle-Inclán, 2002: 328).

Con respecto a la elección de este específico episodio biográfico, opino que el motivo podría atribuirse al tema de la magia. El ocultismo como transfondo temático es una constante en la producción del escritor gallego. Milner Garlitz subraya que «Las ideas ocultistas [...] lejos de ser un mero reflejo de una moda transitoria [finisecular] en Valle-Inclán llegan a ser no sólo el cimiento de su estética sino la clave de su visión vital» (1990: 79).

Casanova aparece dos veces citado y la tercera mimetizado bajo el préstamo; ya desde el principio el personaje le sirve al autor para evocar el clima de pasión y muerte que se cierne sobre la historia, a la vez que ayuda al lector a conectarse emocionalmente con la trama y los personajes.

Desde un enfoque narrativo, el episodio reproducido es una secuencia. Los tres momentos que la constituyen –introducción, nudo y desenlace– en MC se desarrollan en dos escenas (Casanova y el capuchino / Casanova y la bruja) mientras en SdP en tres. La tercera, protagonizada por el Marqués y María Rosario que conversan en el jardín, es original del autor. Este sintagma narrativo añadido, colocado en posición intermedia, con el largo comentario sobre el seductor veneciano en el centro, y el brillo de la fuente al fondo de la imagen, parece un espejo donde se reflejan las dos caras del préstamo. La fase de desenlace –la acción mágica frustrada– es muy importante bajo la perspectiva narrativa: el sentido de urgencia y de impulso que proporciona a la acción del protagonista es tal que la historia corre rápidamente hacia su conclusión. Desenmascarado en su perverso propósito por la Princesa Madre, el Marqués comprende que ya no puede quedarse en el Palacio. Mientras intenta un último asedio a María Rosario, la hermanita María de las Nieves muere trágicamente y él huye al galope al grito de «¡Satanás!» de la novicia enloquecida.

A nivel narrativo, la partición en tríptico, con el sintagma central que cumple una función estratégica, representa un significativo cambio estructural.

Siguiendo los criterios de Mauren-Indart, el hipertexto de SdP es un préstamo «parcial» e «indirecto» (2014: 253) ya que Valle-Inclán se ha limitado a utilizar un único fragmento de MC y lo ha reelaborado variando su extensión. Ha recurrido a los procedimientos de la reducción y aumento, y realizado transposiciones 1) diegéticas, 2) pragmáticas y 3) de transvalorización (Genette, 1989)⁹. Estas prácticas transformacionales, que suelen superponerse, producen un cambio en múltiples direcciones: debido a su recontextualización y resignificación, el préstamo se convierte en un detonador de procesos en todos los niveles de la lengua, y también en lo que respecta al marco general en que se inscribe (Beristáin Díaz, 1996: 45). No obstante, muchos pasajes de la escena del capuchino aparezcan reproducidos casi literalmente, ya en el *incipit* se aprecian modificaciones en las conductas de la acción con implicaciones diegéticas y de transvalorización. Estas operaciones dan cuenta del trabajo creativo de Valle-Inclán para acomodar un episodio meramente biográfico a los diseños referenciales e imaginarios que constituyen los mundos ficticios de SdP. Lo refleja la construcción discursiva, que no analizo en su totalidad sino en algunos fragmentos especialmente ilustrativos¹⁰.

La escena empieza con la intervención del criado Musarelo, quien dice al Marqués que un capuchino quiere hablarle. En MC el anuncio del criado Clairmont es neutro, mientras que en SdP señor y criado se intercambian ocurrencias cómplices.

MC

Aquel día se me hizo anunciar un capuchino, y dije á Clairmont que le diese una limosna, que rehusó diciendo que necesitaba hablarme en secreto (Casanova, 1884: 241).

⁹ Se trata de transformaciones de carácter semántico: 1) translación a un marco geográfico, cronológico y social diferente; 2) modificaciones en los acontecimientos o las conductas de la acción; 3) todas las operaciones de orden axiológico que afecten al valor implícita o explícitamente atribuido a la serie de acciones, actitudes y sentimientos que caracterizan a un personaje (cf. Genette, 1989: 432).

¹⁰ Pongo en cursiva los fragmentos más significativos quitados o añadidos en SdP, y en subrayado los términos o microtextos útiles para el análisis de los diferentes tipos de transposición semántica.

SdP [Fragmento inicial añadido]

—*Mi Capitán, un padre capuchino desea hablaros.*

—*Dile que estoy enfermo.*

—*Se lo he dicho, Excelencia.*

—*Dile que me he muerto.*

—*Se lo he dicho, Excelencia*

—*Miré a Musarelo que permanecía ante mí con un gesto impasible y bufonesco:*

—*¿Pues entonces qué pretende ese padre capuchino?*

—*Rezaros los respensos, Excelencia (Valle-Inclán, 2002: 366).*

El protagonista, que en repetidas ocasiones se nos presenta fascinado por la teatralidad narcisista de su propia figura, en este cuadro parece hacerse tributario de la imaginería dramática de la Comedia del arte italiana, tal y como, en parte, también lo hizo su modelo Casanova.

Clara Luisa Barbeito, en su trabajo sobre SdP, hace una reflexión crítica que parece útil para explicar la incorporación del fragmento. Escribe la estudiosa:

Valle-Inclán hace que sus personajes asuman una teatralidad cuyo objetivo es expresar paródicamente los temas románticos con que se teje la trama apuntando a un propósito de desmitificación [...] de los valores carentes de significación y, por tanto sin vigencia real, tanto en la sociedad como en el arte. La ironía [...] con] la teatralidad y la parodia, tiene una función de distanciamiento, objetivo perseguido por Valle-Inclán en toda su obra literaria.

La ironía –que se hace evidente a lo largo de las *Sonatas*– liga la creación estética a la realidad histórica (Barbeito, 1985: 63, 65).

De la operación descrita por Barbeito no queda exento Bradomín e interpreto que el motivo se debe a su abdicación ético-axiológica.

Con mucho orgullo el Marqués exhibe sus títulos y se vanagloria de la «tradición aventurera de todo [su] linaje» (Valle-Inclán, 2002: 389), que brilló en la Conquista; sin embargo, la conciencia de los valores tradicionales del grupo social de los iguales y de su Casa, y de un patrimonio moral de honra y de prestigio, se ha reducido a una mera cáscara vacía, al respeto exterior e hipócrita de formas sin contenido.

De igual manera, la España finisecular en la que nació el personaje se columpiaba en una retórica patrioter, como una máscara grotesca de su pasado glorioso¹¹.

En el pasaje que sigue al fragmento inicial añadido, las transformaciones diegéticas conciernen al marco social y a la ambientación, y se acompañan de transvalorizaciones.

Un fenómeno interesante de observar son los cambios provocados por las estrategias lingüísticas de cortesía (Siebold, 2008: 58)¹², que son de varios tipos: negativas y positivas, implícitas y explícitas; y están sujetas a variables como la distancia social y las relaciones de autoridad entre los interactuantes. Cuando se realiza un acto de habla que representa una amenaza para la imagen positiva o la negativa del interlocutor (*Facethreatening act*), el

¹¹ La pose de sensual casquivano aleja al Marqués de la criatura de Tirso y lo acerca a prototipos similares del imaginario artístico de la Europa *fin-de-siècle*. Expresión de una literatura *décadent* en una época de profunda crisis histórica, el caballero-seducor Bradomín podría funcionar como símbolo de la España de la Conquista heroica y erótica devenida un *ex-portento*. Pasarán pocos años y la patria, que *le duele* a don Ramón tanto como a sus compañeros del '98, se convertirá en un esperpento. Comentaba a propósito de la *Sonata de estío*: «Immane conquista erotica che si sperpera in titanismo pansessuale, la *Sonata* messicana va letta come metafora della Conquista eroica nel suo finale subbuglio (quanto '98 celato nel Modernismo di Valle!)» (Gambini, 1996: 16).

¹² El empleo de las estrategias de cortesía apunta a satisfacer «las necesidades de la propia imagen social y de la de los otros en caso de amenaza [...] La imagen negativa viene dada por el deseo de las personas de libertad y atención, el deseo de que sus actuaciones no sean impedidas por otros [...] La imagen positiva está relacionada con el deseo de las personas de que sus actuaciones, opiniones y valores sean deseables, para por lo menos, algunas otras personas» (Siebold, 2008: 58). Sintetizo en breves definiciones los conceptos que se relacionan con la estrategia de cortesía. Las estrategias de la cortesía negativa expresan la intención de no invadir el terreno del otro y tienen las siguientes características: 1) ser convencionalmente indirecto; 2) mantener una cierta distancia con el interlocutor; 3) no coaccionar al interlocutor: ser pesimista, expresando dudas; 4) no hacer que el interlocutor se sienta mal por incumplir determinado requerimiento. Las estrategias de la cortesía positiva son acciones dirigidas a la imagen positiva del destinatario, a su deseo de que sus deseos (o las acciones / adquisiciones / valores que resultan de ellos) se perciban como algo deseable; 5) mostrar interés por el interlocutor; 6) utilizar un lenguaje adaptado al interlocutor, nombres de pila, diminutivos u otras formas para mostrar afecto; 7) establecer un terreno común; 8) incluir tanto al hablante como al oyente en la actividad (cf. Siebold, 2008: 58 y ss.).

locutor puede actuar de dos maneras: expresar su mensaje abiertamente, sin ningún intento de contrarrestar el daño potencial, o poner en acto estrategias de la cortesía negativa y/o positiva para atenuar el impacto negativo.

En el fragmento analizo, en primer lugar, las peticiones, que figuran entre los actos de habla amenazantes para la imagen social del interlocutor.

Ante la urgencia de los dos religiosos de advertir del peligro que corren a ambos seductores, el fraile de MC formula las peticiones de manera explícita y directa, mientras que el de SdP las mitiga adoptando estrategias de cortesía negativa y positiva:

MC

Aquel día se me hizo anunciar un capuchino, y dije á Clairmont que le diese una limosna, que rehusó diciendo que necesitaba hablarme en secreto. *Esto me inspiró curiosidad, porque no sabia que seria lo que un capuchino tenía que decirme con tanto misterio.* Hice que entrara y ví que tenía un aspecto venerable é imponente. Sali a su encuentro y le presenté una silla, haciéndole una profunda reverencia; pero él, sin hacer gran caso de mis atenciones y permaneciendo de pié, me dijo:

—Caballero, tened cuidado con lo que voy a deciros, y guardaos de la tentacion de despreciar mi aviso, porque podria costaros la vida. Os arrepentiriais indudablemente de ello, pero ya seria tarde. Despues de oírme, haced sin retardo lo que voy a aconsejaros; pero absteneos de toda pregunta, porque me es imposible responderos [...] Quizá adivinareis que la razon que me impone silencio es un deber sagrado al que mi carácter me somete y que todo cristiano debe respetar. Es el sello inviolable de la confesión. Pensad que mi palabra y mi fe no deben seros sospechosas, puesto que ningún vil interés me conduce ante vos. No hay mas que una poderosa inspiracion que me obliga á hablaros, y debo creer que es vuestro ángel guardian, quien se sirve de mi para salvaros la vida, no pudiendo comunicar directamente con vos. Dios no quiere abandonaros. Decidme si no os sentís impresionado y si puedo daros el consejo saludable que encierro en mi corazon.

—No lo dudeis, mi reverendo padre, os he escuchado con atencion y respeto. Hablad, dadme ese consejo; vuestras palabras, no solamente me han emocionado, sino que casi me han inspirado una especie de terror. Os prometo seguir vuestro

consejo, si es que en su ejecución no encuentro nada contra mi honor ni contra la razon [...]Es cierto que la razon me aconsejaba despreciar aquella ridicula conjuracion y no ir a donde habia prometido, pero un fondo de supersticion de que jamas he podido librarme, me impedia escuchar a la razon [...] Hablad, os lo suplico. *Vuestro largo preámbulo me ha inspirado una impaciencia que me abrasa* (Casanova, 1884: 241-244).

SdP

[...] *en aquel momento una mano levantó el majestuoso cortinaje de terciopelo carmesí*:

—*Perdonad que os moleste, joven caballero.*

Un viejo de luenga barba, vestido con el sayal de los capuchinos, estaba en el umbral de la puerta. Su aspecto venerable me impuso respeto.

—Entrad, Reverendo Padre.

Y adelantándome le ofrecí un sillón.

El capuchino rehusó sentarse, y sus barbas de plata se iluminaron con la sonrisa grave y humilde de los Santos.

Volvió a repetir:

—*Perdonad que os moleste...*

Hizo una pausa, esperando a que saliese Musarelo, y después continuó:

—Joven caballero, poned atención en cuanto voy a deciros, y libreos el Cielo de menospreciar mi aviso. ¡Acaso pudiera costaros la vida! Prometedme que después de haberme oído no querréis saber más, porque responderos me sería imposible. Vos comprenderéis que este silencio lo impone un deber de mi estado religioso, y todo cristiano ha de respetarlo. ¡Vos sois cristiano...! *Yo repuse inclinándome profundamente:*

—*Soy un gran pecador, Reverendo Padre.*

El rostro del capuchino volvió a iluminarse con indulgente sonrisa:

—*Todos lo somos, hijo mío.*

Después, con las manos juntas y los ojos cerrados, permaneció un momento como meditando. En las hundidas cuencas, casi se transparentaba el globo de los ojos bajo el velo descarnado y amarillento de los párpados.

Al cabo de algún tiempo continuó:

—Mi palabra y mi fe no pueden seros sospechosas, puesto que ningún interés vil me trae a vuestra presencia. Solamente me guía una poderosa inspiración, y no dudo que es vuestro Ángel quien

se sirve de mí para salvaros la vida, no pudiendo comunicar con vos. Ahora decidme si estáis conmovido, y si puedo daros el consejo que guardo en mi corazón:

—¡No lo dudéis, Reverendo Padre! Vuestras palabras me han hecho sentir algo semejante al terror. Yo juro seguir vuestro consejo, si en su ejecución no hallo nada contra mi honor de caballero [...] Pero hablad, os lo ruego.

[...] *El capuchino trazó en el aire una lenta bendición, y yo incliné la cabeza para recibirla* (Valle-Inclán, 2002: 366-367).

El trato del religioso de MC es respetuoso y a la vez, franco, enérgico, expeditivo. Al contrario, la forma de proceder del capuchino de SdP es muy deferente, conforme al rango social de Bradomín y a su calidad de Guardia Noble del Papa («Perdonad que os moleste, joven caballero»).

Para asegurarse de que el discurso surta efecto, en MC se enfatiza el dramatismo de las consecuencias en caso de incumplimiento de la recomendación del fraile («Os arrepentiríais indudablemente de ello, pero ya sería tarde»). El enunciado contrasta con la estrategia de cortesía negativa por la cual debe evitarse «que el interlocutor se sienta mal por incumplir determinado requerimiento». Es razonable suponer que en el hipertexto esta frase se elimina por no concordar con la índole serena del franciscano retratado por Valle-Inclán.

En MC el capuchino necesita vencer el escepticismo de un hombre de cultura ilustrada como Casanova: «Pensad que mi palabra y mi fé no deben seros sospechosas, puesto que ningun vil interés me conduce ante vos». La operación racional que el fraile le solicita para su autoconvencimiento no figura en SdP. Opino que la supresión de la oración principal que contiene el verbo de entendimiento, puede atribuirse a una estrategia de cortesía: sería falta de respeto pedir al Marqués una atención que se da por sobreentendida. El franciscano de SdP se limita a decir: «Mi palabra y mi fe no pueden seros sospechosas, puesto que ningún interés vil me trae a vuestra presencia».

En MC se halla el siguiente enunciado: «Quizá adivinareis que la razon que me impone silencio es un deber sagrado al que mi carácter me somete y que todo cristiano debe respetar. Es el sello inviolable de la confesión». El discurso sobre el sacramento es

aséptico, y representa un ejemplo de aplicación del principio de la cortesía positiva: «no invadir el terreno del otro», fundamental cuando se ignora, total o parcialmente, la cosmovisión del interlocutor. En SdP la oración se transforma: «Vos comprenderéis que este silencio lo impone un deber de mi estado religioso, y todo cristiano ha de respetarlo. “¡Vos sois cristiano...!”». El franciscano apela al catolicismo inherente al linaje de Bradomín, aplicando la estrategia positiva de «establecer un terreno común», en este caso el de las creencias. Pocas líneas después, el capuchino pone en práctica el principio de la cortesía positiva: «utilizar un lenguaje adaptado al interlocutor, nombres de pila, diminutivos u otras formas para mostrar afecto». En efecto, cuando el descreído Bradomín confiesa histriónicamente su condición de pecador, el fraile, en su calidad de dispensador del perdón divino, se permite un afable desliz formal usando el vocativo «hijo mío».

Desde la óptica de la transvalorización, otras transformaciones textuales merecen un comentario.

Fijémonos en dos frases de MC. La primera es la respuesta que el seductor da al franciscano antes de despedirlo: «Os prometo seguir vuestro consejo, si es que en su ejecución no encuentro nada contra mi honor ni contra la razón»; la segunda es la reflexión que hace inmediatamente después: «Es cierto que la razón me aconsejaba despreciar aquella ridícula conjuración y no ir a donde había prometido, pero un fondo de superstición de que jamás he podido librarme, me impedía escuchar a la razón».

Los dos enunciados manifiestan la mentalidad de un hombre plenamente instalado en el Siglo de las Luces. A la vez que concede primacía a la razón y al espíritu crítico, reconoce con fastidio sus resabios de superstición. En el fondo desea identificarse con los ilustrados que tenían como objetivo liberar al individuo de toda falsa creencia y esclavitud, emancipando el pensamiento en una dirección racionalista y laicista. En este mismo sentido se puede interpretar el uso del verbo realizativo *prometer*¹³ por parte de Casanova. La Enciclopedia de teología

¹³ «Los enunciados con valor ilocutivo suelen llamarse realizativos (también, a veces, performativos, calcando una expresión inglesa); y los verbos con los que se construyen, verbos realizativos. Son, por tanto, verbos realizativos *prometer, felicitar, declarar, acusar [...]* Los actos verbales admiten muy

moral Mercabá (s. f.), ofrece la siguiente definición de la entrada: «en la promesa el hombre se proyecta a sí mismo, sus propósitos y su actividad en el ámbito del tiempo futuro. El valor moral en el que apoya tal proyección y construcción de sí y de los otros es la capacidad del sujeto de ser fiel a cuanto promete».

En SdP se elimina la reflexión sobre la superstición, y en el acto perlocutivo que realiza el protagonista, se sustituye *prometer* por *jurar*, que solemniza la declaración por la connotación de sacralidad que el verbo encierra. La Enciclopedia Mercabá propone la siguiente definición del lema: «Se trata de «la invocación del nombre divino como testigo de la verdad» [...], con la que en las relaciones interpersonales y también en ciertos actos de la vida social se intenta subrayar con particular energía una observación o una promesa; y justamente, según un caso u otro, tenemos la distinción entre asertorio y promisorio» (Mercabá, s. f.). Hay otro elemento susceptible de atención en el enunciado: «Yo juro seguir vuestro consejo, si en su ejecución no hallo nada contra mi honor de caballero». En el marco de valores de la casta a la que el Marqués pertenece, el honor implica un sentido de dignidad y coraje personal, familiar y estamental; requiere el despliegue de estos atributos que, por tradición, encarna la aristocracia.

Los microtextos que Valle-Inclán añade en el diálogo entre Bradomín y el capuchino sirven para construir –o reforzar, en el caso del protagonista– ambas identidades. Un elemento muy significativo de la transformación es el canon antidescriptivo y desrealizante que el escritor adopta en la representación, y que «tiene que ver con su poética y su distanciamiento del realismo» (Díaz Navarro, 2012: 209).

El histriónico Marqués se presenta concentrado en la pose de «pecador, confeso e irreverente» (Santa Ana, 1844: 37)¹⁴, parafraseando el verso de una comedia romántica. Su interlocutor, el padre capuchino, se yergue idealizado en el espacio de la escena. Tiene la fuerza

diversas manifestaciones gramaticales. En varios de los casos [...] la acción verbal se ejecuta o se lleva a efecto con el verbo que le da nombre: la acción de prometer, con el verbo *prometer*; la de felicitar, con el verbo *felicitar*; la de jurar, con el verbo *jurar*, etc» (*Real Academia de la Lengua española*, 2009).

¹⁴ Se trata del verso que Homobono pronuncia en el final de la comedia: «Yo pecador confieso reverente / que pequé gravemente».

plástica que surge cuando la configuración de la personalidad se desarrolla desde dentro hacia afuera. También en este espacio narrativo la conciencia de una representación escénica está muy patente. Con dos simples detalles, que parecen casi una acotación, Valle-Inclán consigue materializar el ambiente de lujo y de nobleza en que se mueve el protagonista: el «*majestuoso cortinaje de terciopelo carmesí*» y el «sillón» ofrecido al religioso, que sustituye la prosaica «silla^o» del texto casanovesco.

Finalmente, ilustro dos casos de transvalorización que revisten interés.

Al principio del episodio, Casanova manifiesta «curiosidad» por el modo misterioso con que el fraile se presenta; casi al final del coloquio, antes de recibir instrucciones de él para encontrarse con la bruja, da muestras de aguda «impaciencia». Valle-Inclán suprime los pasajes plausiblemente porque semejantes manifestaciones exteriores no se ajustan a la personalidad que ha atribuido al Marqués, quien permanece fiel al principio aristocrático de la *Haltung* hasta en las situaciones más tensas y dramáticas.

Aunque los fragmentos comparados son de breve extensión, permiten apreciar la diversidad de escritura que hay entre ambos. Si el estilo de MC se caracteriza por la sencillez y naturalidad: es claro, preciso y sin artificios retóricos; en cambio el de SdP es preciosista. El hipertexto puede ser leído como el resultado de un proceso creativo donde el momento estético pugna por adquirir autonomía respecto de la narración de contenidos biográficos; el autor español hace propia la materia prima anecdótica para plasmar con ella la irrealidad de lo poético. Como auténtico escritor «conquistador» que es, Valle-Inclán consigue imponer en el material preexistente el sello de su visión estética de la vida y del arte.

Tomo prestadas las palabras de Margarita Santos Zas para definir el proceso que ha tenido lugar: «Valle no deja de potenciar y estilizar artísticamente sus materiales» (Santos Zas, 1991: 9).

En conclusión, estimo que el hipertexto de SdP posee una dimensión y un sentido de los que el préstamo servil carece.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMO SÁNCHEZ-FORTÚN, José Manuel de (2013). «Recepción de los hipertextos literarios: la pervivencia de la literatura de tradición oral». En P. C. Cerrillo Torremocha y C. Sánchez Ortiz (coords.), *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica (Homenaje a Margit Frenk)* (pp. 115-134). Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BARBEITO, Clara Luisa (1985). *Epica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Fundamentos.
- BERISTÁIN DÍAZ, Helena (1996). *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CALVO, Luis (3 de agosto de 1930). «El día de... Don Ramón María del Valle-Inclán». *ABC*, pp. 1-4.
- CASANOVA, Giacomo (1884). *Memorias de J. Casanova de Seingalt. Llamado el Gil Blas del siglo XVIII*, tomo V. Jesan Bautista Ensenat (trad.). París: Garnier Hermanos.
- CASARES, Julio (1915). *Crítica profana (Valle-Inclán, «Azorin», Ricardo León)*. Madrid: CIAP.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto (2012). «Descripción e imagen en “Martes de Carnaval” y “La Corte de los Milagros”». En M. Santos Zas, J. Serrano Alonso y A. de Juan Bolufer (eds.), *Valle-Inclán y las artes* (pp. 209-217). Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- MERCABÁ (s. f.). «Promesa y juramento. Teología moral». *Mercabá Enciclopedia hispano-católica universal*. Recuperado de https://www.mercaba.org/DicTM/TM_promesa_y_juramento.htm [Fecha de consulta: 01/03/2024].
- FABRY, Geneviève (2008). *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Ámsterdam/Nueva York: Rodopi Publishers.
- GAMBINI, Dianella (2014). *La Sonata de primavera de Valle-Inclán: un caleidoscopio intertextual e hipertextual*. Sevilla: Renacimiento.
- GAMBINI, Dianella (1996). «Introduzione». En R. del Valle-Inclán, *Femeninas. Sei storie amorose* (pp. 9-51). Perugia: Università per Stranieri di Perugia.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- KRISTEVA, Julia (1978). *Semiótica*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- MAUREL-INDART, Hélène (2014). *Sobre el plagio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MILNER GARLITZ, Virginia (1990). «Valle-Inclán y el ocultismo: la conexión gallega». En T. Albaladejo, F. J. Blasco Pascual y R. de la Fuente Ballesteros (coords.), *El modernismo: la renovación de los lenguajes poéticos* (pp. 61-80). Valladolid: Universidad de Valladolid.

- MUSSO, Alberto (2015). «Il plagio-contraffazione parziale e la rielaborazione creativa di singoli brani in altrui opere successive: un approccio giuridico in termini di funzionalità estetica». *Revista Lex Mercatoria*, 1, pp. 57-61.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009). «42.2 Los actos verbales». *Nueva Gramática de la lengua Española*. Recuperado de <https://www.rae.es/gram%C3%A1tica/sintaxis/los-actos-verbales> [Fecha de consulta: 01/03/2024].
- REYES, Alfonso (5 de junio de 1922). «Las fuentes de Valle-Inclán». *Repertorio Americano. Semanario de cultura hispánica*, tomo 4(11), pp. 152-153.
- REYES, Alfonso (8 de septiembre de 1924). «Algo más sobre Valle-Inclán». *Repertorio Americano. Semanario de cultura hispánica*, tomo 9(1), pp. 9, 82.
- SÁEZ GARCÍA, Adrián Jesús (2013). «Reescritura e intertextualidad en Calderón: No hay cosa como callar». *Varia*, 117, pp. 159-176.
- SANTA ANA, Manuel María DE (1844). *Mi Dios, Yo*. Madrid: Imprenta de Don Antonio Yenes.
- SANTOS ZAS, Margarita (1991). «Estética de Valle-Inclán: balance crítico». *Ínsula*, 531, pp. 9-10.
- SANZ CABRERIZO, Amelia (1995). «La noción de intertextualidad hoy». *Revista de Literatura*, 57(114), pp. 341-361.
- SIEBOLD, Kathrin (2008). *Actos de habla y cortesía verbal en español y en alemán: estudio pragmalingüístico e intercultural*. Lausana: Peter Lang.
- VALLE-INCLÁN, Ramón DEL (2002). *Obra Completa. I Prosa*. Madrid: Espasa.
- VILLANUEVA PRIETO, Darío (2012). «Valle-Inclán y el cine». En M. Santos Zas, J. Serrano Alonso y A. de Juan Bolufer (eds.), *Valle-Inclán y las artes* (pp. 23-54). Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

Es incuestionable que desde hace décadas en nuestro país los estudios de italianística, entendida como el conjunto de disciplinas que tiene como objeto el estudio especializado de la cultura, la literatura y la lengua italiana, han adquirido una extraordinaria relevancia y prestigio. Prueba de ello es el presente volumen, *Italia y España: una pasión intelectual*, en el que la experiencia acumulada en los ámbitos de la docencia y la investigación de sus autores establece un recorrido variado y sugerente sobre el tema. Este libro aborda el estudio de la literatura italiana de distintas épocas, la literatura comparada y las relaciones culturales que históricamente han establecido España e Italia, sin descuidar también la literatura desde una perspectiva de género o el análisis de cuestiones ligadas a la didáctica, la traducción y la lengua italiana.

En definitiva, una amplia y rica mirada sobre los estudios italianos que ayuda al lector a comprender en qué dirección se mueven actualmente los estudios sobre italianística.



VNIVERSIDAD
D SALAMANCA

Ediciones Universidad
Salamanca

80
AÑOS 1943
2023

ISBN: 978-84-1311-960-1



9 788413 119601