Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 11 (1987)

Artikel: Francesco de Sanctis : notas a una crítica romántica

Autor: Soria, Andrés

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-257712

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

FRANCESCO DE SANCTIS
Notas a una crítica romántica

Al evocar la figura de Francesco De Sanctis, actualizada por el primer centenario de su muerte, celebrado recientemente, su personalidad múltiple despierta muchas sugerencias. Es forzoso limitarse e indicar sólo algunas, con el sentimiento de no poder examinarlas todas en su espléndido despliegue.

Lo más importante, extraordinario e intemporal de su obra, traído de nuevo al horizonte de hoy, vendría a asentarse sobre un suelo lábil, movedizo, de quebrados planos confusos. La literatura, avizorada desde cualquier punto, tomada como producto humano de bella arte, está sometida a un proceso complejo y en apariencia ya sentenciado. Rápidas mutaciones temporales han aportado desplazamientos y oscilaciones, que, en unos decenios no más, han hecho tambalearse los que parecían sus fundamentos inamovibles.

Es fascinante seguir la trayectoria gráfica de este fenómeno, como lo sería observar, muy lejana y ajena, la manecilla del sismógrafo trazando la inscripción de un cataclismo. Igual mezcla de atracción y repulsa, porque todo lo que puede considerarse ruina continúa siendo, a su pesar, «literatura»: un conjunto vasto y diverso de creaciones del hombre que rectifica sus paisajes convencionales o inventa para ellos alineaciones no conocidas. Y la copiosa bibliografía, testimonio de esta cambiante desazón, incluye entre sus títulos a los de la crítica, arrastrada también en esta zozobra[1]. Por lo que ahora, tal vez sería más aceptable y oportuno, tratar del De Sanctis político, ideólogo (aunque este calificativo no le gustase), profesor, reformador de universidades, articulista u orador. Incluso asediarlo en el seno de su intimidad revelada por su correspondencia. Todo menos solicitarlo nuevamente como crítico y maestro de crítica o como historiador de la literatura.

Pero el propio De Sanctis avisó cómo debían entenderse estas conmemoraciones – pretexto para las líneas que van a seguir –, que el azar depara en la rueda de los tiempos:

> Dai nostri centenarii - dice celebrando a Ariosto - deve uscire qualche nuova idea, qualche verità, una coscienza più chiara di quel grande uomo che vogliamo festeggiare[2].

Sembrado tal estímulo, es preciso asir el núcleo principal de las actividades desanctisianas: su labor de crítico e historiador de la literatura y, pese a los escollos advertidos, intentar un esbozo refiriendo a él todas las interrogantes.

I

En el vaivén de los acercamientos actuales a los discursos literarios, es corriente el ensimismamiento en casos concretos y una especie de horror a todo cuanto pueda interpretarse como generalizaciones. Al final de los análisis, sólo tímidamente se aventura la conclusión y se suele hacer de forma ambigua, o, en el mejor de los casos, abierta.

Todo ello conspira contra la consideración de la *Storia della letteratura italiana* – principal obra de De Sanctis – como «prenda cultural», buscando en ella resonancias e influencias nacidas de las tradiciones en que se movió su autor y de sus posturas críticas personales, ambas hijas de un tiempo y un espacio determinado, pero que ofrecen a sus observadores de hoy – en conjunto y a la distancia de más de cien años – un rico mosaico mirado de cerca o un gran fresco al enfocarlo globalmente.

Para adentrarse por este campo, hay que dejar de lado, en lo posible, los inevitables encasillamientos de síntesis, necesarios para situar al hombre y a la obra, que podrían reducirse a un De Sanctis idealista, o – visto ya en la secuencia de la crítica – en la onda romántica, como quiere René Wellek[3], y arriesgarse a explorar en una sola dirección dentro de la riqueza de su obra, aunque siempre circulando en la diáfana atmósfera que envuelve valores literarios y estéticos.

1. La búsqueda de relación directa entre De Sanctis y lo español – o bien, especificando más – «De Sanctis y la literatura española», ha de considerarse, en principio, como escarceo para obtener parte de un trasfondo cultural que acota toda la producción de nuestro autor y le da su preciso sello temporal.

A lo largo del siglo XIX, se puede señalar la composición de historias de la literatura nacionales que cobran casi los contornos de un género literario o subgénero histórico. Todo es expresión del historicismo invasor, sin que entremos en más detalle.

El hecho es que las diferentes literaturas de Europa, sin desdeñar los países pequeños (que, igual que los grandes, exaltan a su «poeta nacional» y ordenan sus autores en jerarquía), pueden agruparse en dos registros: el externo que las reúne a todas en su diversidad y el interno, que alinea la serie de historias literarias de cada nación o sus conatos más o menos acertados en panorama diacrónico. Italia es aquí privilegiada en el estudio de sus historias literarias decimonónicas, como muestra la excelente monografía de Giovanni Getto[4].

La mayor obra de De Sanctis, tiene sin duda esta característica de «literatura nacional» desde su comienzo y toda ella respira «italianità» por sus cuatro costados. Y aunque se haya venido considerando – sobre todo a partir de Croce – mucho más que una mera historia literaria, también se ha puesto de relieve su participación cultural europea, concretándose en algún tema o autor. «No se puede decir – nota Fubini – que la literatura y la nación italiana estén, en su *Storia* aisladas del movimiento de la cultura europea.»[5]

A esto hay que sumar, además ese rasgo peculiar, representativo de la intención desanctisiana al concebir su obra, que asume en ella un papel fundamental: considerar a la literatura italiana como guía de todos los valores literarios europeos, al menos en dos ocasiones – los siglos XIV y XVI – ciclo doble por donde discurrirá toda la dinámica de su pensamiento[6]. Este tipo de discurso, al que se ciñe el historiador, incluye motivos de parangón, que siempre se han tenido por significativos de la *civiltà letteraria* tanto como de la *coltura letteraria*, acuñaciones muy expresivas que se encuentran frecuentemente a lo largo de la *Storia.*

Las circunstancias minuciosas de la gestación y ediciones de esta obra, han sido cuidadosamente expuestas por Croce, y

otros autores han tratado de los propósitos y tendencias desarrollados en la *Storia della letteratura italiana*[7]. Getto ha destacado las intenciones culturales, presentes en el autor como premisas – antes de que acometiera la publicación de su libro – y que son muy ambiciosas. El crítico lamentaba cómo, por falta de monografías particulares, una historia de la literatura italiana sería una informe compilación llena de lagunas, de préstamos, de juicios superficiales apresurados y parciales[8]. Asimismo, ya la propia obra redactada, preséntase en forma de historia de una cultura literaria, por orientarse al «hecho literario» y a la «literatura» con todas sus connotaciones en una «varia y compleja fenomenología». Y si, por causa de estos fines, la obra desanctisiana acaba por ser historia de la poesía y de las obras maestras, no se elimina la «narración continuada» ni tampoco queda reducida a una serie de ensayos, señalándose, además, otros rasgos originales en la *Storia*: nulo o poco biografismo, escasa mencíon de autores menores (objección ésta de críticos inmediatos y posteriores, ya refutada por Croce reiteradamente), falta de interés filológico, ausencia de anecdótica o de descubrimientos de erudición (dándose, sin embargo, relieve a autores como Folengo o Campanella). La historia política o el sentimiento nacional aparecen, pero se hallan en plano indirecto, con gran mesura, salvo cuando – una vez tan sólo a lo largo de la historia – la presión de los acontecimientos contemporáneos rompe este equilibrio[9]. Estas y otras acotaciones de Getto le inducen a considerar la *Storia* como el libro donde más sistemáticamente (dentro de la serie historiográfica del XIX) se afirman los lazos que unen las letras a otras formas espirituales.

Y aquí es donde hay que colocar, en principio, las menciones de lo español esparcidas a lo largo de la obra desanctisiana.

Anticiparemos que no son abundantes, esa es la verdad. Sin apurar cifras estadísticas, los autores extranjeros citados en la *Storia* junto a personajes políticos, se pueden escalonar así: franceses – en mayor proporción –, alemanes, ingleses y en último término los españoles. Datos que no significan gran cosa sacados de su contexto. Todos, en conjunto, se justifican sin reserva, pues son indicio, en último caso, de las lecturas de un profesor europeo de tipo medio en un período determinado de su vida. De todos modos son sintomáticos. Revelan, más que la información, la formación desanctisiana. Y es de notar que la

mengua de nombres concretos en el apartado peninsular (completándose, no obstante, las tres grandes literaturas con las menciones de Raimundo Lulio y de Camoens), se compensa ampliamente con los mitos literarios mentados repetidamente Don Quijote, Sancho Panza, Don Juan, alternando con Mefistófeles, Hamlet, Banquo, Fausto, etc.

Tampoco hay demasiada materia española en el resto de la obra desanctisiana. Pero algunas de estas ráfagas – por su cronología – reflejan actitudes del crítico anteriores o alrededor de su obra capital, lo que les da especial importancia. Todo lo que de hispánico asoma en los escritos de De Sanctis es, como veremos, significativo.

Si nos limitamos a verificar y enumerar las citas reunidas, el resultado es irrisorio. Ya se ha dicho que es preciso verlas en su contexto. Porque cuando se recorre, siguiendo el pensamiento del autor, el caminar de la literatura italiana – lo más singular de toda su obra – es cuando estas menciones alcanzan su verdadera dimensión.

Croce plasmó en forma sintética, en el que ha sido considerado como el ensayo más orgánico que dedicó a nuestro autor (en 1911-1913)[10], el doble circuíto, con su viaje de ida y vuelta: la literatura que se traduce en arte, el arte en poesía, la poesía en vida moral. Y viceversa: la vida moral que irrumpe en poesía, se perfecciona como arte y degenera en literatura. Esta es la fórmula magistral, condensacíon del pensamiento de De Sanctis.

Getto, por su parte, vuelve a emprender esa dirección más detalladamente, trazando el diseño que ha adquirido valor de documento clásico[11], insistiendo más adelante en que las acotaciones y comentarios del autor, sus digresiones culturales, no forman nunca en su historia capítulo aparte, como se observa en otras obras afines antiguas y modernas, sino que se funden en un tejido único. Son – diríamos nosotros – como las melodías que acompañan o hacen variar un *leitmotiv* musical.

Tanto en la primera parte como en la segunda (o, si se prefiere, en la división ternaria – *Medioevo, Rinascimento, Età Moderna* – propuesta por Getto para esquematizar el movimiento de la *Storia*[12]), podría establecerse, en ciertos trechos, paralela a la línea principal – eje del discurso literario – una

línea cultural, que en otros estaría subordinada a la línea dominante o anulada por ella.

2. Se han señalado las alusiones a lo español en la obra de De Sanctis, sobre todo como un exponente de su formación. Por ello han de verse conjugadas con el discurso crítico.

He aquí la revelación de la presencia española al mencionar, entre los mecenas de aquella hora del primer humanismo, a nuestro Alfonso V de Aragón:

> À letterati fama, onori e quattrini, à principi incensi, tra il fumo de' quali sono giunti a noi papa Nicolò, Alfonso il Magnanimo, Cosimo padre della patria...[13]

Ejemplo de noticia cultural – que no deja de estar impregnada de subjetivismo crítico – al que se podía agregar algún otro del mismo tipo.

Pero nos importa muchísimo más adentrarnos en los argumentos propiamente literarios. En este caso en uno, no sólo muy sentido por el autor, sino además, ampliamente desarrollado, desde las lecciones de Turín y sobre todo de Zurich (durante esa importante etapa de su vida que fue el exilio), hasta incorporarse años después y de modo depurado a uno de los más brillantes capítulos de la *Storia*. Nos referimos al mundo caballeresco.

En primer lugar, se trata de un tema coherente, unitario, que ahora ha sido minuciosamente recorrido por la crítica, en cuanto a su génesis e influencias[14]. Su importancia ya hizo que fuese desglosado como protohistoria, en vistas a la analogia con la obra mayor, por la diligencia croceana que le dió su título *La Poesia Cavalleresca*[15]. (Como es sabido, aquí se recogen las lecciones vivas de Zurich.)

No es posible resumir en estas notas toda la riqueza de detalles que hace de este texto, aún en su presentación de lecciones de impronta oral y a veces coloquial, uno de los más atractivos del autor.

De Sanctis se pregunta, como cuestión de fondo, por la caballería como institución y por su proyección en las letras italianas, tocando, sin plantearlo en profundidad, un delicado problema de orígenes. Pero, indirectamente, toca el tema de las tradiciones nacionales.

A Italia le faltaba – había dicho ya el crítico en un artículo turinés de 1857 – la tradición caballeresca (fundida con la feudal), presente en Francia y en España. Más adelante, en las lecciones del Politécnico, aludía a la recepción de esta materia literaria por parte italiana, señalando, sin mucha precisión cronológica, un título español significativo, Amadís de Gaula[16].

El profesor irpino, con agudeza y gran elocuencia, explica la esencia de la caballería y sus ideales. Pero, inmediatamente, al resumir la evolución de ese extraordinario mito literario medieval – Roldán, el héroe de Roncesvalles – (no sólo patrimonio común a las literaturas románicas, sino elemento transformado a través de sucesivas categorías estéticas), lo proyecta contra el espejo deformante quijotesco. Orlando

> il Boiardo se ne impadronisce, gli toglie la verginità, e lo trasforma in un pazzo innamorato di un Africante, e dá per titolo al suo romanzo *Orlando Innamorato*. Ariosto ne fa un pazzo di catena *Orlando Furioso*. Folengo ossia Merlin Coccajo, non contento di questo, fa nascere di lui un piccolo Orlando, ch'e' chiama Orlandino, che è la caricatura, il Don Chisciotte del padre[17].

A partir de aquí, las referencias al *Quijote* van a ser continuas, siempre siguiendo o variando la misma pauta.

El *romanzo cavalleresco* es un género que deja muy libre la imaginación. La libertad hace poética a esta sociedad caballeresca. Se réunen unas observaciones sobre el fondo social (jerarquías, clases, señores y vasallos) de acuerdo con las ideas generales vigentes en la época, coincidiendo en este punto con los medievalistas: Carlomagno, en la acción, está sometido a sus vasallos.

Si en el análisis de caballería y caballeros se magnifica la fuerza física, se le contrapone la figura quijotesca en el agudo contraste de la voluntad frente a la limitada libertad y a la impotencia[18]. Si se pondera la parte noble del caballero andante, nuestro Caballero y su escudero ofrecen vivamente el contraste (recordándose mal el cap. X de la Primera Parte del *Quijote*) al contar – como anécdota de personaje de carne y hueso – un sucedido entre ambos[19].

Tras estas generalidades, al tratar de los autores concretos, vuelve la novela cervantina como piedra de toque. Pulci no

tiene conciencia para destruir el medioevo, como harán Cervantes con su obra o Voltaire con *La Doncella*. Lo mismo sucede con los irónicos Ariosto, Rabelais y, de nuevo, Cervantes[20]. Boiardo, del que se destaca su gran inventiva, también procura la irrisión de la caballería como Cervantes[21].

Después de los dos mayores precursores, se llega a Ariosto, al que trata con gran detalle y extensión. El tema se elabora más, por su mayor complejidad, analizándose en parangón la diferente ironía de cada autor. Mientrás que el ridículo de la caballería se extrae, en Cervantes, de su contraste con los tiempos prosaicos, Ariosto en el seno mismo de la caballería ha desarrollado un germen de disolución, inherente a su propia naturaleza[22]. Al examinar la discordia como ingrediente épico y terminar con la historia de las batallas, presentando el último litigio (Marfisa que atrapa a Brunello y lo conduce ante Sacripante, *Orlando Furioso*, XVII, 91), concluye con una frase de efectismo retórico:

> Quest'è l'ultima discordia, chi serve di compimento. Questo Canto è l'*Iliada* che finisce nel *Don Chisciotte*[23].

Lo paródico es también contrastado, afirmándose que la parodia de Orlando es más profunda que la quijotesca por ser espontánea.

La última parte de las lecciones, dedicada a los continuadores de Ariosto, aporta nuevas referencias a Cervantes. Folengo – se vuelve a decir – ha realizado en Italia la obra de Cervantes y Rabelais con respecto al poema ariostesco. Y concluye con una última comparación: duplicidad cervantina frente a la unidad del ferrarés, síntesis de éste y en el otro, antítesis:

> Il Cervantes ha *dégagé* i due elementi dell'unità ariostesca: vi è duplicità. Nell'Ariosto vi è sintesi. Nel Cervantes analisi. L'antitesi nel Cervantes è nell'opposizione fra il mondo moderno e l'antico; in lui il mondo moderno è il rappresentato: e la cavalleria e un segno del passato e la fissazione d'un pazzo. Il Don Chisciotte è il mondo moderno che burlando la Cavalleria comincia ad acquistar coscienza di sé...[24]

Entre estas lecciones y el texto de la *Storia* se advierte que ha trascurrido largo tiempo. No insistiremos en la madurez del autor, pero subrayaremos, en cambio, sus experiencias de todo

tipo y en especial la maduración de juicios con «quella vita intensa dell'anima con sè stessa che si chiama la meditazione», según sus propias palabras[25].

Es de gran trascendencia aquí, la ordenación del conjunto, tal como corresponde a un tratado de envergadura que además, por su índole, ha de ajustarse con exactitud a la cronología, escapando a la unicidad lineal del tema y a lo didáctico.

Todo adquiere ahora exactitud, amplitud y una sobriedad muy en consonancia con la conocida mesura crítica «desanctisiana». El punto de partida para tratar el tema caballeresco es diferente. Se olvida la nebulosa de los orígenes y la actitud polémica, observable en las lecciones introductorias, para arrancar de otro nivel, nuevo ante la consideración del autor: el de la literatura popular en la Florencia del Magnífico Lorenzo, con su eclosión de poesía – ascendente-descendente entre plebe y clases cultas –, tanto lírica como narrativa caballeresca, muy propia de aquel tiempo[26].

El preámbulo inicial de esta tradición literaria se trata brevemente: alrededor de 10 páginas incluídas en un capítulo misceláneo del Vol. I de la *Storia* (cap. X «Le Stanze») bajo la égida del Poliziano. Se empieza por Boiardo y Pulci. En el poema del de Mugello, Morgante y Margutte, los dos personajes más caros a su creador representan, el primero – escudero de Orlando – el lado heroico y caballeresco de la plebe y el segundo, la plebe degenerada y corrompida. Acoplados juntos, se completan y se explican:

> Se ci fosse maggiore stacco tra queste figure volgari e i cavalieri nel loro antagonismo o dualismo, sarebbe la vera parodia, como è di Sancio Panza e Don Chisciotte... Margutte e Morgante sono non una parte, ma il tutto[27].

El siguiente capítulo («Il Cinquecento») vuelve al tema, señalando la fragmentación de la materia caballeresca en *romanzi* particulares (Dolce, Brusantini, Bernia).

Finalmente, se abre el volumen II y no acaso con el *Orlando Furioso* (cap. XIII). Vuelve el tema – la caballería – en la parte introductiva y teórica, con una fórmula feliz: su tradición nacional es toda literaria, a lo que se suma la novedad de las cortes caballerescas donde están los *gentiluomini*.

Al trazar el autor los fugaces rasgos personales de Ludovico Ariosto (en un cuadro muy vivo, donde destaca su intenso poetizar y su vida descuidada de artista), se alude a su servicio al Cardenal D'Este:

> Serve borbotando e sfogando il mal umore, con una sua propria fisonomia nella scala de' Sancho Panza e de' don Abbondio. E ne nascono situazioni stupendamente comiche[28].

Estas situaciones cómicas se emparejan con la de los dos personajes novelescos: uno – Sancho – clásico, el otro – don Abbondio – moderno e inmediato.

Al llegar a las conclusiones de este capítulo, reaparece el mundo quijotesco, ruptura dialéctica de éste, el mundo del *Furioso*, lleno de armonía – matiza el crítico – más sentida que pensada:

> In questo mondo fanciullesco dell'immaginazione, dove si rivela un così alto sentimento dell'arte e insieme la coscienza di un mondo adulto e illuminato, si dissolve il medioevo e si genera il mondo moderno. E perchè questo è fatto senza espressa intenzione, anzi con la bonomia e naturalezza di chi sente e concepisce a quella guisa, i due mondi non sono tra loro antitesi, come nel Cervantes, ma convivono[29].

Todas estas referencias, tomadas en conjunto y consideradas a primera vista, son sólo un eco de la influencia del *Quijote*, una onda más de su irradiación universal, particularmente interesante por referirse a la línea de antecedentes literarios de la novela cervantina, el *romanzo cavalleresco*, paralela a la indígena de los libros de caballería. Desde el punto de vista italiano, la vecindad entre las dos grandes figuras literarias Ariosto y Cervantes no podía ser desdeñada por la sagacidad del crítico. Pocos años después de la publicación de la *Storia*, R. Renier dedicaría en la *Rivista Europea* un ensayo al tema («Ariosto e Cervantes», 1878).

Pero en realidad, el acercamiento de De Sanctis no es de naturaleza estrechamente literaria (relación, contactos, posibilidad de influencias), sino de una continua referencia a un plano de valores estéticos. Precisamente el haberlo destacado, en nuestra breve excursión en dos puntos – lecciones de Zurich y

Storia – permite ver el proceso de esta actitud del crítico y atisbar algo de su origen.

En las lecciones hemos podido observar claramente cuál ha sido el pensamiento desanctisiano: un razonamiento motivado especialmente por la ausencia de tradición caballeresca en Italia. Ya en 1857 adelantándose al conjunto didáctico posterior, se afirma que ésta – la tradición – no puede ser italiana por ser extranjera y más todavía: bárbara. Se llega incluso a aventurar que los posesores de la tradición caballeresca – franceses y españoles – se habían cambiado, los primeros, de galos en francos y que los segundos «fueron profundamento transformados por los árabes». En cambio los italianos permanecieron italianos y buscarían sus tradiciones en las del pueblo romano. No vamos a entrar en juzgar sobre la validez de este argumento en sí ni en su aplicación. Incluso para De Sanctis y su «circunstancia»[30], parece poco defendible.

Él mismo lo refuerza con una referencia segura: la *estética*. Los poetas de otros países pueden forjar narraciones épicas sobre sus tradiciones, animadas interiormente por religión, costumbres, instituciones y doctrina. En Italia todo esto es accesorio al insertarse en la literatura de creación y a menudo *grotesco*. Esta compleja categoría estética, la primera a que se apela, lleva en sí la dimensión referencial, comparativa, postulando un forzoso segundo plano. Y las referencias a la confrontación con la obra y sobre todo con los personajes cervantinos, son, como hemos visto, continuas. Para la intencionalidad que persigue De Sanctis, el mundo quijotesco es una entidad lograda, sobre la que se emiten juicios globales, definitivos. Alabamos a Cervantes – dirá – porque con «su inmortal Don Quijote» dió un golpe mortal a la Edad Media[31]. Cuando aborde a la máxima figura del *romanzo cavalleresco* – que le atrae sobremanera – resaltará, como categoría estética dominante en su poema, la ironía. En las lecciones se llega a una fórmula. La ironía disuelve lo que, con frase de la vieja retórica preceptivística se denomina «lo sobrenatural cristiano», en tanto que las pasiones humanas libremente pintadas en las octavas del *Furioso*, permanecen incólumes a los efectos irónicos, bañadas como están por otro poderoso ingrediente ariostesco: la naturalidad.

Pero no se cierra aquí el círculo. Fuera de la *Storia* pueden hallarse aún algunas referencias expresivas y cada vez más vinculadas a los *personajes* (lo que podría, en cierto modo, ser considerado un atisbo de modernos rumbos investigativos). Muy destacable y en cierto modo encaminado a formar un cliché, es haber asociado Sancho a don Abbondio, el cura de *Los Novios* en una proyección cómica, con una explicación que llamaríamos *sbrigativa*. Don Abbondio termina su papel principal, según De Sanctis, en el cap. VIII de la novela. De allí en adelante será elemento «cómico y alegre» que acompañará a las otras figuras «como Sancho Panza acompaña a don Quijote»[32].

No es posible, dada la extensión de estas notas, tocar siquiera los anclajes bibliográficos quijotescos, muy numerosos en el horizonte de la segunda mitad de nuestro siglo (a partir del IV centenario cervantino de 1947). En este período han abundado precisamente los estudios sobre los personajes, adquiriendo mayor interés la figura de Sancho[33]. Es más, en los últimos diez años se han abierto nuevamente perspectivas estéticas al insistir en el *Quijote* como obra cómica burlesca y en su aspecto paródico – matices todos estos advertidos por De Sanctis[34].

De Sanctis sigue aplicando el esquema ya visto – próximo a fijarse en tópico – (mundo ariotesco, antitesis del quijotesco), al enjuiciar, con poca benevolencia, la postura de César Cantù respecto al *Orlando Furioso*[35].

La procedencia de esta constante actitud desanctisiana, que acumula categorías estéticas para llegar al juicio formulario, polarizada alrededor del mundo caballeresco y su representante más encumbrado, Ludovico Ariosto, es muy clara y sirve para revelar la formación romántica o mejor la estirpe romántica de nuestro autor. Y como tal, no es exclusiva. Se comparte con otros nombres europeos de la crítica del XIX, especialmente los más grandes.

Fórmulas concretas como la destrucción del mundo medieval por medio de la ironía o la parodia cervantina, así como el dualismo antagónico del caballero y su escudero, son acuñaciones de los críticos y de los poetas románticos. Y aunque parezcan hoy muy desgastadas, no dejaron de ser fácticas en su momento, más duradero de lo que se podría pensar. Revelado-

ras del descubrimiento, del fervor, de la salutífera novedad, tendieron a ser inmutables, dogmas de una fe compartida. Su difusión fue muy amplia y su utilización, casi universal.

Así, nuestro crítico, para señalar valores y defectos en uno de esos poemas misceláneos autobiográficos en parte, llenos de reminiscencias que proceden de la primera eclosión romántica y se materializan aquí en estos frutos, ya reflexivos, del romanticismo rezagado – en este caso, el *Armando* de Giovanni Prati – unirá con igual rasero, esas máximas creaciones de los poetas – sus personajes – trayendo a colación, junto a los nacidos en los poemas románticos, estos otros, que el impulso del Romanticismo ha asimilado como suyos:

> Orlando è divenuto Don Chisciotte,
> Consalvo è divenuto Armando,
> Don Chisciotte, impressionata la fantasia del mondo cavalleresco, ci vive entro, e il contrasto tra quel mondo della sua fantasia, messo in maggiore evidenza del suo contrapposto Sancio Panza, e la vita reale in cui pur si muove ed opera, si risolve in una allegra ironia.
> Il concetto è semplice, chiarissimo, popolare e di effetto irresistibile[36].

«De Sanctis – apunta Wellek – entronca directamente, lo mismo que Dilthey, con los Schlegel y con Hegel... Es de aquellos que tendieron un puente entre los comienzos del siglo XIX y nuestros propios días.»[37]

Para hacer resplandecer más la actitud romántica de De Sanctis, debemos destacar, dentro de esta comunidad de ideas y de aspiraciones literarias, a un personaje muy próximo, que sin duda ejerció a través de su obra más conocida, sobre todo, una gran impresión en nuestro autor. Se trata de Vincenzo Gioberti.

Hay que señalar que esta influencia, muy circunscrita a algunos puntos desanctisianos, fue ya notada por G.A. Borgese en su *Storia della Critica Romantica in Italia*, con una puntualización muy precisa, más allá de la *intuizione* común al piamontés y al napolitano[38]. Los puntos de coincidencia son varios. El *Primato*[39], la obra más popular de Gioberti, publicada en 1843, tiene una estructura original, sobre una elocuencia muy sentida a veces. Su autor, sacerdote, filósofo, político, uno de los más exaltados teóricos del Risorgimento, también, como De Sanctis, exiliado y publicista de estética, tiene, con nuestro crítico, a pesar de hondas divergencias, puntos comunes.

Advertiremos que la filiación romántica – referida al poema ariostesco – tampoco ha escapado a la crítica más actual, escudriñadora del proceso crítico desanctisiano y de sus contextos en su época primera[40]. Pero nos importa sobre todo, llamar la atención sobre Gioberti, porque hallamos en él asimismo, referencias al mundo cervantino muy semejantes a las vistas en De Sanctis.

> Il Furioso è dunque a un tempo la poesia e la satira del medio evo e tiene un luogo mezzano fra il romanzo del Cervantes e l'epopea del Tasso: il quale pingendo la cavalleria sacra e per così dire ieratica nè suoi principii, le assegna uno scopo serio, alto magnifico, e ne fa quasi una religione: làddove l'Alcalese Cervantes ritraendo la cavalleria profana nel suo scadere, e facendo spiccare la nullità di suoi effetti, la mostra come una follia compiuta e un delirio ridicolo. Gli eroi non sono savi e santi, come Goffredo, nè mentecatti come il cavalier della Manca *[sic]*[41]

(donde *mentecatto* ha de entenderse, claro está, en su sentido etimológico). «Obra extrañísima» juzga al *Primato* el propio De Sanctis en el capítulo final de la *Storia* si bien no se refiere a sus aspectos de crítica literaria...

3. Después de habernos detenido en el examen de la mayor parte de las aproximaciones a Cervantes y al *Quijote* en las obras de nuestro autor, muy poco más puede añadirse con relación a otros autores.

En la *Storia* se alcanza una cima al caracterizar al gran siglo clásico, el XVI. Paradójicamente, la plenitud se logra en medio de la corrupción general.

Esta disolución es social. Pero todavía hay en ella fuerzas, sobre todo una, intacta, que mantiene viva a la sociedad italiana. Y es, en el público, el amor y la estimación de la cultura (entendida – lo apunta el propio crítico en otro lugar – como participación de toda la colectividad en su bienes). Y en los artistas y escritores, el culto a la forma bella, el sentimiento del arte. A los mediocres ennoblece «lo studio della perfezione». La cultura es abrazada por sí misma y deificada. La cifra de esta cultura no será un texto, sino una representación plástica de indiscutible clasicidad: la «Escuela de Atenas» de Rafael[42].

Si hasta ahora se ha recurrido a los personajes literarios (en su esfera de «valores universales» y venidos del impulso romántico), oportunamente introducidos, además en el ámbito y en las propias octavas de esa gran creación del espíritu italiano que es *Orlando Furioso*, desde este momento la línea en que se inscribían las referencias literarias españolas, va a ceder ante la ascensional pujanza italiana, cuyo énfasis acentúa De Sanctis, embebiéndolo en el cap. XV de la *Storia* («Macchiavelli»).

Es interesante detenerse aquí, porque se despliegan consideraciones que pasan de la cultura literaria a un horizonte más abierto, histórico e ideológico. Según el método desanctisiano, se ha escalado la máxima cumbre artística (Ariosto) y está ya inmediata la degeneración «vital» (Aretino). Pero entre ambos se yergue la figura del Secretario Florentino, que asume poesía y vida moral en su interpretación apasionada. Literaria, ciertamente, pero también científica, como ya se había insinuado al delinear la síntesis histórica del Cinquecento.

Todos estos capítulos que encadenan al lector por su interés, tienen un ritmo ascendente. Han cesado las breves alusiones a la literatura española en concreto. Se impone la historia, el materialismo italiano, omnipresente, pero que en su aspecto positivo será «un andar più dappresso al reale e la sperienza»[43]. La ciencia mencionada o aludida como elemento nuevo en Maquiavelo, podría considerarse social – un tanto más que apuntar en la columna de atisbos modernos desanctisianos – sin olvidar que estamos siempre inmersos en la literatura: Maquiavelo es un extraordinario prosista sostenido por la «fuerza de las cosas», como repetidamente nos recuerda su crítico.

Como preámbulo al espíritu irónico de la *Mandragola*, De Sanctis cita la famosa comparación de Maquiavelo entre franceses y españoles – una intrusión de la realidad – que se aduce para destacar la agudeza y vigor de los retratos del Secretario:

> Il francese ruberia per lo alto, per mangiarselo e mandarlo a male e goderselo con colui a chi lo ha rubato. Natura contraria alla spagnuola, che di quello che ti ruba mai ne vedi niente[44].

Actúa ya en la *Storia* la presencia española como realidad histórica, ensayándose una variante de otro tema cultural, el de *Graecia capta*... La degeneración de la «literatura» (en riguroso

sentido desanctisiano) hace pulular a los «literatos», artistas, latinistas, *novellieri* y bufones en las elegantes cortes italianas, que con igual indiferencia celebran a Francisco I o a Carlos V. Italia es sometida y estudiada por sus devastadores como lo fue Grecia por los romanos.

Prosigue el camino cultural y comparativo. Los grandes estados de Europa han fundado cada cual la «patria» de Maquiavelo. Italia, en cambio, pierde su independencia, libertad y primacía, sin tener conciencia nacional de tales catástrofes, sino más bien una cierta satisfacción. Se va a presentar un nuevo cuadro – nueva confrontación histórica y cultural – punto de fricción insoslayable entre Italia y España. Se trata de la Contrarreforma, subrayada italianamente en el Concilio de Trento. La literatura – destaca De Sanctis – se estanca en la paz de las cortes, que dan su pan a los literatos y en las academias, que les brindan sus ocios. Nace la Italia *spagnuola-papale*, que tenía un aspecto más ordenado y decente que el de la corrupción aretinesca. Se enseñorea la hipocresía (*si non caste, tamen caute*). En el capítulo destinado a la *Nuova Scienza*, De Sanctis desarrollará argumentos de gran complejidad, cuyo análisis no podemos hacer aquí. Señalaremos, no obstante, ciertos rasgos.

Al crítico le importa, sobre todo, el alcance político provocado por la Reforma al secularizar la religión. Frente a esto se alza la catolicidad tridentina con sus órdenes religiosas nuevas o renovadas en tensión dialéctica, que De Sanctis examina con los ojos del gran Paolo Sarpi especialmente[45]. El Concilio ha dividido a las naciones. Las latinas han quedado en la fracción romana:

> Rimase romana tutta la gente latina: Spagna, Francia, Italia. Ma in Francia e nella Spagna, non fu se non dopo accanite persecuzioni, che resero indimenticabile il tribunale della Inquisizione e la giornata di San Bartolomeo. In quelle lotte, lo spirito nazionale si ritempró e si svegliarono gl'intelletti: e il sentimento religioso, esaltato dagl'interessi politici e dal fanatismo, fu fattore di civiltà, accentrò le forze intorno alla monarchia assoluta, costituì fortemente l'unità nazionale e impresse alla vita intellettuale un moto più celere.
> La Spagna di Carlo Quinto e di Filippo Secondo ebbe il suo Cervantes, il suo Lope e il suo Calderon: e la Francia ebbe il suo secolo d'oro co' suoi poeti, filosofi e oratori...[46]

Esta larga cita puede servir de compendio a las ideas en torno al punto central de la actitud desanctisiana. Y hay que tener muy en cuenta al hombre del Risorgimento, que mira a lo pasado a través de las circunstancias presentes, tan movibles y complejas y desde experiencias ardorosamente vividas y soportadas. Pero no se abandona la literatura. La comparación vuelve a incidir en ella y además en la lengua, llegándose a la famosa frase: «la Crusca fue el Concilio de Trento de nuestra lengua»[47], frase que condensa toda la larga experiencia desanctisiana de la enseñanza y que hace pensar en el joven De Sanctis, el de la escuela de Basilio Puoti, preocupado por la gramática y sus tratadistas y donde el mozo de Morra Irpina se vanagloriaba de que lo llamasen «el gramático»[48].

La *Storia* se hace más compleja en los dos capítulos que cierran, según el propósito de su autor, la etapa «vieja» de la literatura italiana.

Son los dedicados a Torcuato Tasso y a Giambattista Marino. Personalidades indiscutibles, pero que ambas – incluso el primero – parecen haber prestado su nombre para cubrir estos segmentos de la vida literaria, que para el crítico y más aún para el historiador, están llenos de pesimismo, sobresaliendo en ellos, la decadencia, la fermentación tumultuosa de ideas bajo apacibles comportamientos y, nuevamente – ya lo hemos visto – el casi obsesivo contraste con Europa.

La periodización tiene sus exigencias y no es fácil. La clave está, al parecer, en la segunda mitad del XVI. En este tiempo se inicia la que se llamará «nueva ciencia», cuyos nombres se escalonarán en el siglo siguiente, hasta Vico (nacido en 1668). Giordano Bruno, el primero de ellos, vive de 1548 a 1600.

Así se llega a la época barroca sin que se planteen sus problemas, al menos tal como nosotros, desde nuestra perspectiva, los concebimos. Todavía aquí aparecen algunas menciones de lo español, referentes a la idea ya expresada que prosigue con variaciones sobre el tema: decadencia de lo italiano frente a la robustez europea, formulado a veces sin demasiado cuidado cronológico. El repetido parangón con el *Quijote* reaparece a propósito de los imitadores de Tasso (entre ellos Tassoni, de comicidad insípida al lado de «l'eterna freschezza» de la cervantina).

Y llegamos a Marino. El marco que lo encuadra, su mundo, tiene brillantes luces, pero son falsas. Hacia 1600, la literatura italiana – dice De Sanctis – es tan popular en Europa como antes lo había sido la provenzal y la francesa y se ilusiona con mantener aún su primacía literaria que nadie le disputa, siendo inconsciente de su decadencia. Se busca la novedad, la sorpresa, el hallazgo, porque se posee una literatura agotada en sus formas[49]. Marino, para De Sanctis, es frívolo en todas sus cuerdas: profana (*Adone*) o religiosa (*La Strage degli Innocenti*). Sus versos están vacíos y sólo buscan el efectismo, la maravilla, que es la finalidad del poeta, señalándose su confesión: ordenaba por materias en un libro de apuntes todo lo raro, tomado de poetas griegos, latinos y asimismo españoles[50].

A De Sanctis escapó – como es de ver – esta época barroca y los contactos entre ambos países (muy bien estudiados después). Pero no puede dejar de consignarse una mención de autor español clásico, algo sorprendente: la del Padre Mariana, francamente elogiosa y por ello chocante con su inmediato contexto, totalmente antijesuítico, mantenido constantemente por el autor, además, en sus actividades políticas y críticas contemporáneas. Es el Mariana conocido en Europa entera por su obra *De rege et regis institutione* (1599) – aquí extractada y comentada. Pero no es de extrañar tal actitud, porque en ella aparece mezclada con argumentos negativos, la idea positiva de progreso, muy cara a De Sanctis, de la que enseguida diremos algo más[51].

II

1. Una vez lanzada esta ojeada, más bien prolija y poco lucida, sobre los contactos esporádicos de De Sanctis con lo español, que indican su somero interés por la cultura literaria española y donde, como se ha visto, predominan los elementos meramente románticos, sólo se ha señalado un aspecto de su obra, mínimo y de cierto interés, pero adjetivo. ¿Hay algo más en esta dirección? Intentemos buscarlo.

Se ha puesto de manifiesto, asimismo, en la dinámica del movimiento literario el factor de progreso, idea recurrente, médula interna, impulsora de los ciclos, especialmente del último (la nueva ciencia se resuelve en nueva literatura y alcanza los tiempos del presente del autor en su madurez).

Este progresar es italiano y es visto – no hay que repetirlo – desde la perspectiva italiana. Pero también es europeo. Para Francesco De Sanctis Italia, en la época moderna (de la Baja Edad Media en adelante) ha sido continua emisora de valores literarios y entre ellos se puede medir y comprobar su progresión.

Hemos consignado más arriba esos ciclos progresivos. Ahora vamos a destacar el primero, en la culminación más extraordinaria de la Edad Media, encarnada en Dante y en su poema. En él, De Sanctis, después de haber aislado esas figuras ante las que «Tutte le corde del cuore umano vibrano» – la galería inolvidable de los personajes del *Inferno*, desde Francesca al conde Ugolino, sobre las que destaca como una torre su creador «el más infernal y el más vivo de todos» –, concluye que en su fijación inmóvil, aguardan al artista que las haga «seres dramáticos», artista que no fue un italiano, sino Shakespeare[52].

Este párrafo final de capítulo es en sí mismo antológico, vibrante. Lleno de fuego, conclusivo, aplastante. Henchido del mejor aliento retórico y todo él apoyado en los sólidos materiales proporcionados por la *Divina Comedia*, que el crítico ha extraído con maestría excepcional en su rápida visión dinámica. Hermoso pasaje, dentro de los cánones de su tiempo, pero que la crítica actual rechaza.

Así por ejemplo, Carlo Dionisotti notaba que, efectivamente, estas grandes figuras trágicas se encontraban con otras, no en el proceso normal de la poesía italiana, sino «fuera de Italia y con intervalo de siglos», con las grandes figuras trágicas de Shakespeare. Pero «sólo en el pensamiento del crítico»[53]. Y más adelante – al paso – lo recogería Franco Lombardi, subrayando que Shakespeare habría puesto en movimiento por el mundo las figuras que en Dante se presentaban aún inmóviles[54].

En el magistral ensayo de René Wellek que hemos citado al principio, se encuentra la referencia a este pasaje de la *Storia*: «Se dice que Dante ha tenido sus sucesores fuera de Italia, porque ninguna figura creada en Italia después de Ugolino, muestra tal sentimiento familiar.» Wellek ha reunido aquí los lugares donde el crítico ha desarrollado su idea alrededor de las grandes figuras dantescas (publicados antes de la *Storia*: tres

artículos para la *Nuova Antologia* en 1869 – Ugolino, Francesca, Farinata). En los dos últimos ya se desemboca en Shakespeare, como en el trozo final y conclusivo de la *Storia*[55].

2. Pero a nosotros nos interesa más otra conclusión análoga, que Wellek también ha subrayado en idéntico lugar de la *Storia*: El paraíso terrestre dantesco «es la materia de que debía surgir después el drama español». Ambos pasajes se completan en la recapitulación que hace el crítico. Los dos y un tercero (que hace a la *Gerusalemme* precursora en cierto modo de *I Promessi Sposi*), establecen relaciones que – precisa Wellek – a los ojos de la historia literaria son «pura fantasía», pero, no obstante, deben ser vistas como analogías en la totalidad de un esquema histórico donde todo tiene conexión y se funde siempre en una gran unidad ... claramente hegeliana[56].

Hay que notar aquí dos cuestiones. La primera, el rechazo literal de la crítica moderna que considera «ofensivo» para nuestro horizonte de hoy este saltar a través del tiempo y de otras barreras (lingüísticas). Mas, por otra parte, en un área unitaria, con una perspectiva muy amplia, el esquema histórico es válido. Los personajes acuñados en los talleres de la pluma viven, progresan. Y eso lo saben los románticos, que De Sanctis cita, especialmente los poetas, Byron, Goethe, que toman lo «moderno» del poeta medieval, su esbozo hacia lo futuro y son capaces de desarrollar figuras femeninas siguiendo la huellas de su precursora dantesca, Francesca da Rimini.

La segunda es lo que De Sanctis al proyectarlo fuera de Dante, por muy romántica que sea su visión dantesca, echa de menos: la carencia dramática, la falta de esa gran dramaturgia inglesa y española que ha sido, es cierto, elevada por la crítica romántica a alturas incomparables, sobrepasando a los trágicos griegos.

Al tocar este punto nosotros, desde la ribera de hoy, también añoramos la retórica – atmósfera que envolvía al crítico y a su público – y sus licencias. Porque nuestras comparaciones tienen un límite y unas zonas que todos conocemos muy bien, a pesar de que esa idea unitaria se presente generosa y nos empuje a navegar por un océano de poesía tan ideal como esa «Escuela de Atenas», amada por De Sanctis y sus lectores. Y algo más todavía: incluso la postura de De Sanctis, su azarosa

conjetura, aventurada y un poco como lanzada al vacío, quédase mucho más aislada (signo palpable de la impuntualidad del crítico señalada por Croce, respecto a los tiempos que le precedieron y siguieron) por haberse detenido a la orilla misma de toda la crítica donde se podían establecer los parangones más sólidos y las relaciones más estrechas con metodología rigurosa, todo apoyado en documentación sólidamente asentada, tanto entre los hispanistas italianos como en los estudiosos españoles.

Aislando ya lo que puede llamarse una partícula (¡qué bien sería decir «una centella»!) dirigida hacia ese mundo futuro del teatro español desde la exaltación desanctisiana por la amplitud creadora de Dante, es indudable que se debe buscar su origen, de nuevo, en el romanticismo del autor, por haber sido los críticos románticos los que han alzado a la cúspide al drama español, sobre todo en un gran autor alegórico: Calderón. Hay pues que volverse a los críticos alemanes, cuyas obras tendrán una vigencia europea indiscutible, especialmente a los Schlegel.

3. Las investigaciones de Mario Puppo sobre la influencia de A. Guillermo Schlegel en los románticos italianos, muy tenaz y prolongada, alcanzará, por supuesto, a De Sanctis en los años cuarenta-cincuenta. A una primera repulsa sucede la consciente adhesion, movimiento colectivo – como asegura él mismo – de todos los jóvenes napolitanos, que admiten en el crítico alemán una renovación total de horizontes. Ya no se detendrá en este camino. En el curso sobre historia de la crítica, afirma:

> L'influsso della critica dello Schlegel fu grande. Essa allargò il campo della letteratura oltre i limiti antichi: fece valere la grandezza dello Shakespeare, del Calderón e di altri poeti che erano usciti fuori dagli antichi[57],

con otros importantes estímulos, sobre todo para el estudio de las literaturas e historias modernas (no clásicas). Ya se ve la mención unida de los dos polos – Shakespeare y Calderón. Puppo subraya también la extraordinaria importancia del ensayo de 1856 sobre la *Fedra* de Racine, relativo al famoso texto comparativo de ambas tragedias en Eurípides y Racine. Y

en el mismo artículo, Puppo ha destacado la importante aportación que significa la obra de Bozzelli (1837-1861). Por otra parte, ya Rinaldo Froldi había demostrado la aportación directa de este crítico napolitano a la divulgación del conocimiento calderoniano. La cadena de relación a través de Bozzelli quedaba bien establecida, teniendo en cuenta, además que, según Froldi, el juicio de De Sanctis sobre Calderón (sintetizado en una de las comparaciones tipo que ya conocemos – Milton, el hombre en su grandeza caída (como Esquilo); Shakespeare, en la realidad de su vivir y Calderón, en su alto destino) es el más completo que puede hallarse entre la crítica romántica italiana[58]. Pero quizá la clave teórica que acerque más al origen de esta actitud desanctisiana, a esta relación de continuidad, se encuentre en Federico Schlegel y sus geniales atisbos.

No es posible examinar aquí con cierta minuciosidad todos los puntos de interés del tema. Sólo apuntaremos algunos rasgos. Ante todo, la visión calderoniana es más completa, comenzando por los «autos sacramentales» – musicales – seguidos de las «comedias mundanas» – pintorescas – pero las dos clases con ropaje español. Calderón, último y mayor de todos los poetas españoles, es también el poeta cristiano por excelencia y por ello, el más romántico. Por último, el punto más interesante: en él se distinguen los dos alegorismos cristianos, el de Dante y el de Calderón[59].

Elementos suficientos para insinuar un cauteloso acercamiento entre las dos literaturas, sentido, alimentado por el entusiasmo romántico de De Sanctis. Y sobre esa base tan frágil hemos redactado estas notas, apresuradas y – ¿por qué no? – precarias. Pero de ellas puede deducirse que en los perfiles generales y en los valores universales que la moderna crítica – la romántica – había destacado tan vigorosamente en la literatura española, De Sanctis había visto algo muy valioso y en general justo, en un tiempo y una coyuntura en que las pasiones políticas alcanzaban el tono más alto y lo pasado se volcaba sobre lo presente sin dar todavía tregua para los serenos cometidos del espíritu crítico, válido tan sólo cuando, como calígrafo, pone en limpio los que pudieran haber sido apasionados borrones.

Andrés Soria
Universidad de Granada

NOTAS

[1] Véase Eduardo Prado Coelho, *Os Universos da Critica*. Pradigmas nos estudos literários, Lisboa, Ediçoes 70, 1982.

[2] F. De Sanctis, *Saggi e scritti critici e vari*, a.c. di L. Tenconi, Milano, Renon, (s.a.) Vol. I, p. 378.

[3] René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, London, Jonathan Cape, 1970, Vol. 4 The Later Nineteenth Century, p. 124 e *Historia de la Crítica Moderna (1750–1950)* (versión española), Madrid, Gredos, 1972. Vol. III Los Años de Transición. *Introducción* p. 13.

[4] Giovanni Getto, *Storia delle Storie Letterarie*. Nuova ed. riveduta, Firenze, Sansoni, 1969.

[5] Mario Fubini, *Romanticismo Italiano*, Bari, Laterza, 1960, p. 212.

[6] El doble círculo recorrido por la literatura italiana es una idea patente en De Sanctis desde sus lecciones en el exilio. Como preámbulo a la literatura del siglo XV, dice, aludiendo a Dante y a Petrarca: «Quel contenuto è sparito, ma è succeduto un nuovo contenuto... quegli elementi sono spariti, ma sono succeduti nuovi elementi... Non è l'Italia che si continua e ripete, ma un secondo periodo creativo che succede a un primo periodo creativo, un fiore che si aggiunge ad un altro fiore...» F. de Sanctis, *La Poesia Cavalleresca e Scritti vari* a.c. di Mario Petrini, Bari, Laterza & Figli, 1954, p. 7 (El texto es de 1858).

[7] F. De Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*. A.c. di Benedetto Croce, Bari, Laterza & Figli, 1958 (6ª ed.), Vol. II. Nota (pp. 427–434). Véase Getto, *op. cit.*, pp. 235–272 y Antonio Piromalli, *Saggi Critici di Storia Letteraria*, Firenze, Olschki, 1967, p. 47.

[8] Getto, *op. cit.*, p. 240.

[9] *Ibid.*, p. 256.

[10] Véase Gennaro Savarese, «Croce e De Sanctis» en *La Rassegna della Letteratura Italiana*, LXXI, 1967, p. 168.

[11] Getto, *op. cit.*, pp. 246–255.

[12] *Ibid.*, p. 256.

[13] F. de Sanctis, *Storia*, Vol. I, p. 341.

[14] Véase Paola Luciani, *L'«Estetica Applicata» di Francesco De Sanctis*. Quaderni Napoletani e Lezioni Torinesi, Firenze, Olshki, 1983, pp. 30–31.

[15] *La Poesia Cavalleresca*, p. 342.

[16] *Ibid.*, p. 12.

[17] *Ibid.*, p. 14.

[18] *Ibid.*, p. 17.

[19] *Ibid.*, p. 19.

[20] *Ibid.*, pp. 21, 60.

[21] Con esta interpretación, dualista y poco clara: «Nel Cervantes abbiamo da un lato Don Chisciotte che rappresenta la parte ridicola, e dall'altro delle novelle che rappresentano la parte seria. In Ariosto le due parti sono fuse» (*ibid.*, p. 86).

[22] *Ibid.*, p. 111.

[23] *Ibid.*, p. 119.

[24] *Ibid.*, p. 173.

[25] *Ibid.*, p. 256.

[26] En la órbita de De Sanctis, sus discípulos Vittorio Imbriani y Alessandro D'Ancona tendrán interés por la poesía popular. Precisamente el canto narrativo caballeresco, tiene una clara trayectoria popular. Véase Paolo Toschi, *Fenomenología del canto popolare*, Roma, 1951.

[27] *Storia*, Vol. I, p. 373 (Véase G. Getto, *Studi sul «Morgante»*, Firenze, Olschki, 1967, especialmente, para la conexión con el *Quijote*, pp. 205–206).

[28] *Storia*, Vol. II, p. 11. Cfr. otro pasaje, al hablar de la sociedad reflejada en el *Decamerón* – provocadora de caracteres cómicos – dice: «Questa societá è essa medesima una materia comica, perché niente è più comico che una società spensierata e sensuale da cui escono i tipi di don Giovanni e di Sancio Panza» (*Storia*, Vol. I, p. 314). (Don Giovanni puede ser, posiblemente, el homónimo de Mozart, cómico. Nunca el primitivo Don Juan, el de Tirso, ejemplar y trágico.)

[29] *Storia*, Vol II, pp. 40–41.

[30] Cfr. estas palabras llenas de vitalismo: «Perché l'uomo, come la pianta e l'animale e ogni cosa vivente, è in parte quello che lo fa l'ambiente, o il mondo che lo circonda, il tal luogo e il tal tempo» (F. De Sanctis, *Saggi Critici* a.c. di Luigi Russo, Bari, Laterza & Figli, 1952. Vol. III, pp. 166–167). En este caso las circunstancias son especiales: hábitos nuevos de enseñanza ante un público extranjero en prestigioso lugar y en fechas llenas de tensión histórica, etc.

[31] *La Poesía Cavalleresca*, p. 70. Cfr. «Il poema di Cervantes è la fine del Medio Evo, l'apparizione del mondo moderno, è un concetto cosmico, una pietra millenaria nella storia del mondo.» (A propósito de Giovanni Meli (1740–1815), palermitano y poeta en dialecto siciliano, que tiene una farsa *Don Chisciotti e Sanciu Panza*, imitación cervantina que, según De Sanctis, podría ser todo lo más un *capitolo*, nunca un poema (Conferencia de 1875), *Saggi*, III, p. 177.)

[32] Véase Luigi Russo, *Gli Scrittori d'Italia*, Firenze, Sansoni, 1951. Vol. II, p. 124. Russo, por su parte, ha desdoblado la caracterización de don Abbondio: *a)* personaje autónomo «il tipo classico del pauroso» y *b)* su otra estilización, personaje cómico por excelencia, desarrollándolo mucho más (*Personaggi dei Promessi Sposi*, Bari, Laterza, 1960, p. 11).

[33] La figura de Sancho y su tratamiento exento puede jalonarse tal vez desde 1916 en adelante. Véase ahora, por su amplia compilación R.M. Flores, *Sancho Panza Through Three Hundred Seventy-five Years of Continuation Imitation and Criticism*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1982 y su crítica elogiosa por Alberto Sánchez en *Anales Cervantinos*, XXI, 1983, pp. 203–206.

[34] Véase, para la génesis de la parodia Martín de Riquer, «La technique parodique du roman médiéval dans le ‹Quichotte›» en *La Littérature Narrative d'Imagination* (Colloque de Strasbourg, 23–25 avril 1959), Paris, P.U.F., 1961, pp. 55–69 (especialmente, 68–69).

[35] «Chi vuol comprendere la grandezza del suo poema, non ha che a compararlo col Don Chisciotte, donde lo stesso mondo è riprodotto, ma con perfetta coscienza» («Una Storia della Letteratura Italiana di Cesare Cantù» (1865), publ. en 1866 y 1869. *Saggi*, II, p. 187).

[36] *Saggi*, II, p. 197.

[37] R. Wellek, *Historia de la Crítica Moderna (1750–1950)*, III Los Años de transición, pp. 15–16.

[38] «...v'è nel *Primato* un passo d'indiscutibile importanza, anche nei particolari, per il raffronto, ed è quello ove il Gioberti discorre del poema ariostesco... Né la significazione storica ed estetica del sorriso ariostesco sfugiva al Gioberti» (G.A. Borgese, *Storia della Critica Romantica in Italia*, Milano, Treves, 1920 (1ª ed., 1905), p. 310). Cfr. Wellek: «el bosquejo de la literatura italiana forjado por Gioberti, que a grandes rasgos preludia el de De Sanctis, alcanzó amplio eco» (*ob. cit.*, p. 113).

[39] *Del Primato Morale e Civile degli Italiani* (Int. e n. di Gustavo Balsamo-Crivelli), Torino, U.T.E.T., 1932.

[40] *Luciani*, ob. cit., p. 33.

[41] *Primato*, I, p. 31 (El editor anota la observación de G.A. Borgese).

[42] «La nuova civiltà che ha la sua apoteosi nella *Scuola d'Atene*, ispirazione dantesca di Raffaello» (*Storia*, I, p. 395). Más adelante se añade: «La Scuola d'Atene il San Pietro, l'Orlando Furioso, sono le tre grandi sintessi del secolo» (p. 397).

[43] *Ibid.*, p. 421.

[44] *Storia*, Vol. II, p. 91.

[45] *Storia*, II, cap. XIX «La Nuova Scienza», III, 264 y ss. Federico Chabod (*Scritti sul Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1967) p. 467, da gran importancia a las páginas desanctisianas sobre Sarpi. En cambio Croce lo considera «fuera de la literatura» (*Storia dell'Età Barocca in Italia* (3ª ed.), 1953, pp. 106 y ss.).

[46] *Storia*, II, pp. 140–141.

[47] *Ibid.*, p. 142.

[48] «M'era venuta la frenesia degli studi grammaticali» (F. De Sanctis, *Saggi e scritti vari*, a.c. di L. Tenconi, Milano, (s.a.) Vol. I, p. 398). De estos dos textos juveniles («Il Primo Discorso» e «Il Secondo Discorso»), también puede obtenerse alguna indicación española. Por ejemplo, la exaltación del «Cartesio de' grammatici, io dico Francesco Sanzio» (o.c., p. 407). La mención del Brocense, laudatoria, es también crítica. Utilizó la célebre *Minerva seu de causis latinae linguae commentarius*. (Véase, para estos estudios, P. Luciani, ob. cit., p. 10 n. 5.)

[49] *Storia*, II, pp. 191–192.

[50] La mención de De Sanctis puede que se base en la carta de Marino a Achillini, al frente de su obra *La Sampogna, divisa in idilli favolosi e pastorali*, Paris, A. Pacard, enero 1620. Carta dedicatoria «al Signor Claudio Achillini». Apuntando a los malos poetas que después de haber saqueado sus obras lo acusan ahora de hurto, dice:

«Perché par loro strano ch'io abbia tenta varietà di cose composta, né sanno comprendere di qual fontana scaturisca una si larga vena, dicono che ho tolto anch'io delle poesie dal latino e dallo spagnuolo.»

Cit. por Antonio Gasparetti, «Note Lopiane V. Ancora un plagio del Marino» en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XVI, 1935, p. 328. Véase D. Alonso, «Lope despojado por Marino» en *RFE*, XXXIII, 1949, pp. 110–143.

[51] «Né voglio dir già che i loro scrittori (de los jesuitas) erano di mala fede: anzi moltissimi erano sinceri, credenti e patrioti, primo fra tutti Mariana [...] furono un progresso, un naturale portato della storia» (*Storia*, II, p. 275).

[52] *Storia*, I, p. 201.

[53] Carlo Dionisotti, *Geografia e Storia della Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi, 1977 (2ª ed.), p. 31.

[54] Franco Lombardi, «Ancora una disputa su l'individuo e l'universale» en *Letteratura e Critica*. Studi in onore di Natalino Sapegno, Roma, Bulzoni, 1974. Vol. I, p. 31.

[55] Wellek, *op. cit.*, pp. 119–120.

[56] *Storia*, I, p. 220. He aquí la cita completa (se trata de la explicación a la aparición de Beatriz, *Purg.*, XXXI, 34–36): «Come si vede è l'antica lotta tra il senso e la ragione, che qui ha il suo termine; è la vita tragica dell'anima fra gli errori e le battaglie del senso, che qui si sciolglie in commedia, cioè in lieto fine, con la vittoria dello spirito. L'idea è più che trasparente: è manifestata direttamente nel suo linguaggio teologico. Ma l'idea è calata nella realtà della vita e produce una vera scena drammatica, con tale fusione di terreno e di celeste, di passione e di ragione, di concreto e di astratto *che vi trovi la stoffa di cui dovea sorgere più tardi il dramma spagnuolo*» (el subrayado es nuestro).

[57] Mario Puppo, «A.G. Schlegel nella critica italiana dell'Ottocento», en *Letteratura e Critica, cit.* Vol. IV, pp. 419–455 (p. 448, n. 94 y ss.).

[58] Rinaldo Froldi, «Giudizi di Romantici Italiani su Calderón», en *Calderón in Italia*, Pisa, Goliardica, 1955, pp. 63–84.

[59] Véase Hans Juretschke, «Federico Schlegel. Una interpretación a la luz de la edición crítica de sus obras, con especial consideración de sus relaciones hispánicas», en *Filología Moderna*, XIII (1973), pp. 191–304 y sobre todo Friedrich Schlegel, *Obras Selectas* (Ed. int. est. y n. por Hans Juretschke, Trad. M.A. Vega), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983. Vol. II, pp. 762–763.