

Un “felice dischiudersi di balconi”

Pintacuda, Paolo (ed.), “Un ayer que es todavía”. Per il novantesimo compleanno di Giovanni Caravaggi, Pavia, Ibis, 2024, 176 pp.

MARIA D’AGOSTINO

Università Suor Orsola Benincasa – Napoli

maria.dagostino@unisob.na.it

“Il sottovoce si impone sempre quando si parla di un uomo che ha fatto della discrezione, della misura, del rifiuto di ogni istrionismo (a lezione come nella vita) una legge di comportamento”.

Estas palabras de Giuseppe Mazzocchi, *incipit* del “Sottovoce” con el que el añorado estudioso presentaba *Ogni onda di rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi* en el ya lejano 2011, siguen cargadas de significado cuando se piensa que, “sottovoce”, el Maestro celebrado por aquellos tres ponderosos volúmenes ha cumplido y superado los noventa años, y que, “sottovoce”, sus alumnos, colegas y amigos más queridos para ese magnífico cumpleaños le rindieron un nuevo homenaje; un tributo que es un regalo dirigido no solo a él sino a todos los hispanistas, y que toma forma en el espléndido “*Un ayer que es todavía*”. Per il novantesimo compleanno di Giovanni Caravaggi.

Tal como escribe Paolo Pintacuda en la *Presentación*, “il traguardo [dei novant’anni], già di per sé ragguardevole in valore assoluto, risulta ancora più eccezionale, per chi conosce e ha la fortuna di continuare a frequentare il Professore, in virtù della vitalità che ancora esibisce e che può essere osservata nel suo presidiare quasi quotidianamente il Dipartimento [...] e nel proseguire senza soste apparenti il proprio lucido lavoro di studio e ricerca” (p. 9).

¿Cómo celebrar, pues, una circunstancia tan feliz de manera eficaz? Es la pregunta que Pintacuda se ha formulado con motivo del cumpleaños

del Profesor, decidido a no repetir ni el camino recorrido en *Ogni onda si rinnova*, donde se recogieron más de cien ensayos originales de otros tantos filólogos, ni el de *Agua secreta. Estudios del Maestro sobre la tradición lírica ibérica recogidos para su octogésimo cumpleaños*, “selezionando [quindi] una parte dei suoi contributi critici dedicati a un tema o a un autore specifico per dare forma ad una ulteriore monografia”. La solución al “dilemma”—explica Pintacuda— se la sugirió un amigo, Antonio Gargano, que le ofreció “lo spunto” de una “‘terza via’ rispetto ai due illustri precedenti”. Así, fue cristalizando la idea de involucrar a un grupo de “fedeli allievi o amici particolarmente stretti” (p. 10) que, moviendo de los ámbitos de investigación favoritos del Maestro, diesen cuenta del alcance innovador de los estudios de Caravaggi, destacando, en muchos casos, su absoluta actualidad incluso a distancia de más de medio siglo desde su redacción. Si se han mencionado al inicio de este artículo-reseña los nombres de Mazzocchi y Gargano, maestros y amigos inolvidables de quien escribe, amigos entre sí y a su vez alumno y amigo, respectivamente, del Maestro, es porque también a ellos y a sus contribuciones en *Un ayer que es todavía* Pintacuda dedica más de “una parola” en la conmovedora *Prefazione*.

En el caso de Giuseppe Mazzocchi, para reiterar que, luego de siete años de su “dolorosa e prematura scomparsa”, no era posible para él, y creo que para ninguno de los colegas involucrados en la empresa que nos atañe, concebir un homenaje a Caravaggi donde no apareciera también la contribución del primero de sus alumnos y para explicar, por tanto, las razones de la reimpresión en la apertura de este último volumen del *Prefacio a Agua secreta* con el título de *Introducción a los estudios del Maestro sobre la tradición lírica ibérica*, título “apócrifo” (y entre paréntesis)—aclara con reverencial humildad Pintacuda—, pero muy apropiado para el nuevo destino del ensayo. En el caso de Antonio Gargano, porque “l’insostituibile voce” que había resonado en Pavía con ocasión de la presentación del “Sestante” de Caravaggi sobre Machado se había apagado de repente, antes de que el texto de aquella “conferencia”, que el mismo Gargano y Pintacuda habían acordado que confluyese en esta colectánea, fuese revisado por su autor, razón por la cual “il grande vuoto lasciato dalla sua scomparsa era destinato a manifestarsi, nel suo piccolo” también en *Un ayer que es todavía*, si sus apuntes y las páginas manuscritas “vergate

con una noncurante e commovente precisione”, no hubieran sido recuperadas para ofrecérselas, con mínimos retoques, “al festeggiato del volume *in primis*, e a tutti i lettori” (p. 13).

Un ayer que es todavía incluye ocho capítulos firmados por Giuseppe Mazzocchi, Monica von Wunster, Álvaro Alonso, Paolo Pintacuda, Encarnación Sánchez García, Antonio Gargano, Paola Laskaris y Andrea Baldissera, y la *Bibliografia* del homenajeado (1960-2024) al cuidado de Monica von Wunster. Cada capítulo dibuja un cuadro en el cual se sondea el significado y el valor de la contribución de Giovanni Caravaggi a determinados ámbitos: desde la lírica cancioneril a la poesía áurea; desde la épica culta a las relaciones culturales entre España e Italia; hasta llegar a los poetas del Novecientos, a su amadísimo Federico García Lorca y, por encima de todos, a Antonio Machado.

En el ensayo de apertura, Mazzocchi, con la claridad y lucidez que le eran propias, recorre algunas de las etapas fundamentales de la producción de Caravaggi, en particular las de la lírica tradicional, subrayando cómo “certe predilezioni” del Maestro hunden sus raíces en su aguerrida preparación de filólogo románico, desarrollada a la sombra de personalidades de la talla de Aurelio Roncaglia y, sobre todo, de Cesare Segre; sin orillar el magisterio recibido en los años cincuenta, durante una estancia en Madrid, nada menos que de Dámaso Alonso, Rafael Lapesa y Emilio García Gómez.

Lo que ante todo Mazzocchi destaca del enfoque de Caravaggi sobre la poesía tradicional de área ibérica, es la perspectiva pidaliana de *La primitiva poesía lírica española*, del todo exenta, sin embargo, de ‘integralismos’ o fórmulas simplificadoras como “la poesia che vive delle sue varianti”, pero convencida sostenedora de la tesis de que “non vi è soluzione di continuità tra le *jarchas* e *cantigas de amigo* e i canti popolari del teatro di Lope de Vega”. Un fenómeno específicamente ibérico del cual —subraya Mazzocchi— Caravaggi no duda y al cual, incluso, gracias a su rigurosísima formación filológica italiana, aporta dos correctivos importantes: “l’attenzione alla ricostruzione del testo (senza la resa al testimone che Contini lamentava in Menéndez Pidal) e la convinzione che ogni fase documentata per iscritto della sua fortuna possa essere definitiva, anche grazie ai restauri e ai risultati della collazione” (p. 17).

Lo que ha fascinado al Maestro, conduciéndolo hasta el estudio de los cancioneros, en particular la pasión que lo ha impulsado sin descanso a

perseguir las huellas de una “monade lírica” —sea un *estribillo* o un *villan-cico*— de un texto a otro a lo largo de los siglos es “il rapporto dialettico che si instaura fra patrimonio lirico tradizionale e ri-creazione individuale”, así como la apropiación por parte de la poesía culta de técnicas genuinas de la popular, fruto del amor ininterrumpido de los ibéricos hacia su acervo lírico, desde la Edad Media hasta Lorca. De ahí la curiosidad de Caravaggi por un género como la *glosa* y la atención a los trabajos de Margit Frenk sobre el *Corpus* de la lírica tradicional, seguidos por el Maestro, como subraya Mazzocchi, “in tempo reale e con grandissimo interesse”. La pasión de Caravaggi por el siglo xv deriva, precisamente, de su esquivada dimensión: es un siglo que “non si sa bene se sia tardomedievale o prerinascimentale”; que “da un lato getta le radici in un passato remoto, mentre dall’altro fa l’incubazione del nuovo che avanza, determinando fino al Barocco il modo ispanico di recepire le novità italiane” (p. 18).

De hecho, *Alle origini del petrarchismo in Spagna*, contribución de Caravaggi definida como “mítica” por Mazzocchi, es justo el ejemplo de la persistencia de la tradición incluso en quien, como Boscán, desea con denuedo afirmar lo nuevo. En el ensayo, revolucionario en el momento de su publicación, y cuyas tesis continúan vigentes, Caravaggi demuestra, más allá de todo esquematismo, cómo precisamente a un poeta como el catalán se extiende, en la construcción de un soneto, el recurso glosatorio típico de la lírica ibérica, “con la collocazione in posizione strategica iniziale della *cabeza* o citazione”.

Las páginas de Mazzocchi destacan hasta qué punto una sensibilidad como la de Giovanni Caravaggi se acerca al texto literario, “più che come spazio per la manifestazione del genio, come continuità e rielaborazione della continuità”, y cómo sus trabajos sobre la lírica se han caracterizado por una naturaleza precursora, brindando resultados imperecederos a alumnos directos e indirectos: “i cammini da percorrere insegnando pazientemente, rimossi ogni protagonismo ed ogni istrionismo, con la solida speranza della trasmissione, lungo un arco temporale che ci trascende ma non ci annulla” (p. 20).

A Monica von Wunster, discípula del Maestro, le ha tocado la tarea, de veras ardua, de presentar las publicaciones de Caravaggi acerca de la lírica del xv, a partir del lejano 1966. Al empresa ha devenido un completo éxito y todo estudioso de poesía cancioneril le estará agradecido

por sintetizar tan lúcidamente los numerosos intereses del homenajeado, poniendo sistemáticamente de relieve su novedoso alcance. Imposible detenerse en todas las contribuciones, de las cuales, con rara capacidad de síntesis, da cuenta von Wunster, dado que, desde el *Cancionero de Baena*, primer monumento manuscrito de la lírica castellana, hasta las grandes recopilaciones impresas de mediados del siglo xvi, son muy pocos los campos de la poesía cancioneril de los que Caravaggi no se ha ocupado.

Uno de los ingenios que, por cierto, ha merecido la inteligencia crítica, filológica y de fino traductor de Caravaggi es sin duda Jorge Manrique. Su primera intervención sobre el poeta, *Nota manriquiana*, fue, como se sabe, su primer asedio al Cuatrociento español. El Maestro intervino, con la elegancia, pero también la determinación que le distinguen, sobre un par trabajos recientemente publicados sobre el poeta-soldado. Del primero, dedicado a las *Coplas a la muerte de su padre*, uno de los textos más icónicos de las letras españolas, lamentaba que su autor no hubiera comprendido “l’ascendenza *cancioneril* delle antitesi barocche”, incurriendo por ello en erróneas lecturas, además de su ignorancias de la absoluta novedad con la que se evocaban los lugares bíblicos del *ubi sunt*. Del segundo, aunque elogiando la investigación documental que había permitido al estudioso dibujar de modo menos vago “la figura storica del poeta che era ben presto ‘svaporata’”, consideraba débil, en cambio, la interpretación global tanto de las *Coplas* como del *cancionero amoroso*. Sobre Manrique, Caravaggi ha vuelto varias veces a lo largo de las décadas. Me limitaré aquí a recordar, al hilo del precioso ensayo de von Wunster, la versión italiana de la *Elegía a la muerte del padre* (1991), varias veces reimpressa, y un artículo fundamental de 2002, donde el Maestro demuestra, con impecable rigor, la inercia editorial con la que a menudo los textos se vuelven a publicar y la necesidad de expurgar las *póstumas* del cuerpo de las *Coplas*, introducidas por Alonso de Cervantes.

Pero junto a aquellos sobre Manrique, son fundamentales los estudios sobre Villasandino, el ‘último trovador’ de Castilla. Recorrer la trayectoria del más anciano de los poetas del *Cancionero de Baena* permite a Caravaggi analizar un crucial momento de paso de la poesía de área ibérica, caracterizado por la crisis de la lírica juglaresca, toda vez que las *cantigas* ceden su sitio a los más comprometidos *dezires*. La culta corte de Juan II tiene exigencias más refinadas, los valores estéticos han cambiado: entre los mode-

los figuran nombres como el de Dante. Esto conlleva, también en el plano performativo, una crisis del componente musical en la ejecución a favor de una más sosegada declamación: la alegoría italiana se presta poco al canto. Y, en efecto, su atención a Villasandino y al *Cancionero de Baena* favorece nuevas aventuras del Maestro, como aquella extraordinaria sobre Francisco Imperial, iniciada en 1987. Al ciclo de textos de la *Estrella Diana* iniciado por el poeta sevillano de origen genovés y atento lector de Dante, Caravaggi reserva un trabajo ejemplar. En primer lugar, recuerda von Wunster, con su habitual acribia, enfatiza la debilidad de la elección por el anterior editor de un supuesto *codex optimus*, reconstruyendo la correcta extensión de todos los textos que componen el ciclo y enmendándolos, donde se precisa, sobre la base de las lecciones ofrecidas por el resto de la tradición; en segundo lugar, aclara cómo la estructura alegórica de la serie de composiciones se impone gradualmente, desviando los textos de los interlocutores líricos de Imperial hacia esquemas ligados a la tradición alegórica del *Roman de la Rose*, más difundida en España, mientras menguan los estímulos de marca *stilnovista* presentes en los primeros dos textos del sevillano.

Las profundas reflexiones de von Wunster sobre los deslindes de Caravaggi dentro de la poesía del Cuatrocientos atañen también al petrarquismo y al pre-petrarquismo, y luego a poetas de primer orden en la tradición lírica del xv, como Juan de Dueñas, el Marqués de Santillana o el Comendador Escrivá.

La filóloga destaca asimismo cómo la exploración de los tesoros ocultos a la sombra de los muros de las bibliotecas milanesas, primero en solitario y luego con Giuseppe Mazzocchi, favoreció otros copiosos trabajos y extraordinarios descubrimientos del Maestro, verbigracia la transmisión de dos poetas poco conocidos o totalmente desconocidos: Diego de Burgos y Gonzalo de Paternoy. Von Wunster subraya cómo precisamente el encuentro con Diego de Burgos, los contornos inciertos de su perfil biográfico, y no solo del suyo, sugirió a Caravaggi un enfoque harto innovador en el campo de la hispanística: “affrontare lo studio delle liriche partendo dalla ricostruzione della figura storica dei poeti e applicare nell’edizione dei testi il modello rigoroso della critica lachmanniana e della stemmatica” (p. 28).

Nace así el proyecto de *Poeti cancioneriles del secolo xv*. Acompañado por algunos de sus alumnos, entre ellos, Mazzocchi y la propia von Wuns-

ter, Caravaggi aplica por primera vez el método de edición de la lírica provenzal a los poetas cancioneriles alentando una verdadera revolución, cuyos frutos siguen muy vivos, y que en su época le valió al Maestro y a sus colaboradores una entusiasta carta de José Manuel Blecua (reproducida en la p. 56), quien definía el volumen, en su conjunto, como “admirable”.

La contribución de Monica von Wunster, por su puntualidad y exhaustividad, no podía sino anticipar y a veces intersecar, la de Álvaro Alonso cifrada en los estudios del Maestro sobre la poesía española del Quinientos. En realidad tales cruces en un volumen consagrado a su trayectoria científica resultan inevitables, dado que a menudo es un núcleo común de indagación el que abre distintos caminos para la pesquisa.

Como subraya Alonso en las primeras líneas de su lucidísima contribución, los estudios del Maestro sobre la poesía del Siglo de Oro son decididamente asimétricos: a la esporádica atención prestada a las figuras del Barroco sirve de contrapunto la apasionada indagación sobre la poesía del Renacimiento, ya sea profana, religiosa o épica. Tres son los ámbitos en los que se ha ejercitado el compromiso hermenéutico de Caravaggi: los primeros pasos del petrarquismo en España, y en particular, como digo, la lírica de Boscán; el interés por los poetas españoles de estancia en Italia, sobre todo en Milán y en Roma; y, finalmente, su constante atención a la poesía tradicional española en los múltiples testimonios rastreables en los cancioneros manuscritos copiados y/o conservados en Italia.

El segundo y el tercero de estos núcleos de estudio están, como puede fácilmente imaginarse, más que nunca conectados. Ejemplar a este respecto es, a juicio de Alonso, *“Cancioneros” spagnoli a Milano*. Caravaggi presenta allí los códices conservados en las bibliotecas milanesas para luego fijar su atención en el ms. 63 de la Trivulziana. Un autógrafo de Gonzalo de Paternoy de la segunda mitad del Quinientos, en cuyos textos se manifiesta un petrarquismo mediado con frecuencia por la lectura de Boscán y Garcilaso. Un poeta, Paternoy, prácticamente ignoto hasta los estudios de Caravaggi, a quien se debe no solo la reconstrucción del perfil biográfico sino también su edición. Una edición en la cual, como en otras del Maestro, resplandece la luz de la escuela filológica de Pavia al sondear las variantes de autor. El códice de Paternoy se presenta, a los ojos de Caravaggi, con *“l’aspetto suggestivo dell’opera in fieri”*, con textos que poseen dobles o triples redacciones. En algunos casos, el estudioso

publica las composiciones insertando las correcciones de punto y letra del vate, en otros, reconstruye con finura las etapas sucesivas del proceso creativo, observando cómo las variantes se relacionan entre sí y generan nuevos equilibrios formales que forman sistema.

Otro caso significativo de reconstrucción bio-bibliográfica, como las define Alonso, es el que concierne a Baltasar de Escobar. La consulta y el análisis de fuentes diversas, archivísticas y literarias, permite al Maestro reunir las teselas de un mosaico que delinean el perfil de un humanista formado en la Universidad de Osuna, que posteriormente se trasladó a Italia, primero a Roma, entre 1583 y 1591 —donde formaría parte de los cenáculos españoles de la *caput mundi*, constituidos en torno al admirado Tasso— y luego a Sicilia, donde desempeñó funciones de secretario del virrey Olivares y donde moriría en 1595. El mosaico se completa con el hallazgo en el ms. 970 del Fondo Corsini de la Biblioteca dei Lincei de una epístola satírica sobre la corte papal escrita por Escobar y, naturalmente, publicada por Caravaggi, junto a otros versos presentes también en otros testimonios. Del mismo manuscrito corsiniano rescató también la producción lírica, casi desconocida, de Pedro Fernández de Navarrete, integrada por 40 sonetos. El estudio de los fondos manuscritos de las bibliotecas lombardas y romanas también ha permitido al Profesor, como subraya Alonso, descubrir y publicar versiones inéditas de romances, en algunos casos de figuras tan señeras como Cristobal de Virués, o reconstruir de modo ejemplar la deuda que una *glosa* adquiere frente al texto del que parte, aun renovándolo profundamente, como en el trabajo de la de *Mira Nero de Tarpeya*, conservada en el ms. 994 de la biblioteca Trivulziana, un *cancionerillo* especialmente querido por nuestro homenajeado.

Capitales son también sus páginas sobre la *Segunda parte del Cancionero General* publicado por Esteban de Nájera en 1554. Identificó en el *Dechado de galanes* el eslabón entre el florilegio de Nájera y el *Cancionero General* de 1514, para luego detenerse en la singular figura de Juan Coloma, poeta italianizante de quien la recopilación de Nájera recoge una antología.

El denso ensayo de Alonso aborda asimismo los estudios del Maestro sobre Boscán, deteniéndose en la agudeza de Caravaggi al individuar los habilísimos *collage* subyacentes a los procesos de *imitatio* del poeta barcelonés, así como las oportunas puntualizaciones relativas a la aclimatación

de la epístola horaciana en ámbito ibérico, indiscutiblemente ligada a la mediación de Bernardo Tasso, quien —desde la corte de Ferrara, donde gravitaba el Ariosto de las *Satire*— pasó primero a Nápoles, metrópoli en la que frecuentó a Garcilaso, y más tarde a Barcelona, sede acaso de un encuentro con el propio Boscán. La contribución de Alonso sobre los intereses de Caravaggi hacia la lírica del xvi, subraya y confirma cuánto para el filólogo lombardo la poesía es un complejo proceso de creación individual pero también la síntesis de la tradición que la sustenta. Le fascina el texto, sin duda, y lo que el texto significa dentro del contexto en que toma cuerpo, pero igualmente “chiarire i método di lavoro applicati dal poeta” (p. 49), para captar, gracias a un aguerrido escrutinio intertextual, incluso el más leve matiz detectable entre dos composiciones, aquel que confiere a cada texto, y a cada poeta, su autónoma personalidad.

Entre los intereses quinientistas de Caravaggi un lugar privilegiado lo ha ocupado siempre la épica culta. Se remonta a 1974 el volumen *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento* que, transcurrido más de medio siglo, continúa siendo referencia obligada para cuantos deseen acercarse a uno de los moldes de mayor éxito del Renacimiento español, según destaca Paolo Pintacuda en su riquísima contribución. En los ensayos recogidos en aquel volumen, Caravaggi, como precisa su alumno, “assedava la materia da direzioni distinte e con l'obiettivo di mettere a fuoco momenti e aspetti di un periodo durante il quale la letteratura spagnola accolse e diede forma in vario modo al poema eroico” (p. 52), como evidencian, por lo demás, los títulos emblemáticos de las tres secciones en que se articula su monografía: “*Il prestigio del Boiardo*”, “*Oltre le strettoie accademiche*”, “*Il dogma tassiano*”.

En la primera, Caravaggi se detenía en la difusión española del poema de Boiardo, rastreando los fragmentos de la versión del *Orlando Innamorato* de Hernando de Acuña, “un traduttore entusiasta” del cual acentuaba “anche il ruolo attivo di mediatore culturale nella scelta di eliminare tutte le componenti del poema italiano considerate nocive alla sublimazione del genere cavalleresco” (p. 52). Abría luego una ventana sobre el Barroco, estudiando primero la obra inacabada *Las necedades y locuras de Orlando el Enamorado* de Francisco de Quevedo, una de las cumbres de la parodia épica española, para luego detenerse en la *fiesta* teatral *Las Bodas de Orlando*, texto de 1685 cuyo anónimo autor seguía las vicisitudes del

Innamorato para luego alejarse de Boiardo, disolviendo tanto la fábula apasionante cuanto la habilísima parodia de Quevedo “in lazzi buffoneschi” donde “il guitto si sostituisce al satirico” approdando a “risultati [...] piuttosto deludenti”.

La segunda y la tercera parte de *Studi sull'epica ispanica* abordan los nudos teóricos ligados a la polémica renacentista sobre el poema heroico surgida a raíz de los preceptos aristotélicos: en sustancia, la relación entre *historia y poesía, verdad y verosimilitud*. Pintacuda destaca cómo Caravaggi pasa revista a las principales poéticas italianas del Quinientos para verificar y evaluar su impacto sobre las españolas; en particular sobre la de Alonso Pinciano, “trattatista fedele alla linea di Aristotele ma (come Tasso) non troppo rigido nel rispetto di quelle regole” (p. 56). El problema de fondo era que “la celebrazione poetica delle imprese [...] compiute [...] nel corso dei regni di Carlo V e Filippo II significava collocarsi in un contesto storico e contemporaneo, incompatibile con i requisiti che l'aristotelismo stretto imponeva alla poesia, e al quale nemmeno si poteva applicare l'*escamotage* di tipo tassiano di collocare in un tempo sufficientemente lontano gli episodi avvenuti che si intendeva cantare” (p. 56). Caravaggi, como pionero que ha sido en todos los géneros que ha tocado —respecto a la épica Pintacuda lo reitera oportunamente y con determinación en más ocasiones—, se detiene en los paratextos y prólogos de los grandes poemas heroicos del Quinientos, observando cómo, junto a la oposición neta frente a la literatura caballeresca, aunque vitalísima, exhiben una oposición más o menos evidente a un aristotelismo de estricta observancia, “sulla quale si trincerava la critica militante contemporanea” (p. 56). Sin embargo, la inclinación de un teórico como el Pinciano por el modelo representado por la *Gerusalemme liberata* insinuaba una posición intermedia entre el modelo ariostesco y el histórico inaugurado por Ercilla; al poeta épico le “conviene infatti restringere il campo della propria scelta alla fascia di possibilità che si colloca a metà strada fra l'affabulazione fantastica e la cronaca versificata” (p. 57). De hecho, las analogías que el poema de Tasso sugería con la realidad de la *Reconquista* —que había marcado la Edad Media hispánica con el conflicto religioso entre cristianos y musulmanes— proporcionaba la materia ideal a una epopeya nacional “preoccupata di dare forma alle preoccupazioni spirituali e politiche di un'etica controriformistica” (p. 57). Y así, destaca

Pintacuda, la última parte de *Studi sull'epica ispanica* pone el acento en la figura de un escritor entonces muy poco frecuentado por la crítica, Cristobal de Mesa, que constituirá, desde aquel lejano 1974 hasta hodierno, el principal interés de Caravaggi ligado al mundo de la épica.

A la figura del autor de *Las Navas de Tolosa*, a la reconstrucción de su perfil biográfico y de su trayectoria poética —también en el ámbito la lírica— a su adhesión al modelo tassiano y a su capacidad para fundirlo con el virgiliano, así como a la reconstrucción del cenáculo romano del ya mencionado Baltasar de Escobar, en el que Mesa se movió junto a Cristobal Virués, Caravaggi ha dedicado artículos y ediciones que, tomados en conjunto, rescatan a uno de los “mediatori più efficaci delle dottrine tassiane [...] figura [...] tanto celebrata dai maggiori poeti del secolo d'oro quanto dimenticata ai nostri giorni”.

El “magisterio epico” del Maestro, según advierte Pintacuda, “si è riflesso, nel tempo, negli allievi e nella scuola che da lui, e intorno a lui, si è creata negli anni: dalle più ‘antiche’ tesi di laurea agli studi del suo più straordinario allievo, Giuseppe Mazzocchi (il primo dei quali, *ça va sans dire*, su Mesa)” hasta llegar a los trabajos y libros del mismo autor del ensayo sobre “le vie dell'epica ispanica”, los de Andrea Baldissera sobre el *Monserat* de Virués, los de Rafael Bonilla Cerezo sobre la épica burlesca del siglo XVIII, y un número relevante de excelentes tesis de doctorado dirigidas por los mismos Mazzocchi, Pintacuda y Baldissera, casi todas publicadas en colecciones de renombre, y que atestiguan como “a distanza di cinquant'anni i semi gettati da quel volume stanno continuando a dare i loro frutti” (p. 68).

A los estudios de Caravaggi a propósito de las relaciones culturales entre España e Italia, observadas desde el punto de vista de la producción y circulación de los textos, manuscritos e impresos, va dedicado el capítulo de Encarnación Sánchez García. La estudiosa recorre todas las etapas de las fructíferas incursiones del Maestro en las bibliotecas romanas y milanesas, a las cuales ya se había hecho mención dentro de las contribuciones de Alonso y Pintacuda; sin embargo, se detiene también en otros estudios basilares de Caravaggi: los dirigidos al “restauro paziente ed appassionato della cultura del Milanesado” (p. 70), como, por ejemplo, *Los arneses de Milán. Trasmissione di un'immagine poetica*, donde, a través de una serie de textos que celebran los productos de la industria bélica lombarda, res-

tituye la visión marcial e industriosa que de la Milán del xvi tenían los poetas españoles. El ensayo del Maestro estaba incluido en *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, colectánea interdisciplinar y memorable sobre la importancia estratégica de Milán en el seno de la monarquía hispana, del cual el mismo Caravaggi —recuerda la estudiosa— fue promotor. Sánchez García se detiene luego en el luminoso aporte del Maestro y de sus alumnos más queridos al catálogo de la muestra de 2002 *Sul Tesin piantàro i tuoi laureati. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1707)*, analizando en particular las fichas publicadas por el homenajeado con el título de *Tansillo a Milano*. En ellas, se da cuenta del manuscrito que atestigua la traducción de *Le lacrime di San Pietro* de Tansillo por Juan de Sedeño y se desgrana sintéticamente su historia editorial. Recordar aquellas fichas ofrece a la estudiosa el pie para detenerse en el precoz interés de Caravaggi por las traducciones pero, sobre todo, por los epígonos de las *Lágrimas de san Pedro*, para reiterar una vez más el rigor metodológico del Maestro al conjugar pesquisa documental, acribia filológica y capacidad exegética.

Cualidades, estas de Caravaggi, que más que nunca resplandecen en los trabajos referidos a su poeta de cabecera: Antonio Machado. Si Gargano, en un pasaje de su contribución sobre los estudios machadianos del amigo, considera “davvero impossibile ripercorrere il ricco tracciato che Caravaggi compie” ya en un artículo de 1978 acerca del sevillano, igualmente difícil es dar cuenta de su lúcida síntesis al narrar el camino recorrido por el Maestro con “su Machado”. Desde las primeras páginas, Gargano subraya el alcance de novedad destacable en el asedio de Caravaggi a la lírica machadiana: la reivindicación del *intimismo* como cifra unitaria de su experiencia poética. Una categoría que el mismo autor de *Campos de Castilla* había teorizado en las páginas de *Los Complementarios*, pero que, sin embargo, en la lectura de Caravaggi “si presta, con opportuni dosaggi a coprire un’area abbastanza estesa di significati sottilmente differenziati” (p. 92). De hecho, en los capítulos que componen el volumen de 1969, *I paesaggi emotivi di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell’intimismo*, la categoría hermenéutica, como aclara Gargano, “viene scandagliata seguendo le raccolte poetiche del sivigliano come “mito domestico” in *Soledades*; come “mito castigliano” in *Campos de Castilla*, come “decantazione dell’intimismo”, nella produzione che si estende tra

alcuni “temi dissonanti”, inclusi in *Campos de Castilla*, e la “nuova materia”, che riceverà ampio sviluppo nella terza raccolta di poesie machadiane, *Nuevas canciones*. La decantación del intimismo, se realiza a través de modalidades diversas y ya está presente en un texto emblemático entre aquellos finales de *Campos*, *Poema de un día*, al que después de 1969 Caravaggi dedicará, de hecho, otros dos trabajos en los años noventa, añadiendo al sólido planteamiento exegetico expresado hacia ya un par de décadas, la dimensión crítica de las variantes de autor. La novedad de *Poema de un día* no reside en el hecho de que el tedio suscitado en el poeta por la existencia en la provincia andaluza vuelve a poner en primer plano las expresiones de amargo desconsuelo de las *Soledades*, sino que se define de un modo “bonario e casalingo”; del modo que “l’ironia placa la tensione”, reduciéndola a una paciente constatación de la realidad. Los módulos formales mutan y se adecuan a lo cotidiano de las reflexiones poéticas más que perfilarse, como en la primera recopilación de lírica, como un “conflitto dell’anima con l’universo” (p. 93). Sin embargo, la clave de la auto ironía no es el camino que Machado sigue en el curso de los años transcurridos en Baeza y en los que la creatividad del poeta atraviesa una fase radical de transición. A esta, Caravaggi dedica agudas reflexiones, de las cuales se deduce una verdadera crisis de los valores poéticos que el sevillano consideraba propios de su época y de su poesía, perfectamente ilustrada en la síntesis de Gargano, que subraya cómo la convicción del fracaso de la anterior experiencia lírica había sido devastadora para el poeta, hasta el punto de aniquilarlo. En los caminos que Machado explora a partir de ese momento prevalecerán los intereses filosóficos que indujeron al nacimiento y desarrollo de la idea de los apócrifos, que ganarán cada vez más espacio en la prosa machadiana. Desde una perspectiva estrictamente poética, el culmen de la especulación adquiere forma concreta en las categorías de la *oggettività* y de la *fraternità*. Dos “mitos”, como los define Caravaggi, que el poeta persigue; la aspiración de una poesía “oggettiva” —de cuya intuición de la realidad está excluida toda reducción intimista de los objetos— y “fraterna”, en el sentido de que “sappia cogliere le emozioni condivise [...] da una comunità” in grado, in sintesi, di “cantar en coro”. En esta perspectiva, destaca agudamente Gargano, Machado se dirige a una tradición particularmente querida por su exégeta Caravaggi: aquella de la tradición mélica castellana que, de hecho, cobra

estatura en una sección significativa de las *Nuevas canciones*, alcanzando el culmen de la vocación coral en *Canciones*. Una perspectiva que, no obstante, no será de largo aliento, pues en *Nuevas canciones* destacan una serie de rimas “oggettive” que testimonian experimentos que encontrarán cumplida expresión en el *Cancionero apócrifo*. De hecho es precisamente sobre la génesis de los apócrifos y las reflexiones de *Los Complementarios* resueltas a aclarar, por el mismo poeta, los postulados teóricos de su propia actividad, se concentran los desvelos de Caravaggi, quien, analizando los textos teóricos de Machado, reconstruye a través de sus mismas reflexiones el *ideario estético* del poeta. El hallazgo, a comienzos del nuevo milenio, de los valiosos autógrafos de los *Cuadernos de Burgos*, así como de numerosos folios sueltos y borradores poéticos, ofrecieron a Caravaggi la posibilidad de entrar en el taller poético de Machado para iluminar su proceso creativo, en particular el de los años de Baeza y Segovia, cuando se culminó la evolución profunda de su sistema poético a través de una serie de complejos experimentos. Un trabajo enorme el de Caravaggi que, subraya Gargano, es tanto más admirable en un estudioso ya no joven. La *summa* de los estudios machadianos de Caravaggi en clave estrictamente textual es el volumen de los Meridianos *Tutte le poesie e prose scelte di Antonio Machado*, donde el Maestro se vale de las traducciones de Oreste Macrì —desde las *Soledades* al *Cancionero Apócrifo*—; pero, como destaca Gargano, son 126 las trvoas que componen el *corpus* de las *Poesías dispersas* y más de doscientas las páginas que cuentan al lector su historia editorial, seguidas por un rico aparato filológico y notas explicativas. Un trabajo inmenso e imperecedero, el de Caravaggi sobre el poeta sevillano, completado por la reciente monografía de “I sestanti”, en la que, concluye Gargano, confluye de modo exhaustivo y categórico toda la reflexión de más de seis décadas de apasionado e incansable trabajo.

Otro poeta del Novecientos ha sido objeto de la sensibilidad ecdótica y hermenéutica del Maestro: Federico García Lorca. Como evidencia Paola Laskaris en las páginas del volumen sobre el poeta granadino, en ellas “appare evidente la generosa fermezza e lucidità con cui tenta un approccio rispettoso e consapevole ai testi, capace di scandagliarne il legame con la tradizione letteraria precedente e far affiorare le fasi e le sfumature più intime dell’aggrovigliata genesi e rielaborazione creativa dell’autore, così come emerge dalle carte disperse e scompigliate del poeta, spesso soggette

a rimaneggiamenti e manipolazioni estranee alla sua volontà” (p. 110). En las diferentes intervenciones críticas de Caravaggi, tocantes a casi toda la producción lírica lorquiana, desde los poemas juveniles hasta las recopilaciones póstumas, aflora un motivo constante: la atención al texto, la conciencia de que no puede existir exégesis sin filología; el punto de partida es siempre el mismo: el necesario examen de las fuentes textuales y su relación con las variantes de autor. Se exploran así los *loci critici* del *Diván del Tamarit* que, como en el caso de la *Casida de las palomas*, permiten reconstruir el núcleo primigenio del texto, descifrar sus simbologías y revelar la mirada del poeta amante de la lírica popular vuelta a las antiguas canciones con estribillo.

Son las inquietudes del poeta, su angustia y soledad interior, las que inducen a Caravaggi —observa Laskaris— a detenerse repetidamente en *Libro de Poemas*, la primera recopilación de versos lorquianos; un texto que “offre una preziosa documentazione delle elaborazioni formali in cui García Lorca volle incanalare l’irruenza degli affetti” (p. 112). Es la sensibilidad del poeta la que atrae la atención de Caravaggi, que lo impulsa a afrontar complejas cuestiones interpretativas, subrayando la constante deuda de Lorca con la tradición lírica que lo precede. Una tradición que nadie conoce mejor que el Maestro y que le ha permitido penetrar a fondo el universo poético lorquiano, individuar, por ejemplo, en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, las escansiones rítmicas del vasto repertorio de los romances, o en la recopilación *Suites* el sabio recurso tanto de la *variatio* lírico-musical típica de los cancioneros como a las *diferencias* rítmicas de los laudistas renacentistas; amén de individuar en los esbozos juveniles del granadino “il riverbero mistico di san Juan de la Cruz”, otro de los grandísimos a los que ha entregado su industria de filólogo, exégeta y traductor. Se antoja de verdad arduo sintetizar el alegre y entusiasta homenaje de Laskaris a los estudios lorquianos de su Maestro —que por cierto se abre y se cierra con dos magníficos textos poéticos del homenajeado, el segundo de los cuales inédito—. Subrayaré, con todo, la adhesión, compartible y justamente integral de la filóloga y poeta, al deseo del Profesor de liberar el dictado lorquiano de “lo sguardo *voyeuristico* e morboso che indugia sulla natura intima delle frustrazioni erotico-sentimentali del poeta e drammaturgo o esalta esclusivamente la dimensione andaluso granadina della sua opera”, como a menudo ha ocurrido, dado

que esto significa “ridurre e limitare la portata della trasfigurazione della parola poetica e la profondità del suo messaggio artistico universale, cogliendone solo tangenzialmente la potenza innovatrice” (p. 112). La palabra poética de Lorca, la densidad de sus significados, han sido también objeto, recuerda Laskaris, de la magnífica traducción de una selección de *Poesie* publicada por Caravaggi en la espléndida colección “Diamanti”, una verdadera joya.

Y la actividad metafrástica es, en efecto, otra de las grandes pasiones del Maestro, poeta refinado y reservado en lo propio, además de “umanista moderno”, como lo define —sin atisbo de retórica— Andrea Baldissera en el ensayo conclusivo de *Un ayer que es todavía*. Con su proverbial rigor, se detiene en el “quehacer” traductológico del Profesor. Un “quehacer” al que el mismo Caravaggi ha dedicado en años recientes un balance “che mette in luce i momenti cruciali di un instancabile artigianato, che soppesa attentamente le alternative, con un atteggiamento chiaramente filologico: e non è un caso che lungo l’intero studio ricorra il termine ‘dubbio’, quel dubbio che è motore primo e poi costante alimento di ogni investigazione scientifica degna di tal nome” (p. 130).

La contribución de Baldissera parte de la vela de armas traductora de Caravaggi, en prosa: la italianización de *La España del Cid* de Menéndez Pidal. En el texto de llegada, como subraya Baldissera, el Maestro muestra ya su capacidad para salvaguardar tanto el ímpetu narrativo como la claridad expositiva del texto de partida, sin dejar de manifestar su propio estilo, siempre atento “con minimi innesti e sottili modifiche [a] marcare il senso del discorso o [a] dare vera naturalezza alla prosa italiana” (p. 131).

Pero es en la traducción de la poesía donde se miden verdaderamente la sensibilidad, el gusto, y la capacidad hermenéutica de Caravaggi, dado que todo compromiso metafrástico constituye, ante todo, un acto de reconstrucción y exégesis. El Profesor ha traducido a algunos de los mayores poetas españoles: Jorge Manrique, Boscán, san Juan de la Cruz, Calderón, Lorca, Antonio Machado. Baldissera se detiene en todas sus traducciones, fruto de un análisis cerrado de los arduos desafíos con los que el Maestro ha tenido que enfrentarse, de las constantes victorias conseguidas y de las diversas estrategias sacadas a la palestra; y es realmente imposible dar cuenta de ellas sin entrar en el mérito de cada elección. Apasionante —además de rigurosísimo— el confronto que Baldissera establece en-

tre la traducción de *La noche oscura* de San Juan realizada por Fernando Churriguera y la del Maestro. Incluso el lector menos avezado en la poesía percibiría el *fluir* de la versión de la lira, la delicadeza de las aliteraciones y cómo “la lima del sapiente traduttore pavese scandisce quietamente le immagini in una sintassi tendenzialmente piana, che lascia spazio al non detto secondo il dettato dell’originale, ed è sorretta da forme morfologicamente piene e semanticamente meno cariche” (p. 140). Un equilibrio entre ritmo y sentido alcanzado también en el traslado de un texto tan complejo como *Reyerta* de Lorca, donde en la perfecta adaptación de los octosílabos evoca toda la tradición lírica española que Caravaggi ha hecho suya.

Y finalmente... Machado. Absueltas las razones ‘históricas’ que motivaron la re-proposición en el Meridiano de las traducciones de Macrí, Caravaggi opta en la más reciente monografía de “I sestanti” por acometer él mismo la empresa, renovando su “perenne desiderio di avvicinamento alle misure sentimentali e poetiche dell’ammirato versificatore iberico”. El resultado es soberbio, cuando se observa, como hace y celebra Baldissera, “negli scarti rispetto alla vulgata di Macrí, a volte minimi ma sempre meditatissimi e rivolti a ricercare una maggior musicalità” (p. 150).

Un ayer que es todavía es testimonio vivo, de la variedad de estudios y de la sensibilidad de Giovanni Caravaggi, que ha sido también un extraordinario docente, en el sentido más noble del término. Los alumnos y los amigos que con él se han confrontado, y que han contribuido a dar forma a este volumen sin gritos son testimonio de su Magisterio, del cual han heredado el rigor, la pasión por la filología, la acribia, los intereses... Juntos conforman un magnífico políptico en cuya tabla central destaca Caravaggi, acompañado en los paneles por alumnos y amigos... Pueden abrirse para ilustrar su maravilla o cerrarse, discretos, como un precioso cofre.