

DOS VERSIONES DE UNA NOVELA DE GIAMBATTISTA CASTI

ANTONIO BECERRA BOLAÑOS
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Este artículo propone una comparación entre dos traducciones de la *novella galante* de Giambattista Casti *Las bragas de San Grifón*, con la intención de observar la recepción de este escritor italiano en España. Encontramos la primera noticia sobre la recepción de las obras de Casti en diferentes ediciones de *Gli animali parlante* en Madrid y Barcelona. De todas formas, sus *Novelle galanti* sólo fueron traducidas al español por dos autores y nunca se publicaron: Graciliano Afonso y otro autor anónimo. La razón por la que esta obra nunca vio la luz en una edición española es simple: la sociedad española ultracatólica del siglo XIX no estaba preparada para los escritos satíricos y lascivos de este poeta italiano.

ABSTRACT

This article proposes a comparison between two translations of the *novella galante* *Las Bragas de San Grifón* by Giambattista Casti with the intention of analysing this Italian writer's reception in Spain. We find the first mention of the reception of Casti's works in different editions of *Gli animali parlante* in Madrid and Barcelona. Yet, his *novelle gallanti* were only translated into Spanish by two authors and were never published: the translations were by Graciliano Afonso and another autonomous writer. The reason why this work never saw the light of day in a Spanish edition is simple: the strictly Catholic society of the nineteenth century was not prepared for the satirical and lascivious writings of this Italian poet.

La obra del abate italiano Giambattista Casti (1724-1803) fue objeto de abundantes traducciones en España¹, sobre todo de su celebradísima, en aquel tiempo, *Gli animali parlante*. En la Biblioteca Nacional, se encuentran tres traducciones españolas de *Gli animali parlanti* (de ellas, la primera es la realizada por Francisco Rodríguez de Ledesma, Madrid, 1813; las otras se hallan firmadas por Luis Maneyro –se trata de una segunda edición, sin datar– y por las siglas J.M.L. y M.F., Barcelona, 1840); una de *Il re Teodoro in Venezia* –Madrid, Benito Cano, 1788–, además de una traducción francesa de la primera; por último, una traducción de *Le Nouvelle Galanti*, anónima del XIX, que trataremos en este trabajo. Un hecho sintomático de la relevancia del abate italiano como personalidad de la época es que el mismo Goya le realizó un retrato, desafortunadamente desaparecido². De hecho, dentro de su producción literaria, destaca un epistolario producto de sus viajes en misión diplomática por Portugal y España, que se inscribe dentro de la tradición de la literatura de viajes del XVIII, al que hay que unir las notas que de los mismos realizó, publicadas por Arturo Farinelli en la década de los años 40 en Italia³ y que demuestran la admiración y las relaciones que mantuvo en ambos países. Algunas de las *novelle* se encuentran ambientadas en España, como es el caso de “Don Diego”. Casti se encuadra dentro de la literatura periférica, periférica en tanto que distante del “canon” de la crítica oficial, destinada al consumo fácil, producto de su momento histórico, y comprensible sólo desde esa contemporaneidad –como lo son los poemas heroico-cómicos *Le lutrin* de Bolieau, *O reino da Estupidez* de Melo Franco o *El sueño de La Laguna* de Rafael Bento y Travieso– y, por consiguiente, abocada injustamente al olvido. La existencia de un buen número de ediciones en España, así como la distancia cronológica entre las traducciones, hace pensar en que, al menos durante la primera mitad del siglo XIX, el autor italiano gozó de cierto prestigio literario en España. Llama la atención, sin embargo, que la traducción de *Le Nouvelle Galanti* que se conserva en la Biblioteca Nacional no hubiera sido objeto de edición, vista las traducciones de las obras de Casti.

En la biblioteca del antiguo seminario de Las Palmas se encuentra un ejemplar de *Gli animali parlante*⁴, que supone que probablemente *Le Nouvelle Galanti*, obra de carácter erótico y, sobre todo, anticlerical –por

realizar una crítica a las congregaciones religiosas, muy al gusto del espíritu del siglo—, también circulara en las aulas del centro. Uno de los profesores de la institución, el doctoral Graciliano Afonso (1775-1861), traduce un total de diecinueve novelas de las cuarenta y ocho que había publicado el abate italiano. La cronología de las traducciones es la siguiente, tal como aparece anotada por Juan Padilla⁵:

- Las bragas de San Grifón*, noviembre de 1847;
El arzobispo de Praga, 1 de enero de 1848;
Monseñor Fabricio, 9 de enero;
Don Diego, 19 de enero;
El arcángel Gabriel, 22 de enero;
La bula de Alejandro IV, 29 de enero;
El hábito no hace al monje, 21 de febrero;
El diablo castigado, 13 de marzo;
El capuchino, 29 de julio;
La conversión, 2 de agosto;
Los calzones recamados, 11 de agosto;
El caso de conciencia, 23 de agosto;
La esposa cosida, 3 de septiembre;
La energúmena, 11 de septiembre;
La diablesa, 8 de diciembre;
Los dos sunamitis, 24 de octubre de 1849;
La devota, 4 de enero de 1850;
La burla, 29 de enero;
El anticristo, 3 de noviembre de 1850.

Todas estas traducciones contienen la siguiente referencia en el epígrafe “Novela del abate Casti”, si exceptuamos *El diablo castigado*, que aparece como “cuento original”. No hablaré aquí de esta novela, que merecería un estudio aparte; sin embargo, hay que tener en cuenta que el principal copista de las obras del doctoral, Juan Padilla, la incluyó en el volumen de *Traducciones en verso de Juan Bautista Casti y Godofredo Chaucer*, tal vez porque corresponde al trasvase que realizó el doctoral de la novela *Il Diavolo punito*⁶.

En el índice del volumen III de las *Poesías del Doctoral Afonso*, copia manuscrita por Juan Padilla, aparece la referencia “Las bragas de san Grifón, cuento. Traducción”; sin embargo, el texto viene encabezado por

el siguiente título y subtítulo: “Las bragas de san Grifón/ Novela del abate G. B. Casti”; es decir, emplea el término “cuento” en la traducción para que el lector sepa de qué tipo de género se trata, pero mantiene en el texto la traducción de la denominación italiana a modo de nomenclatura debido a que se trata de otra cosa que no corresponde a la definición que subyace del término español. La palabra *novella*, castellanizada “novela”, es empleada en España durante el Siglo de Oro español por autores como Cervantes en el sentido de ‘relato corto’. Es curioso que esta denominación entre en conflicto con la de ‘cuento’. Este conflicto se mantiene en escritores del siglo XIX como Böhl de Faber o Alarcón.

Por otro lado, el término “galante” que aparece en el título, tal como es utilizado por Casti y otros autores, es utilizado por Fuchs como calificativo de la época absolutista, entre 1700 y 1789. El concepto de época galante vendría así a designar una época cuya tendencia al refinamiento en las formas se contraponen a la época anterior.

Estébanez Calderón⁷ establece el año de aparición del término “galante” en España en 1898, con la aparición de la revista *Vida Galante* y de una colección de novelas eróticas dirigida por Eduardo Zamacois. Cansinos Assens, en 1925, dice: “La denominación galante habíasela aplicado a algunos escritores franceses de la época del Segundo Imperio [...] que la habían cultivado a ratos como descanso de más altas tareas, la novela ligera y alegre que no llega a la pornografía”⁸.

El paso de la novela galante de Francia a España se produce, pues, gracias a la aparición de una industria editorial y de un público lector dispuesto a consumir este tipo de literatura no marcada políticamente⁹. Es, quizás, el momento en que la difusión de la literatura sicalíptica no se ve obstaculizada por ninguna prohibición legal ni moral.

Otra cuestión de tipo terminológico, pero de mucho mayor calado, que se plantea en “Las bragas de san Grifón” es la sempiterna dicotomía entre traducción-imitación. En el ámbito de la literatura canaria existen muchos ejemplos de esta problemática, planteados desde la crítica y no desde los propios autores. Me refiero a la *Jerusalén Libertada* de Torcuato Tasso, traducida por Bartolomé Cairasco de Figueroa; a las traducciones que Viera y Clavijo hace de autores franceses¹⁰ o las realizadas por el propio Graciliano Afonso. Para entender este tipo de traslaciones tenemos

que fijar la mirada en la Retórica. Así, y como afirma Cioranescu¹¹, Cairasco de Figueroa, por ejemplo, se mantiene fiel al espíritu de la letra de Tasso, si bien tiene un deseo claro “en el sentido barroco, el único que podría presentarse al espíritu del traductor: hermohear”, lo que supone “añadir complicaciones, multiplicar las oposiciones de efectos, agregar contrastes”. Es esa voluntad de “hermohear” tan propia de la poética barroca lo que lleva al propio Cairasco “a modificar, incluso, los pasajes más conocidos” del poema. Victoria Galván refiere que Viera y Clavijo “en sus *Memorias* establece una distinción, nada gratuita, entre poesías imitadas y poesías traducidas”¹². Uno de los rasgos que caracteriza el proceso traductor en el XVIII es la flexibilidad que “convierte muchas veces la fiel traslación de los textos originales en adaptaciones o imitaciones”¹³. Frente a la traducción, entendida como “reproducción del original en un equivalente próximo, primero en cuanto al sentido y luego en cuanto al estilo”, la imitación transfiere “de un sistema a otro un ‘texto’ (...) el mínimo de interferencias contaminadoras”¹⁴. En el caso de Afonso, no existe tal distinción. Quizás está más cerca de Cairasco de Figueroa¹⁵ –en el sentido apuntado por Cioranescu de “hermohear”– que de Viera y Clavijo; sin embargo, Afonso, al igual que Viera, se “preocupa por dejar constancia de las razones por las que realizaba estos poemas”¹⁶, que en Afonso son, en definitiva –como afirma en las “advertencias” a sus obras–, traducciones. Tal como ha mostrado Francisco Salas, en relación con la *Eneida*, la traducción en Afonso “reproduce las ideas del original, posee el estilo propio del traductor, por tanto, debe leerse como una obra contemporánea al traductor”¹⁷.

*

Le brache di San Griffone es una narración que tiene, al igual que el resto de las *novelle* de Casti, como principal destinatario una “hipotética ‘sociedad’ de mujeres”, a la que relata historias que participan del *stimol fornicario* de sus personajes. Remite, por tanto, a la tradición postbocacciana más oblicua, sobre todo del *Novellino* de Masuccio¹⁸. *Le Brache* deriva explícitamente de la *novella* III, si bien con influencias de Grécourt y Voltaire¹⁹. Parodia y sátira son los elementos articuladores del relato; parodia del género épico,

en la que cobra especial relevancia lo hablado, y sátira social, ejercicio propio del iluminismo del XVIII, confesamente laico y antimetafísico. Sin embargo, hay que sumar a estos componentes ideológicos su inmediatez como producto literario de fácil consumo²⁰.

El asunto de la *novella* se anuncia en las primeras octavas: se trata de una historia de adulterio que tiene como protagonistas a un viejo médico celoso, su joven y hermosa mujer y un astuto fraile; su fin declarado es la desmitificación de los religiosos y del lugar preeminente que ocupan en la sociedad. De hecho son unas bragas, convertidas por la joven Almerina en la reliquia de un santo ficticio (san Grifón), las que sirven como vehículo de las situaciones que se dan en el relato. El uso de un elemento tan material como motivo de las disputas o las “heroicidades” de los personajes del relato, responde al esquema de la parodia literaria, más concretamente a la de la poesía heroico-cómica; así ocurre en *Le Lutrin* de Boileau, *The rape of the Lock* de Pope o, por citar un ejemplo hispánico²¹, *La Quicaida* de Noroña, en las que el estante del coro, un rizo y una rosa, respectivamente, son los motivos usados por los autores para realizar la parodia.

Claude Gaignebet, al analizar la mitología popular del Carnaval, señala cómo muchos de los ritos populares son asimilados por las órdenes religiosas, en un intento de captar el mayor número de adeptos. Así, comenta que

a todas las órdenes religiosas les gusta presentarse como “servicios turísticos para las almas” como a los franciscanos. Morir con el hábito de franciscano, ¿no era acaso, conforme a una de las promesas hechas por la Virgen a san Francisco, ir directamente al Paraíso, “liberado del cuerpo”?²²

Casti subraya así su vocación desmitificadora. Las bragas actúan en el relato como un símbolo de una innegable materialidad, que encubren y desnudan tanto lo material como lo espiritual, de la misma manera que actúan los símbolos empleados en los poemas paródicos. No sólo cubren *le parte basse* (v. 726) del fraile, sino que también tienen el poder de la curación del *mal di madre* (v. 734), desatan los celos del marido cornudo y descubren las motivaciones de la orden religiosa que se sirve de ellas para aumentar su poder sobre un pueblo *indotto e di fè lieve* (v. 651) que necesita de signos materiales para creer. Asimismo, da la historia por verídica apuntando

hacia la dirección de lo heroico-cómico, si bien sin emplear el modelo virgiliano que sí emplean los autores anteriormente citados.

La dirección hacia la que apunta Casti es la ya señalada por Ángeles Arce:

Casti critica —como también lo había hecho el Padre Isla en el *Fray Gerundio de Campazas*— los falsos predicadores, la insulsa beatería, los santos impostores, la devoción exagerada a las reliquias, las falsas conversiones, el celibato eclesiástico, la superstición o la vida libertina de los legos²³.

Hay además en Casti otra vertiente que es particularmente esclarecedora de por qué usa la sátira; se trata de la creencia en la humanidad de los religiosos, y así lo demuestra *L'Arcivescovo di Praga*. En ella, el arzobispo se encapricha de una cantante; ésta no es, como pudiera parecer en un principio, una mujer de vida disipada. Tanto la cantante como el arzobispo son, en el plano sexual, inexpertos. Cuando la unión tiene visos de materializarse, el Arzobispo se lamenta amargamente de ser ya demasiado viejo para vivir con plenitud el placer que se le ofrece; el lamento, en la traducción de Afonso, es el que sigue:

Yo lloro porque tarde, tarde fuera
 Cuando yo he conocido
 El tiempo que he perdido,
 De hermosa juventud, tú bien me entiendes;
 Lloro porque el placer de los amantes
 Dichoso no gozara mucho antes.

En el fondo, para el abate italiano, la liberación del placer se halla indudablemente vinculada al principio de la libertad social. Su forma de “sermonear” implica una concepción más lúdica de la religiosidad, mucho más alegre y despreocupada de las formas que del contenido en sí. No hemos de olvidar que el propio Casti se autodefinía como “libertino”, pero no tal y como entendemos el término actual, sino como sinónimo de lo que se consideraba en la Antigüedad “liberto”, es decir, “amante de la democracia y de la libertad del pueblo”²⁴. No es de extrañar, por tanto, que Afonso tomara a Casti como modelo para realizar su particular versión de la obra, ya que ve en ella el reflejo de una religiosidad menos externa y más íntima.

Las dos traducciones de las que tenemos noticia, la contenida en la Biblioteca Nacional²⁵ y la propia de Afonso, nos ofrecen también las dos posibles lecturas que del texto castino se pueden realizar. Frente a las diecinueve novelas traducidas por el doctoral, el autor anónimo realizó la traducción de la práctica totalidad de ellas²⁶.

Creo que merecería la pena sondear con cierta profundidad la presencia del autor italiano en los textos eróticos españoles de los siglos XVIII y XIX, no sólo por la circulación de algunas traducciones de sus obras como se ha señalado; sino por su presencia —de forma directa o indirecta— en textos de cierta relevancia. Samaniego, por ejemplo, en el *Jardín de Venus*, introduce un texto titulado “Los calzones de San Francisco” en el que se lee:

A media noche, horrendos gritos daba
una casada, y confesión pedía
diciendo que a pedazos se moría
de un cólico que atroz le atormentaba.
Llamóse a un reverendo franciscano
que era su confesor... y de antemano
estaba prevenido
para ver de pegársela al marido
y gozar con la dama sus placeres:
que esto discurren frailes y mujeres.
Luego que con la ninfa se halló a solas
quitóse el reverendo los calzones...²⁷

Como se podrá observar, no sólo el título guarda relación con el texto de Casti²⁸. Sólo mencionaré la traducción de las *Novelle* de la que tengo noticia, anterior a 1872, conservada en la Biblioteca Nacional (Ms. 4083, 4084) en copia manuscrita²⁹. Viene precedida por una carta a modo de introducción, dirigida al, por aquel entonces, director de la Biblioteca, Juan Eugenio de Hartzenbusch, firmada por Pascual Asensio³⁰. En dicha carta se da noticia de este conjunto de traducciones en verso castellano de cuarenta y tres novelas “de las lindísimas que en su idioma nativo publicó el célebre G. B. Casti” y de las cuales

Habiendo encontrado después una especie de proyecto manuscrito, en que se anunciaba la publicación por entregas de dichas novelas fijando el precio de

cada una de ellas siendo de las sencillas y el de los que se componían de dos o tres partes, y que comenzarían a darse al público un día... que estaba en blanco, empecé a dudar si efectivamente se habrían dado a la imprenta en una de las épocas anteriores al año 1814 o posterior al 1820: y V. sabe que di algunos pasos aunque inútiles al intento.

Añade que encuentra en ellas, tras un cotejo con el original, que “les falta ciertamente mucha parte de la sal del autor; tiene consonantes que están lejos de serlo, y hay que estudiar algunos versos para que suenen como tales al leerlos”.

En la traducción anónima³¹ prima el carácter humorístico de la obra de Casti, pero es, por decirlo de algún modo, una lectura tímida que no pasa de ser una mera broma en boca de alguien a quien el pudor le impide desapegarse de la expresión del texto; compárense el original y la traducción:

*In oltre non è ver che sol di frati
Vi parli ognor, ch'io gli odj, e che di brutti
Vizj io goda in mostrarli ognor macchiati,
Imparzial rendo giustizia a tutti,
Anche preti, anche vescovi e prelati.
D'un'avventura assai fratesca instrutti
Vo' render questa volta i miei lettori,
Un'altra parlerò dei monsignori.*

Ni me limito a frailes solamente,
Pues ni los odio, ni he formado intento
De hacer ver que es ladina y mala gente.
Y así, a veces de curas también cuento,
Y aún de obispos, y siempre imparcialmente.
Pero hoy dispuesto a referir me siento
La más frailesca y célebre aventura.
Y a otro día hablaré de Obispo o cura.

Frente a esta lectura, la de Afonso, se revela como una lectura más agresiva, más definida en el terreno de la sátira:

Pero tened paciencia, que os prometo
Que si frailes ahora os entretienen,
El día llegará que sin respeto,
Obispos y canónigos que tienen
Sobrinas que en Adán forman cabeza,
O pajes con belleza,
Serán tratados con igual justicia
Y la página aparte de avaricia,
Veréis que Venus los gobierna a todos
Y al santo padre, por diversos modos.

En la primera traducción se respeta la forma métrica del original italiano, pero los nombres de los personajes son modificados, así como el sentido de algunas expresiones (el odio que profesa Casti hacia los frailes, en la traducción anónima no es odio sino, tal vez, debilidad). Así, Almerina pasa a ser Serafina; messer Meo, don Agapito; Tola, la sirvienta, recibe el nombre de Clara y Taco, el lego, Paco. Sin embargo, es más “fiel” que el texto de Afonso, aunque, debido a la obligación a mantener la misma estrofa, adolece de lo que, para Afonso, es la “terrible enfermedad del prosaísmo”. Comparemos si no, las dos versiones de la octava nº 11 de *Le brache*:

Traducción anónima

Un día que predicaba la doctrina
 Divisó entre el gentío numeroso
 A la graciosa y linda Serafina,
 Que semejante al astro luminoso,
 O a la estrella de Venus matutina
 Cuando eclipsa al salir del mar ruidoso
 De los astros nocturnos la luz pura,
 A todas hacía feas su hermosura.

Traducción de Afonso

Mientras que una mañana predicaba
 Descubrió que a escucharlo se sentaba
 La graciosa, gentil, viva Almerina:
 Ni entre todos los astros que ilumina
 El cielo se mostrara allí más bella
 Del alma Venus la radiante estrella,
 Cuando del mar saliendo aparecía
 Vestida en resplandor del nuevo día.

o la de la octava 40:

Traducción anónima

Fray Nicolás preludia un corto instante,
 Y luego al acto principal se aboca.
 Mas para que el placer sea más picante
 Y estar su sujeción mucha ni poca,
 Los calzoncillos se quitó el tunante
 Y bajo las almohadas los coloca:
 Y a la cama suviéndose de un salto
 Posiciones tomó para el asalto.

Traducción de Afonso

Fray Nicolás preludios no gastara,
 Al hecho principal camina recto;
 Y por tener deleite más perfecto
 Las anchurosas bragas se quitara;
 Y poniéndolas bajo la almohada
 Sobre el lecho lanzándose de un salto
 Daba principio al amoroso asalto.

La libertad del texto afonsino supone, a mi juicio, un paso más avanzado en la expresión de Casti, quizás debido a lo que ya he subrayado anteriormente. Mientras el texto de Casti se dirige a un público más o

menos abierto, el texto de Afonso está exclusivamente dirigido a un círculo muy reducido de lectores o, en esta obra en particular, de oyentes.

Ese círculo de oyentes al que se dirige Afonso pertenecería al ambiente en el que se mueve Afonso en los últimos años de su vida y que gira en torno a la familia Martínez de Escobar. Los hijos de los Martínez de Escobar –Emiliano, Teófilo y Amaranto– habían sido discípulos del doctoral y es en su casa donde éste se refugia. Por aquel hogar pasarán algunos de los personajes que con el tiempo se significarán en el cuidado del legado cultural de la Isla y fundarán lo que es hoy El Museo Canario: los doctores Gregorio Chil y Naranjo, Juan Padilla, que es quien “salva” las obras del doctoral, y Domingo J. Navarro, de entre otros; si bien el destinatario primero de estas traducciones será el sacerdote y poeta Lucas Ramírez (1783-1850), como bien lo atestigua la epístola que le envía Afonso en 1848³²:

Perdona, mi Lucilo, estos relatos
que para ti son nada entre dos platos
pues sólo me propongo el alegrarte
ese tu buen humor, algo imitando,
mas para que te rías muy ex-corde
contigo siempre acorde
en son de hipocresía el divo Marte
con calma y con respeto separando
esas cortas novelas de un abate,
que si no está en tu poder Dios me mate,
en la mía lo está y en tanto grado
que soy su apasionado
como en nuestro Quijote el posadero
de las novelas de caballería
y cuando las leía
le parecen tan lindas, tan crisitianas
que tristezas le quitan y las canas:
y aunque ellas a mí no me las quitan,
al menos a reír siempre me invitan.
Tú, cuando de leer hayas finado,
me las devolverás con buen recado;
que si la Inquisición ya no parece
el fanatismo eterno permanece.

Han de entenderse estos versos como una declaración de intenciones. El doctoral, cuyo liberalismo lo condujo al exilio y le impidió optar a mayores rangos eclesiásticos, sabía que aquellas traducciones eran únicamente un entretenimiento, y como tal las entiende. Frente a la obra del abate italiano, que en su tiempo fue reconocido y leído, sus versiones en español carecieron de relevancia. En el caso del doctoral, hay que apuntar además que corrió en las Islas la misma suerte que la de Casti: el tiempo pareció borrar su huella. Sin embargo, hay algo que los une además. En ambos casos, la corriente de su obra, si bien de forma subterránea, ejerció una influencia en los autores que los siguieron. Si en Leopardi se puede rastrear el influjo de Casti³³, en Tomás Morales hallamos la huella de Afonso³⁴.

NOTAS

- 1 Joaquín ARCE, *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 304 y ss.
- 2 Ángele ARCE “Una de las *Novelle Galanti* de Casti en una traducción inédita en castellano”, en *Cuadernos de Filología italiana*, 4, Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Italiana, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, pp. 151-152) cita a Camón Aznar, “que afirma que dicho retrato se realizó entre 1806 y 1810, dando fe de la admiración del pintor por el poeta italiano: ‘En una de sus más famosas láminas del álbum de los Desastres hay una leyenda: *Misera humanidad, la culpa es tuya* y el nombre de su autor: Casti”.
- 3 Giovanni Baptista CASTI, *Viajes por España y Portugal*, Roma, Reale Accademia d’Italia, 1942-44, citado por Roberto BARCHIESI: “L’Abate Casti in Portogallo”, en *Estudios italianos em Portugal*, XIX, Lisboa, Ed. Império, 1960, p. 63.
- 4 Giambatista CASTI, *Gli animali parlanti*, Baudry, Parigi, 1820, II.
- 5 Graciliano AFONSO, *Poesías, G. Afonso Doctoral de Canarias*, III, 1876; *Poesías del Doctoral Dn G. Afonso* (contiene las novelas de Casti, excepto “El caso de conciencia”, y el cuento “Enero y Mayo o los mercaderes” de Chaucer) y *Poesías del Doctoral de la Santa Iglesia Catedral de Canarias. Coleccionadas por Juan Padilla. Secretario general de la Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria*, s.f., tomos III y IV. En el tomo V de esta última colección se encuentra un fragmento de la traducción de *Gli animali parlante* de Casti; todos estos volúmenes se encuentran en El Museo Canario, donde Juan Padilla era bibliotecario. Aprovecho la ocasión para mostrar mi profundo agradecimiento a todos los

- miembros de la institución, que me han ofrecido su ayuda desde que comencé a investigar.
- 6 Giambattista CASTI, *Il Diavolo punito en Novelle galanti*, Presso H. Tarlier, 1827, pp. 128-132. Apuntaré aquí únicamente que en los primeros versos del “Diablo castigado” de Afonso se hace referencia al golpe de estado de Riego para restablecer el poder constitucional y al regreso al trono de Fernando VII gracias a la intervención de los “cien mil hijos de san Luis”, episodio histórico que guarda cierto paralelismo histórico con el proceso que trajo consigo la revolución francesa, que es la que refiere Casti; en ambos textos se hace patente la esperanza por el cambio producido y la desilusión que provoca su fracaso, que vuelve a suponer, en ambos casos, el regreso del monarca y la institución del imperio bonapartiano, el restablecimiento de los privilegios de la Iglesia y de las clases más favorecidas sobre el pueblo.
 - 7 Domingo ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 756-757.
 - 8 Rafael CANSINOS ASSENS, *La Nueva Literatura española*, Madrid, II, 1925 citado por Tomás Sánchez Gall en el prefacio de Eduardo ZAMACOIS, *Los últimos capítulos*, Madrid, Emilio Martínez Escobar, 1980, p. 22.
 - 9 Tomás SÁNCHEZ GALL, al referirse a la denominada “promoción de la ‘Regencia’”, formada por Zamacois, Felipe Trigo y Blasco Ibáñez, afirma: “Lo que caracteriza, pues, a dicha promoción será un realismo vetado de erotismo que, no dudamos, fue el elemento decisivo a la hora de crear una auténtica cultura del ocio dirigida sobre todo a la nueva pequeña burguesía pero que provocó una eclosión literaria desconocida en nuestra historia” (ibíd., p. 25).
 - 10 En este sentido, recuérdese la traducción de Viera y Clavijo del poema *Los meses* de Roucher (José de VIERA Y CLAVIJO, *Los meses*, edición de José Miguel Pérez Corrales, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000).
 - 11 Torcuato TASSO, *Jerusalén Libertada*, traducción de Bartolomé Cairasco de Figueroa, ed., prólogo y notas de Alejandro Cioranescu, Aula de Cultura de Tenerife, 1967, p. 25.
 - 12 Victoria GALVÁN GONZÁLEZ, “La poesía imitada de José de Viera y Clavijo”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 42, Madrid-Las Palmas, 1996, p. 2.
 - 13 Ibíd., p. 3.
 - 14 D. H. DARST, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985, citado por Victoria GALVÁN, op. cit., p. 3.
 - 15 La influencia de Cairasco en el doctoral es evidente. Afonso le dedica varias composiciones. Asimismo, es patente una, si se quiere, misma perspectiva a la hora de tratar algunos temas, sobre todo eróticos; Antonio BECERRA BOLAÑOS, “Graciliano, poeta erótico”, en: *Ilustración y pre-romanticismo canarios: una revisión de la obra del Doctoral Graciliano Afonso (1775-1861)*, Eugenio Padorno, Germán Santana

- Henríquez (eds.), Excmo. Ayuntamiento de Arucas, Fundación Mapfre Guanarteme de Arucas, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003, pp. 9-29.
- 16 *Ibíd.*, p. 6.
- 17 Fco. SALAS SALGADO, “Sobre la traducción de la *Eneida* de Graciliano Afonso”, en *Revista de Filología*, núms. 8/9, Universidad de La Laguna, 1989-90, p. 334.
- 18 Sobre la tradición de la novela corta, sobre todo a través de Bocaccio, en autores como Masuccio, Walter PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1972.
- 19 S. NIGRO, Voz “Casti” en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Instituto della Enciclopedia Italiana, 1960.
- 20 Walter Binni, La letteratura del secondo Settecento en *Storia della letteratura italiana. Il settecento*, VI, Direttori Emilio CECCHI e Natalino SAPEGNO, Milano, Garzanti, VI, 1969 (reimp. 1976), p. 533.
- 21 Graciliano Afonso, en su recorrido por la literatura insular en la “Advertencia Preliminar” a la *Oda al Teide*, menciona el *Sueño de la Laguna* de Rafael Bento y Travieso, “pequeño poema heroico-cómico”, del que destaca “los caracteres, el estilo y la armonía imitativa, el plan lleno de gracia ática”.
- 22 Claude Gaignebet: *El Carnaval, ensayos de mitología popular*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1984, p. 78. En francés hay un juego de palabras entre *cordeliers*, franciscanos, y *corps délié*, cuerpo liberado.
- 23 Ángeles ARCE, op. cit., 1997, p. 149.
- 24 *Ibíd.*, p. 146.
- 25 En el *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1984, aparece la siguiente noticia de estos manuscritos en cuestión: “Giovanni Battista Casti: *Novelas Galantes*. Traducidas del italiano en octavas reales por Pedro Boix (?)”. Ángeles Arce ha intentado, sin éxito, conseguir datos sobre este autor.
- 26 Farinelli recibió noticia de estas traducciones por Marcelino Menéndez Pelayo (Ángeles ARCE: op. cit., p. 152).
- 27 Félix M^a SAMANIEGO, *El jardín de Venus*, estudio introductorio de Emilio Palacios, Madrid, A- Z, 1991, p. 143. Emilio Palacios considera la influencia directa de Boccaccio en Samaniego, entendiendo quizás tanto ésta como otras composiciones que aparecen en el libro como fruto de esa influencia.
- 28 En *Le brache*, las bragas del franciscano son el motivo de la obra; la mujer finge tener “histéricos furores” y reclamala presencia del fraile; no sería de extrañar que la influencia directa del texto de Samaniego fuera la novela castina.
- 29 En el *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1984, aparece la siguiente noticia de estos manuscritos en cuestión: “Giovanni Battista Casti: *Novelas Galantes*. Traducidas del italiano en octavas reales por Pedro Boix (?)”. Ángeles Arce ha intentado, sin éxito, conseguir datos sobre este autor.

- 30 Belén TEJERINA, (*Introducción a Leandro Fernández de Moratín, Viage a Italia*, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p. 51), da noticia de que este Pascual Asensio, con toda seguridad, se trata del mismo que entregó a Hartzenbusch los manuscritos de las *Obras póstumas* de Moratín.
- 31 “Las bragas de san Grifón” se encuentra en el segundo tomo de las *Novelas galantes*, Ms. 4084, hh. 135-150.
- 32 Carta a Lucilo, en *Poesías del Sr. D. Graciliano Afonso Doctoral de la Santa Iglesia Catedral de Canarias Coleccionadas por Juan Padilla Secretario general de la Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria*, tomo II, pp. 321-328.
- 33 Gilbert HIGHET, *La tradición clásica*, II, México, Fondo de Cultura Económica, 1954 (3ª reimp. 1996), p. 208. *Gli animali parlanti* inspiró la *Paralipomeni della Batracomiomachia* de Leopardi.
- 34 Oswaldo Guerra, “El poema: caja de resonancia cultural (A propósito de «Tarde en la selva»)”, en *Un modo de pertenecer al mundo. Estudios sobre Tomás Morales*, Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2002, pp. 53-88.