



LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD
Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo

Coordinadores:
Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón

SERIE
HOMENAJES

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

**Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo**

**Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón
(coords.)**



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha
Cuenca, 2020

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD
ESTUDIOS EN HOMENAJE A JUAN BRAVO CASTILLO

Margarita Alfaro Amieiro
Antonio Ballesteros González
Antonio Barnés Vázquez
Jesús María Barraión
Esther Bautista Naranjo
Juan Antonio Belmonte Marín
Claude Benoit Morinière
Lourdes Carriedo López
Asunción Castro Díez
José Manuel Correoso Rodenas
Claude Duée
José María Fernández Cardo
Ángel Galdón Rodríguez
Tagirem Gallego García
Antonio García Martínez
Pedro Jesús Garrido Picazo
Marta Giné Janer
Beatriz González Moreno y Fernando González Moreno
Fátima Gutiérrez
Hans Christian Hagedorn
Juan Herrero Cecilia
Clara Janés
Alejandro Jaquero Esparcia

María Isabel Jiménez González
Isabel López Cirugeda
Celia López González y Silvia Molina Plaza
José Manuel Losada
Juan Agustín Mancebo Roca
Elena E. Marcello
Ricardo Marín Ruiz
Rocío Martínez Prieto
Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo
José Antonio Millán Alba
Montserrat Morales Peco
Jean Muñoz
María Dolores Picazo
María Teresa Pisa Cañete
Francisco Javier del Prado Biezma
Ignacio Ramos Gay
Àngels Santa
Santos Sanz Villanueva
Alfredo Segura Tornero
Lydia Vázquez

**Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón
(coords.)**



Juan Bravo Castillo

LITERATURA, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo / Margarita Alfaro Ameiro... [et al.] ; coordinadores, Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

640 p. ; 24 cm.– (Homenajes ; 12)

ISBN 978-84-9044-403-0

1. Literatura - Historia y crítica I. Alfaro Ameiro, Margarita. II. Hagedorn, Hans Christian, coord. III. Molina Plaza, Silvia, coord. IV. Rigal Aragón, Margarita., coord. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título VII. Serie

89 (09)

DS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos e imágenes: sus autores.
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección HOMENAJES n.º 12.

Diseño de la colección:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-403-0 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-84-9044-404-7 (Edición electrónica)

D.O.I.: http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.12.00

D.L.: D.L. CU 82-2020

Composición: Compobell

Impresión: Byprint

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

ÍNDICE

Palabras para Juan Bravo	15
<i>Clara JANÉS</i>	
Prólogo	17
<i>Hans Christian HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN</i>	
Tabula gratulatoria	35
I. Filología Francesa	39
Fatima Mernissi : l'art de raconter et la conquête du bonheur au féminin	41
<i>Margarita ALFARO AMIEIRO</i>	
Marguerite Yourcenar et l'Argentine. Ponts et passerelles littéraires	53
<i>Claude BENOIT MORINIÈRE</i>	
Alain-Fournier y los restos del naufragio	65
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
Racine, María Teresa de Austria y <i>La Ninfa del Sena (opera prima)</i>	77
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
La femme indienne au regard de Pierre Loti : des personnages « décor » à la bayadère Balamoni	89
<i>Tagirem GALLEGO GARCÍA</i>	
Màrius Torres, traducteur de poésie française	99
<i>Marta GINÉ JANER</i>	

Le décor mythique d'un « vent Paraclet » : de la Prusse-Orientale à l'île du Pacifique dans l'imaginaire tourniérien	113
<i>Fátima GUTIÉRREZ</i>	
Albert Camus, un escritor humanista de proyección universal: su relación con España y con la cultura española	125
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
Algunas reflexiones sobre el porqué de la originalidad	141
<i>José Antonio MILLÁN ALBA</i>	
Napoleón, leyenda negra y dorada en la literatura francesa del Romanticismo	151
<i>Montserrat MORALES PECO</i>	
Mme de Staël, un primer hito europeísta en la historia moderna del diálogo intercultural	173
<i>María Dolores PICAZO</i>	
Le théâtre de Dulcinée Langfelder : intime, universel et féminin	187
<i>María Teresa PISA CAÑETE</i>	
Vuelta a Tipasa (volver al naturalismo es, siempre, volver al mundo grecolatino)	201
<i>Javier del PRADO BIEZMA</i>	
À la recherche de l'idéal chez George Sand	223
<i>Àngels SANTA</i>	
Maupassant en <i>Une femme coquette</i> como esencia del cine de Godard	231
<i>Alfredo SEGURA TORNERO</i>	
La comédie mélancolique chez Marivaux : <i>La double inconstance, La fausse suivante, La Dispute</i>	239
<i>Lydia VÁZQUEZ</i>	
II. Filología Hispánica	253
La imagen del río y su raíz simbolista. Algunos casos de su empleo en la poesía española desde la generación del 50 hasta los inicios del siglo XXI	255
<i>Jesús María BARRAJÓN</i>	
Viaje con Cervantes (I): la ruta de Don Quijote en el siglo XXI	271
<i>Esther BAUTISTA NARANJO</i>	
Lecturas posmodernas de la materia legendaria y mítica en la narrativa de Luis Mateo Díez y José María Merino	293
<i>Asunción CASTRO DíEZ</i>	
Antonio Muñoz Molina: semblanza de un melómano	309
<i>Antonio GARCÍA MARTÍNEZ</i>	

Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso	325
<i>Elena E. MARCELLO</i>	
<i>Stultorum infinitus est numerus</i> : el humanismo filológico en la Edad Moderna española a través de <i>El Quijote</i>	339
<i>Rocío MARTÍNEZ PRIETO</i>	
Manuel Longares: primera impresión	347
<i>Santos SANZ VILLANUEVA</i>	
III. Filología Inglesa	363
La influencia de Edgar Allan Poe en Japón: Edogawa Rampo	365
<i>Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ</i>	
William Gilmore Simms y Flannery O'Connor: rescatando los fantasmas del Sur	375
<i>José Manuel CORREOSO RODENAS</i>	
La construcción de la verdad en <i>Nineteen Eighty-Four</i>	389
<i>Ángel GALDÓN RODRÍGUEZ</i>	
The Use of Space in Edgar Allan Poe's Science Fiction	399
<i>María Isabel JIMÉNEZ GONZÁLEZ</i>	
Análisis formal de los relatos de Dorothy Parker	415
<i>Isabel LÓPEZ CIRUGEDA</i>	
La recepción de <i>Strangers on a Train</i> de Patricia Highsmith en España	429
<i>Celia LÓPEZ GONZÁLEZ</i> y <i>Silvia MOLINA PLAZA</i>	
Ciudad y literatura: Nueva York como paradigma en la literatura norteamericana	453
<i>Ricardo MARÍN RUIZ</i>	
Posthumanidad y ciencia-ficción: El mito de la inmortalidad en la era digital	469
<i>Ángel MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO</i>	
La marioneta ecuestre en el teatro actual: Autenticidad y etología dramática en <i>War Horse</i> (2007)	479
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
IV. Otras perspectivas	493
Metáforas contemporáneas de Dios	495
<i>Antonio BARNÉS VÁZQUEZ</i>	
<i>Salambó</i> y los inicios de los Estudios Fenicios y Púnicos	509
<i>Juan Antonio BELMONTE MARÍN</i>	

Un essaim d'abeilles irritées : Une approche psychanalytique de la « Rima LXIII (68) » de Gustavo Adolfo Bécquer et une proposition de traduction française	525
<i>Claude DUÉE</i>	
<i>Barcarola. Revista de creación literaria: 40 años de entrega a la difusión de la cultura</i>	539
<i>Pedro Jesús GARRIDO PICAZO</i>	
El viaje pintoresco: España a través de Charles Davillier y Gustave Doré . . .	553
<i>Beatriz GONZÁLEZ MORENO y Fernando GONZÁLEZ MORENO</i>	
Los molinos de viento del <i>Quijote</i> en el jazz	565
<i>Hans Christian HAGEDORN</i>	
El camino hacia la dignificación de la pintura en el <i>Trecento</i> italiano: de Dante a Cennini	591
<i>Alejandro JAQUERO ESPARCIA</i>	
Révolution de l'image à l'avènement de la Modernité	603
<i>José Manuel LOSADA</i>	
Graham Greene crítico cinematográfico	613
<i>Juan Agustín MANCEBO ROCA</i>	
Le « caciquisme », héritage d'Amérique Latine, comme forme de gouvernance traditionnelle	625
<i>Jean MUÑOZ</i>	

TRADUCIENDO Y ADAPTANDO AL ITÁLICO MODO EL HUMORISMO ESPAÑOL: CARLO CELANO FRENTE A TIRSO

ELENA E. MARCELLO

Università degli Studi Roma Tre*

http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.21

Contamos con valiosos trabajos para definir qué se entiende por humorismo, cuándo y cómo empezó a atraer la atención de filósofos, críticos y escritores, cómo evolucionó su estimación a lo largo de los siglos y según qué perspectivas (filosóficas, psicológicas, lingüísticas, dramáticas, etc.). Aclaremos de antemano que el término humorismo¹ engloba el concepto de risa y de comicidad que desde la Antigüedad llega a nuestros días y que, de momento, desatendemos otros conceptos anexos, como son la ironía o la sátira. Morreall (2011) nos ofrece una perspicaz y clara síntesis de la interpretación filosófica del humorismo desde el inicial rechazo (Platón, Biblia) hasta los primeros intentos de rehabilitación (Aristóteles, Tomás de Aquino) con su progresiva definición a través de las teorías de la superioridad (Platón, Jonson, Sidney, Hobbes, Bergson y Roger Scruton), de la incongruencia (Kant, Kierkegaard, Schopenhauer y James Beattie), del alivio (Shaftesbury, Spencer, Freud) y de la relajación (Robert Latta), a la que adhiere parcialmente el filósofo estadounidense, pues esta pone a prueba la teoría de la incongruencia a través del «deslizamiento cognitivo» que produce el distanciamiento.

* Este artículo se inserta en el Programa PRIN *Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, prot. 201582MPMN, subvencionado por el MIUR.

1 Como señala Morreall (2011: 59), solo a finales del siglo XVII el término adquirió el matiz de *cómico, divertido, ameno*, pues precedentemente estaba conexo, como sugiere la etimología, con las teorías de los humores. Por lo tanto, antes de esta fecha era común utilizar el término *risa*.

Si la presunción de superioridad, causa psicológica a la base de la condena de lo cómico (porque implicaba cierto desprecio por el objetivo de la risa), se enmendó en el contexto dramático a través de la función educadora con el consabido dictamen *castigat ridendo mores*, las teorías de la incongruencia, es decir, de la ruptura de los modelos mentales y de las expectativas, así como las del desahogo (de un exceso de energía) o de la relajación (de un estado de tensión) promovieron, por un lado, la exaltación de las sales y argucias del ingenio, es decir, del humor verbal, y por otro, el concepto de teatro (y sus diferentes formas de recreación) como entretenimiento.

Por lo que respecta al humorismo *in verbis*, merece recordarse la clasificación de Andrea Perrucci consignada en la *Regola X* de la segunda parte del *Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*. El capítulo atiende a cómo *motteggiare* con argucia y espontaneidad y advierte de antemano que esos juegos verbales no deben atacar a ninguna persona en particular, es decir, avisa de que la sátira *ad personam* se excluye *a priori* de la comicidad de la comedia. Considerando que su planteamiento y descripción del humor tiene correspondencia con otros intentos de sistematización realizados en España en los siglos XVI y XVII (López Pinciano, Gracián, etc.)² y que su discurso puede aplicarse tanto al texto fuente como a la adaptación italiana, merece reseñarse brevemente.

En primera instancia, Perrucci distingue dos maneras de burlarse —una más continuada, que afecta a toda la pieza, y otra más breve, la agudeza— que corresponderían tanto a la distinción entre la comicidad de situación y la verbal, como a los mecanismos de repetición —lingüísticos, kinésicos, etc.— que pueden manifestarse varias veces a lo largo de la comedia e incluso sostener su estructura lúdica.

Según Perrucci (2008: 164), existen seis (en realidad, siete) formas del humor: unas atañen al «soggetto del ridere» —«i vizi dell'animo», «l'imitazione», «la somiglianza», «il dispregio»—, otras a la «disonestà delle parole», las «parole ingiuriose» y el «parlare contadinesco e servile». Todas abrazan el clásico principio de la *turpitudine et deformitas*, pues atienden a la representación de los vicios psíquicos y físicos (un avaro, un jorobado, etc.), de los contrastes culturales (los extranjeros) y sociales (los campesinos), con sus maneras de actuar y hablar. Si, para los primeros, Perrucci se fija en las formas de imitar representando, verbal y gestualmente, a esos objetos de risas, en los siguientes, el centro de interés es más propiamente lingüístico, atañe a los idiomas, a las variedades diastráticas y/o diafásicas de la lengua.

Desde la Antigüedad, la retórica (la disciplina que estudiaba la forma del discurso, la manera de expresar las ideas y de verbalizarlas) proporcionó el marco de

2 Para un estudio de la comicidad en la literatura española del Siglo de Oro, dramática y no dramática, valgan dos clásicas referencias: Jammes (1980) y Profeti (1980). Sobre el chiste, los juegos verbales y los recursos lingüístico-estilísticos, véanse Perinián (1979) y la introducción de Arellano a Quevedo (2003: 15-345, en particular, 127-211).

investigación de lo cómico. En el siglo XVII sigue siendo este planteamiento el más rentable para enseñar cómo construir la comicidad verbal, permitiendo clasificar el material lingüístico, según la perspectiva argumentativa (ruptura de la lógica) y elocutiva (rupturas gramaticales, tropos, figuras de pensamiento), tal y como lo hace Perrucci. Hoy en día contamos con estudios lingüísticos³ que ayudan a clasificarla y trazar un mapa de su evolución en el tiempo y en el espacio o estudian su traducibilidad (y traducción) a lo largo de los siglos y de las culturas. Sin embargo, será precisamente el contemporáneo Perrucci el marco teórico para nuestro análisis traductológico, por las razones que explicaremos más adelante.

Ahora bien: en este trabajo nos detendremos en la traducción del humor verbal realizada por Carlo Celano en *L'ardito vergonoso*, reescritura de *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina. El canónigo napolitano, celebrado autor de *opere regie*, es decir, comedias *spagnoleggianti*, escribía teatro sobre todo para las plazas privadas de Nápoles en la segunda mitad del Seiscientos. Sus adaptaciones o reescrituras, como los propios términos indican, son el resultado de una selección dramática de personajes, motivos y recursos para la construcción de una intriga palatina, en la cual se acoplan los agentes cómicos autóctonos y las situaciones ridículas, que son, mayoritariamente, ajenas a la fuente española. Desde el punto de vista bibliográfico, podemos suponer que el dramaturgo napolitano utilizó la versión impresa de la comedia española, compuesta entre 1606 y 1611, y publicada en *Los Cigarrales de Toledo* de 1624, edición que nosotros citamos según el texto fijado por Blanca Oteiza.

Nuestro corpus de análisis será la única traslación cómica del hipotexto español en *L'ardito vergognoso*, aquí analizada de manera más pormenorizada y completa⁴. Las escenas cómicas que la conforman tienen relación con un recurso dramático fundamental de *El vergonzoso en palacio*, el intercambio de vestidos entre Mireno y Ruy Lorenzo, que obliga también a que sus criados truequen los atuendos. Así, el pastor Tarso debe ataviarse con la librea del lacayo Vasco, y viceversa. Ya en Tirso ese disfraz provocaba comentarios y escenas divertidas a causa de la dificultad a la hora de llevar las nuevas calzas y de la añoranza manifestada por la antigua vestidura. Esa situación inicial y puntual se convierte en *leitmotiv* del gracioso (y también del lacayo originario⁵) a lo largo de toda la comedia. La conversión en mecanismo repetitivo, promotor de la comicidad, explica, quizás, su traslación en la comedia italiana.

3 Aun sabiendo que el tema ha sido (y está siendo) ampliamente investigado, aquí remitimos solamente a Attardo (2002), donde se encontrará amplia bibliografía y la referencia a sus trabajos de mayor envergadura, y a Delabastita (1987).

4 Reanudamos así las reflexiones presentadas en Marcello (2019).

5 Además del segmento introductorio a las calzas, del que hablaremos en seguida, Vasco añora su antiguo vestido en la tercera jornada de *El vergonzoso en palacio*: «¿Hasta cuándo quieres que ande / en esta vida grosera / de mis calzas desterrado? / Vuélveme, señor, a ellas, / y líbrame de un mastín / que anoche desde la puerta / de Melisa me llevó / dos cuarterones de pierna» (Tirso de Molina 2012:

Margit Frenk (1994: 78), al estudiar ese «estribillo temático» que aparece «dieciséis veces» y conecta con el inserto metateatral (la comedia de Serafina) de *El vergonzoso en palacio*, opina que:

Tirso quiso convertir a esas bragas en algo así como un emblema de la comedia que estaba escribiendo. Con un guiño al espectador hace que su casi homónimo (y frecuente pseudónimo), Tarso, elogie el inventor de las «intrincadas quimeras» de *El vergonzoso en palacio*. Porque lo que, según pienso, quiso crear Tirso en esa ocasión fue una comedia que en cada minuto estuviese diciendo al espectador: «Mírame bien; yo soy toda artefacto, estudiada, invención laberíntica, admirable construcción en la que los personajes y sus actuaciones y acontecimientos son, ni más ni menos, piezas en un juego de la imaginación». Recordemos que *El vergonzoso en palacio* fue incluido por su autor en *Los cigarrales de Toledo*; ahí los asistentes a una fiesta presencian la representación de la comedia y enseguida la comentan.

Ignoramos si Celano captó la correspondencia evidenciada por Frenk entre la complicación de las calzas y los recovecos de la intriga; sí se percató de su función lúdica y de la imbricación con la *fabula*, por lo que, creemos, le resultó ineludible prescindir de ese tipo de humorismo, aunque lo reajustó considerablemente. Asimismo, debió de constituir un aliciente más para el canónigo la crítica de la vida cortesana que Tirso había tejido sutilmente a través de esas y otras secuencias lúdicas⁶.

Analicemos previamente el componente cómico español, situacional y verbal, construido alrededor de las «calzas», aislando los momentos principales. El mercenario había fijado la atención del público en la prenda incriminada antes del intercambio de vestidos a través de un comentario escatológico del lacayo Vasco, quien expresaba gráficamente cómo, por el miedo, se había ensuciado sus calzones (ejemplo 1).

El chiste verbal de Vasco se asienta en tres imágenes encadenadas: la primera, relativa al resfriado, arranca de la dilogía del verbo *sonar* y se funda en la identificación del rostro-trasero (*rostro circular*), cuyas «narices [...] romadizadas» «se han sonado de miedo»; la segunda alude nuevamente a las evacuaciones, a través de las imágenes de los huevos *estrellados* (aquí, santos) y de la *tortilla*; finalmente, el

99; III, vv. 2561-2568). Se correspondería con la escena 8 del tercer acto (Celano 1676: 102-103), en la cual Sorbone añora en un monólogo su vida «galana» y desdeña su hábito (y vida) de carbonero.

6 Sobre la comicidad de esta comedia tirsiana y su componente satírico, véanse Strosetzki (1998) y, entre las publicaciones más recientes, Berrueto Sánchez (2011) y Yoon y Na (2016). Asimismo, es referencia ineludible el estudio de Blanca Oteiza consignado en la citada edición de Tirso (2012: 149 y ss.).

comentario se cierra con una invocación devota: la promesa de colgar las calzas, tras el oportuno y reiterado lavado, a las puertas del templo. Ese juramento no impide otra alusión a las heces, una *cera* diferente de la que suele usarse para las ofrendas.

Ejemplo 1

RUY. Gente suena.

VASCO. Es verdad, y aun en mis calzas
se han sonado de miedo las narices
del rostro circular, romadizadas.

RUY. Perdidos somos.

VASCO. ¡Santos estrellados,
doleos de quien de miedo está en tortilla!,
y si hay algún devoto de lacayos,
sáqueme deste aprieto y yo le juro
de colgalle mis calzas a la puerta
de su templo, en lavándolas diez veces
y limpiando la cera de sus barrios,
que aunque las enceró mi pena fiera,
no es buena para ofrendas esta cera.

(Tirso de Molina 2012: 24; I, vv. 481-492)

Como anunciábamos, este preliminar cómico no tiene correspondencia en la comedia italiana. Dos factores empañan la formulación de un juicio de valor sólido y definitivo: por un lado, la selección dramática de Celano, quien suele desbrozar la intriga de la escenificación de los antecedentes del conflicto (aquí la persecución de Ruy Lorenzo), que, a menudo, ocupan la primera jornada de su fuente; por otro, la referencia al templo y a la devoción asociada a elementos escatológicos que podía ser susceptible de cierta reprobación, aún más si consideramos el papel del eclesiástico napolitano. Como ambos factores están conexos, resulta difícil asegurar el grado de censura operada por Celano, quien, en otras ocasiones, suele depurar el léxico o la situación escabrosa de su fuente. Sea como sea, en la comedia italiana no hay rastro de esta primera secuencia focalizadora.

El segundo extracto (ejemplo 2) se corresponde con la primera aparición en escena del pastor Tarso, ahora disfrazado de lacayo. Su correligionario Vasco acaba de poner en antecedentes al público de que el pobre hombre no se aclara con el nuevo traje y, además, está algo enfadado pues no se le ha permitido llevar espada. Al leer el texto, debemos reconstruir el componente kinésico de la secuencia: los toqueteos, los gestos de desconcierto e impaciencia, la torsión corporal, etc., que,

con certeza debían acompañar su discurso, aunque las acotaciones (explícitas e implícitas) son parcas de informaciones o nulas⁷.

Las imágenes y el léxico utilizados por Tirso en esta ocasión atienden al campo semántico de la maraña, de la confusión y de la magia. Las calzas son como *devanaderas*, como el argadillo, el armazón usado para devanar las madejas de hilo; son artilugios tan complicados e *intricados* que, como las *quimeras*, resultan inescrutables; producen el mismo desconcierto que las encrucijadas o el cielo estrellado, cuyos signos debe interpretar el astrólogo (elemento que permitirá el ulterior desplazamiento hacia los encantamientos del mago Merlín). Devanaderas, quimeras⁸ y cruces callejeros visualizan las cintas o correas que las sujetaban y la confusión, en su doble acepción de *caos* y *consternación*, que envuelve al gracioso. Por otra parte, la asociación de las calzas a las *rebanadas* de un *melón* alude al color amarillo y a la forma, con aberturas o combinación de tejidos, de las libreas de los lacayos españoles.

En el texto de Celano la llegada de Tarso/Sosca se amplifica, pero el discurso resulta más prosaico: se acomoda a un léxico cotidiano y, a la vez, colorido, cuyos colores se encienden también por el uso del dialecto napolitano⁹. Frente al monólogo de arranque del español Tarso, la entrada de Sosca se amolda al ritmo dialógico, abriéndose con una exclamación de contrariedad y con una solicitud de ayuda para aprender a andar y evitar así malograrse. Sus pobres carnes (*carnecelle*) ya están embutidas en el nuevo vestido, sus rodillas han sufrido la tortura de la cuerda (*fonecelle*), los brazos llevan hinchados relieves parecidos a un pan-rosca (*tuortene*) y se asimilan a las asas de una jarra (*lancellallangella*). A Sosca le resulta tan difícil andar que necesita muletas (*stanfelle*) para moverse. Constreñido en la prisión del nuevo hábito, su preocupación es morirse (*schiatarraggio*) de hambre, pues le resulta difícil el movimiento del brazo para acercar la comida a la boca (*metaraggio le mano 'n mocca*).

7 Según señala Oteiza, los manuscritos presentan acotaciones, en general, más detalladas, que reflejan la importancia que tuvieron (y tienen) la interpretación actoral y los vestidos en la puesta en escena de *El vergonzoso en palacio* (Tirso de Molina 2012: 170-172).

8 Considérese que en el último acto, el propio Tarso retomará estas alusiones para reincidir en los equívocos de la intriga: «Confuso me voy de aquí / que debo estar encantado. / Dos Dionises han entrado, / y yo estoy fuera de mí. / Destas calzas por momentos / salen quimeras como estas; / ¡pobre de quien trae acuestas / dos cestas de encantamientos!» (Tirso de Molina 2012: 136; III, vv. 3662-3669). La secuencia no tiene correspondencia exacta en Celano, porque Sosca no sigue a su amo al encuentro nocturno y, por consiguiente, no ve entrar a dos Don Dionises (su señor y el rival que le usurpó el nombre a Mireno/Dionís). Sin embargo, unos instantes antes de las tres de la noche, hora de la cita amorosa, acompaña la salida en estos términos: «Va correnno, ma senta Voscia, le doppie... È già filato, e si Lauro ncè vede nauta vota, che bello nasilio ve voglio dare, *vrache prodetorie*, che sotto spetia d'attellatura *havite assassenato stè cosce poverelle*» (Celano 1676: 132; la cursiva es nuestra).

9 Para el tema del dialecto napolitano, consultamos Vocabolario (1789), Vinciguerra (2013) y Riccio (2005).

La tónica referencia al hambre de los criados asciende a imagen cortesana, pues la tripa que anteriormente, libre de apreturas e impedimentos, hacía largos cumplidos (*compremiendo*) a la comida se ha transformado en un gabinete secreto, que necesita de un maestro de ceremonias para poder acceder a él, y todo a causa del cinturón (*stregnaturo, cinturino*) que la comprime y aprisiona. La negativa de Sosca a quitárselo se debe a que se trata de un accesorio imprescindible de la librea.

El posterior comentario de Mireno, parejo al anterior sobre el *vestir civile*, acomuna nuevamente la vestimenta al estatus social, ahora de gentilhomme, y da pie a la cláusula cómica final de Sosca: por un lado, el nostálgico recuerdo de su vida libre en la masía, con la mujer que lo despertaba y, a golpes (la onomatopeya del *tiffete... taffete*), le alcanzaba en un santiamén las prendas y le vestía; por otro, la desesperación de tener que vestirse sin ayuda al día siguiente (*cramatino*) y el temor de que necesitará un calzador (*cauzaturo*) para ponerse los pantalones.

La transposición de Celano abandona la imagen del enredo, casi imperscrutable y mágico, para describir, con similitudes corrientes y realistas, lo ridículo de la silueta del criado napolitano y los detalles de su librea. Se conserva, en cambio, la asociación entre las apreturas del vestido que aprisionan el cuerpo del *servitore*; una conexión, trasunto de la correspondiente secuencia tirsiana, que servía de señuelo de las aventuras de amo y criado *enlacayado*, anticipando su encarcelamiento en la prisión ducal. Asimismo, se anticipa, con el vívido recuerdo conyugal y agreste, la añoranza de lo pasado que Tirso desarrolla más literariamente en la secuencia que vamos a comentar a continuación.

Ejemplo 2

Sale Tarso, de lacayo.

TARSO. ¿No ves las devanaderas
que me han forzado a traer?
Yo no acabo de entender
tan intrincadas quimeras.
¿No notas la confusión
de calles y encrucijadas?
¿Has visto más rebanadas,
sin ser mis calzas melón?
¿Qué astrólogo tuvo esfera,
dí, menos inteligible,
que ha un hora que no es posible
topar con la faltriquera?
¡Válgame Dios, el juicio
que tendría el inventor
de tan confusa labor

Sosca e Mireno

SOSCA. Aie si... Marennna, aiuto, ca, si non me
daie lettione da cammenare, sò scurzo.
MIRENO. Cos'hai?
SOSCA. Chillo facce de 'nsemprecone, ò
Cravone, commo se chiamma, sotto spetia
de legareme le cauzette m'ha chiavato doe
fonecellate à ste denocchia.
MIRENO. Vien qui, lascia che io ti veda.
SOSCA. Bene mio, haggio abbesuogno de no
paro de stanfelle, vide. È cosa chesta de potè
cammenare?
MIRENO. E via ch'è nulla.
SOSCA. Nulla te pare havé schiaffato ste
povere carnellette 'nnozentamente dinto à sto
cremmenale de sti cauzune, à dove no mme ce

y enmarañado edificio!
¡Qué ingenio! ¡Qué
[entendimiento!

MIRENO. Basta, Tarso.

TARSO. No te asombre,
que esta no ha sido obra de
[hombre.

MIRENO. Pues ¿de qué?

TARSO. De encantamiento;
obra es digna de un Merlín,
porque en estos astrolabios
aun no hallaran los más sabios
ningún principio ni fin.
Pero, ya que enlacayado
estoy, y tú caballero,
¿qué hemos de hacer?

(Tirso de Molina 2012:
31-32; I, vv. 661-687)

pozzo vota dinto.

MIRENO. Non ti lagnar, che sul principio ti parrà
duro, l'uso poi ti renderà appetibile il vestir
civile.

SOSCA. E ceville chiamme sto bestire? Chisto è
cremmenale 'ncarne e 'nnozza, pocca m'hanno
dato li butte pe fareme arrevare 'ncoppa a ste
moscola sti duie tuortene.

MIRENO. Mi fai rider da senno.

SOSCA. Pigliate gusto, ride, ch'attocca a te.
Oh vraccia belle meie, diventate maneche de
lancella senza colpa vostra!

MIRENO. Distendili à tua posta.

SOSCA. Me farisse iastemmare e non dice
si puoie? Saie che me despiace, ca me
schiattaraggio de famme.

MIRENO. Perché?

SOSCA. Perché, commo me metaraggio le mano
'n mocca?

MIRENO. O sei gratioso.

SOSCA. Sò desgratiato. Pocca sta panza mia,
ch'era sala accossi bella che faceva compremiento
ad ogne menestra, è diventato gabenetto,
soggetto à lo mastro de cerimonia de lo
stregneturo.

MIRENO. E tu levalo via.

SOSCA. E comme lo pozzo levare, si chillo
cornuto di cammariere che m'ha bestuto m'ha
ditto ca senza chisto n'è compruto lo vestito.

MIRENO. Quando godrai poi adattato al ben
vestire, ti vedrai stimare da gentihuomo.

SOSCA. Vi ca v'chiù lebertate, che tutta la
gentelmmenaria de lo munno. O massaria bella,
a dove la Diana me soseva, e tiffete le cauze,
taffete li cauzune, tuffate lo tabano, e sautava
comm'à grillo 'ncoppa lo ciuccio! Cramatino te
voglio! Comme farraggio à bestireme?

MIRENO. T'aiuterò io.

SOSCA. A sti cauzune non ce vole lo cauzaturo?
E che sbatta à lo mmanco pe doie hora le
denocchia 'nterra, pe ne le fà trasire.

(Celano 1676: 23-25)

El tercer fragmento (ejemplo 3) se corresponde con el momento del arresto de Mireno y Tarso. El extrañamiento del gracioso se expresa recurriendo a los rasgos de identidad —el nombre, la profesión, la vestimenta— y se exalta a través de nuevas referencias bíblicas y culturales. Por un lado, la expresión relativa a «las ollas de Egipto», aquí lloradas, procede del *Éxodo*, y conforma la añoranza de la vida pasada, el llorar por lo que se ha perdido; por otro, la mención de Judas Iscariote se explica porque remite a su ahorcamiento, aquí el peligro del cadalso, y a su traición, una culpa que, como señala Blanca Oteiza, no le corresponde al lacayo tirsiano¹⁰. Celano desatiende las alusiones bíblicas —y aquí quizás resulta más evidente cierta autocensura— concentrándose en las últimas réplicas del gracioso y reajustando el discurso de Sosca a la anterior asociación vestido-prisión. Si en Tirso, las calzas eran lugar laberíntico donde cualquier fugitivo puede esconderse; en Celano, son el impedimento para la fuga. Y así, Sosca no puede evitar el encarcelamiento.

Ejemplo 3

TARSO. Tarso quiero ser, no Brito;
ganadero, no lacayo;
por bragas quiero mi sayo;
las ollas lloro de Egipto.
[...]
Si me cuelgan y hago un Judas
sin haber Judas lacayo,
¿no he de llorar y temer?
Hoy me cuelgan del cogollo.
[...]
Si te quieres escapar
do no te puedan hallar,
métete dentro en mis calzas.

(Tirso de Molina 2012: 35-36;
I, vv. 753-756, 771-774, 778-780)

SOSCA. Malanne ve vengà, e si bè havesse voluto
foire, poteva dintò a 'ste brache?
[...]
Eh, brache vigliacche, me farrite havé na 'mpesa,
si a primmo m'havite puosto presone.

(Celano 1676: 29)

La segunda jornada de *El vergonzoso en palacio* está punteada de nuevas alusiones a las calzas y, a la vez, al sentimiento de desarraigo de Tarso, quien no se reconoce en su papel de Brito, lacayo. En la primera referencia (ejemplo 4) el mercedario adopta la imagen de los grilletos (*grillos*) y los cepos (*cormas*) de los prisioneros que inmovilizan a Tarso; mientras, en un segundo momento, acude otra

¹⁰ Véase Tirso de Molina (2012: 35 y nota correspondiente, 287). Como señala la editora, el *Diccionario de Autoridades* recoge también la tradición española de colgar Judas el Jueves Santo.

vez al comentario escatológico. La reducción operada en la comedia italiana en esta ocasión resulta coherente con el campo léxico y semántico de la prisión entretejido en el acto precedente, reincidiendo en el doble encarcelamiento sufrido por Sosca, para evidenciar el deseo de ser liberado de esa prisión indumentaria para no morir-se de flatulencia o malhumor (*fratro*)¹¹. Considérese que la réplica final del criado napolitano cierra la escena tras un diálogo más amplio, que, por límites de espacio, no podemos transcribir. En otras palabras: no son solamente las calzas la causa de comicidad en esta secuencia.

Ejemplo 4

- MIRENO. ¡Brito amigo!
TARSO. No soy Brito,
sino Tarso.
MIRENO. Escucha, necio.
TARSO. Estas calzas menosprecio,
que me estorban infinito.
Ya que en Brito me transformas,
sácame de aquestos grillos;
que no fui yo por novillos
para que me pongas cormas.
Quítamelas, y no quieras
que alguna vez güela mal.
MIRENO. ¡Peregrino natural!
¿Que nunca has de hablar de
[veras?
Digo que estás temerario.
TARSO. Braguirroto di que estoy.
Pero ¿qué hay de nuevo?
MIRENO. Soy,
por lo menos, secretario
del duque de Avero.
[...]
TARSO. Darte quiero el parabién;
y pues son los amos francos,
si algún favor me has de hacer
y mi descanso permites,
lo primero es que me quites
esas calzas, que sin ser
- SOSCA. So scappato sta vota, e non ce torno
'ncappà chiù.
MIRENO. Ecco a tempo il mio Sosca, amico.
SOSCA. O Marennà, mio caro, caro, dimme, si
bivo?
[...]
MIRENO. Non deve temer chi non erra.
SOSCA. E che errore havimmo fatte che simmo
state puoste dinto a no cremmenale, ed io
poveriello e con n' auta presonia ncuollo de ste
brache.
[...]
Quanno haverraie st' affizio, famme subbeto levà
ste brache, ca si no morrarraggio de frato.
- (Celano 1676: 47 e 49)

11 La petición se reitera en Tirso en el desenlace final, acudiendo nuevamente a la alusión a Judas durante la celebración de la Semana Santa: «Duque Mireno? ¿Qué escucho? / Don Dionís, esos zapatos / te beso, y pido en albricias / de la esposa y del ducado / que me quites estas calzas, / y el día del Jueves Santo / mandes ponellas a un Judas» (Tirso de Molina 2012: 145; III, vv. 3929-3925). Nótese que ni la alusión al apóstol ni el evento religioso aparecen en Celano.

presidente, en apretones,
después que las he calzado,
en ellas he despachado
mil húmedas provisiones.

(Tirso de Molina 2012: 60-61;
II, vv. 1429-1445, 1451-1460)

Ahora bien: la reducción cómica del episodio de las calzas en *L'ardito vergognoso* con respecto al hipotexto debe profundizarse aún más. Ciertamente, Celano recorta su frecuencia (las referencias, en efecto, prosiguen en la tercera jornada de *El vergonzoso en palacio* hasta el desenlace) y concentra las alusiones a la indumentaria compendiando el componente metafórico y limitándolo al solo campo semántico de la prisión. Sin embargo, el canónigo napolitano nunca pierde de vista la eficacia performativa de ese humorismo: adapta el texto pensando en la representación y, en breve, veremos que estrategias utilizó.

Por otra parte, debe recordarse que en la configuración cómica de la comedia italiana influyen otros agentes, algunos ajenos a la comedia tirsiana y conexos con la tradición italiana, que contribuyen a «naturalizar» la intriga al nuevo contexto de recepción y proporcionan varios interludios jocosos. Al centrarnos tan solo en la adopción de una situación cómica de la fuente, no debemos atribuirle, erróneamente, la exclusividad lúdica, pese a su función estructural.

La útil sistematización de Delabastita (1987) sobre las estrategias de traducción de los juegos verbales nos socorre solo parcialmente en esta ocasión, debido a la operación de reescritura del dramaturgo napolitano. Celano no traduce el juego verbal atendiendo a la letra o utilizando un juego similar (Pun>Pun) ni conserva un solo sentido del vocablo que activa el juego (Pun>Non-Pun), tampoco podríamos considerar su entrecomillada «traducción» una compensación de un juego «intraducible» (Pun>Punoids), etc. En realidad, Celano no tiene conciencia de traductor. Su relación con el hipotexto difiere de la aproximación traductológica ostensible en los traductores de la comedia tirsiana de los siglos XX y XXI: Gerardo Marone (1942), A. Radames Ferrarin (1944) y Giulia Poggi (2006). Y, dicho sea de paso, sería interesante indagar su enfoque y sus soluciones de traducción al respecto. Aun admirando la hechura de *El vergonzoso en palacio*, dudamos que Celano entre en competición con su autor ni trate de emularlo o de reproducir fielmente la letra de la comedia con todos sus elementos culturales específicos. El hipotexto de *L'ardito vergognoso* se reconoce con claridad por la fidelidad al enredo principal: esa intriga trajinada y artificiosa, «a la manera española», que tanto gustaba en Italia y, sobre todo, en el virreinato de Nápoles. Sin embargo, el componente humorístico es original incluso cuando se trasladan secuencias del hipotexto.

Celano escribe teatro, un género que, además, no tiene en gran consideración frente a otros, más elevados y eruditos, que le ocupaban denodadamente; escribe teatro y re-escribe el teatro del Siglo de Oro y, en particular, el género palatino. Adapta los elementos culturales específicos al nuevo contexto (aquí, como en otras comedias, es precisamente la figura del napolitano el vehículo domesticador), conserva *grosso modo* el enredo principal e injerta tipos teatrales (cómicos) procedentes de la tradición italiana; si desatiende o atenúa algunas situaciones, a veces, ignora también los chistes verbales correspondientes (ver ejemplo 1); en otros casos, por el contrario, re-semantiza el humorismo.

De la ecuación tirsiana eliminó las imágenes conexas al concepto de confusión vehiculando la comicidad en el carril semántico de la reclusión. No hay magia (¿y deberíamos interpretar esta ausencia como otra muestra de intransigencia eclesiástica o de verosimilitud literaria?) ni imaginaciones ni laberintos, solo el encierro de un vestido, que impide moverse con libertad. La oposición impedimento-libertad se articula sobre el eje de otra oposición, estamental, entre el vivir civil o criminalmente, entre el ser gentilhomme o villano, que en la lógica de Sosca (¿y del autor?) privilegia la aldea a la corte (motivo que también aparecía en Tirso). Asimismo, toda la gestualidad de Tarso se complementa en Sosca —personaje que en más de una ocasión el amo tacha de ridículo por sus disparates— con el detallismo indumentario, las imágenes hiperbólicas y el dialecto napolitano, que exalta la imaginaria metafórica del *servitore* amarrado por sus calzas a una vida de aventuras que le extrañan y le superan.

Su concepción de lo cómico entra en la órbita descrita por Perrucci. Si los vicios psíquicos o físicos los detienen los demás personajes bajos (más Carlino¹² que Sorbone, quien es trasunto del Vasco tirsiano)¹³, el criado napolitano es, por nacionalidad y estamento, figura de la otredad y, a la vez, vehículo domesticador de la reescritura. En la ficción, suele ser vapuleado o ridiculizado por su extrañamiento social o cultural, pero sus alusiones a Nápoles y a sus costumbres, sus referentes culturales conectan con el horizonte del receptor.

Sosca domina la escena —que, recordemos, se finge en Avero (Portugal) como en la fuente— gestual y verbalmente. La escena de la descripción de la librea asume la función focalizadora y preparatoria del *leitmotiv* que en Tirso se desarrollaba en dos tiempos (el adelanto de Vasco y la aparición de Tarso) con el amo que tranquiliza al «impedido» criado obligándole a alargar los brazos, ajustándole el vestido y

12 Su nombre se asocia a la homónima moneda (I.17.3; IV.6.2): es un hermoso jovencito, un paje, algo simple, que se burla de Sosca.

13 Esa peculiaridad se marcará aún más en las comedias siguientes. En el caso de *L'ardito vergognoso*, considerada una de las primeras pruebas del Celano dramaturgo, se entrevé claramente la derivación funcional de dos de los tres personajes cómicos con los correspondientes españoles.

arreglándole la caída o el cinturón. La ruptura de las expectativas¹⁴ que produce la risa afecta tanto a la situación, pues se invierte la función del ayuda de cámara (aquí es el amo que viste al criado¹⁵), como a la elocución. Estaríamos en presencia de ese «parlare contadinesco e servile» señalado por Perrucci que, además, se encuadra dentro del poliglotismo del teatro italiano. Celano adopta la misma estrategia cómica de Tirso re-semantizando las metáforas y los símiles, limitándolos al solo ámbito del encarcelamiento, para transformar el eje vertebrador de *El vergonzoso en palacio* en un tenue y frágil hilo conductor cómico, uno entre otros tantos.

BIBLIOGRAFÍA

- ATTARDO, Salvatore (2002): «Translation and Humor», *The Translator*, nº 8:2, págs. 173-194.
- BERRUEZO SÁNCHEZ, Diana (2011): «Amor, humor y equívocos en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, nº 3, págs. 38-52.
- CELANO, Carlo [CALCOLONA, Ettore] (1676): *L'ardito vergognoso*, Napoli, a spese di Antonio Bulifon libraro all'insegna della Sirena, Nápoles.
- DELABASTITA, Dirk (1987): «Translating Puns. Possibilities and Restraints», *New Comparison. A Journal of Comparative and General Literary Studies*, nº 3, págs. 143-157.
- FRENK, Margit (1994): «*El vergonzoso en palacio*: duplicaciones y multiplicaciones», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 42, 1994, págs. 77-86; ahora en: *eadem, Del Siglo de Oro español*, El Colegio de México, México D.F., 2007, págs. 57-68.
- JAMMES, Robert (1980): «La risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3^e Colloque du Groupe d'Études Sur le Théâtre Espagnol*, C.N.R.S., París, págs. 3-11.
- MARCELLO, Elena E. (2019): «Drammaturgia “spagnoleggiante” e lingua nel teatro di Celano», en *Goldoni «avant la lettre»: drammaturgie e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, a cura di Javier Gutiérrez Carou, Francesco Cotticelli e Irina Freixeiro Ayo, Lineadacqua, Venezia, págs. 119-129.

14 Aunque lo menciona de manera explícita solo en dos ocasiones, al clasificar las réplicas del tipo «A: ¿Qué tienes? B: El peor de los males. A: Ah, no tienes dinero», o «A: ¿Qué maldición puede ser? B: El mal de amores. A: ¿El mal francés?», como *boutades* que expresan una cosa diferente de lo esperado (Perrucci 2008: 166, 172; traducción nuestra), está a la base de muchas de sus muestras textuales.

15 Incluso dentro de la ficción de la simulación del disfraz: Mireno es un pastor con aspiraciones heroicas, ahora disfrazado de señor, que solo en el desenlace se descubre de origen noble.

- MORREALL, John (2011): *Filosofia dell'umorismo. Origini, etica e virtù della risata*, Sironi editore, Milán.
- PERIÑÁN, Blanca (1979): *Poeta ludens: disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII*, Giardini, Pisa.
- PERRUCCI, Andrea (2008): *A Treatise on Acting, From Memory and by Improvisation (1699) / Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso* (traducción y edición de Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck, Thomas F. Heck), Scarecrow Press, Lanham – Toronto – Plymouth.
- PROFETI, Maria Grazia (1980): «Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e colloque du Groupe d-Etudes Sur le Théâtre Espagnol*, C.N.R.S., París, págs. 13-23.
- QUEVEDO, Francisco de (2003): *Poesía satírico-burlesca de Quevedo* (ed. Ignacio Arellano Ayuso), Iberoamericana/Vervuert, Madrid – Fráncfort del Meno.
- RICCIO, Giovanna (2005): *Ispanismi nel dialetto napoletano* (a cura di Marcello Marinucci), Univesità degli Studi di Trieste, Trieste.
- STROSETZKI, Christoph (1998): «La sátira de la vida cortesana en Tirso», en Ignacio Arellano Ayuso, Blanca Oteiza Pérez, Miguel Zugasti (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional Pamplona, Universidad de Navarra, 24-29 de abril de 1998*, Instituto de Estudios Tirsianos, Pamplona, págs. 303-332.
- TIRSO DE MOLINA (2012): *El vergonzoso en palacio* (ed. Blanca Oteiza), Real Academia Española, Madrid.
- VINCIGUERRA, Antonio (2013): “*Il Vocabolario del dialetto napoletano*” di Emmanuele Rocco. *Studio ed edizione critica della parte inedita F-Z* (tesis doctoral), Univesità degli Studi di Firenze, Florencia.
- VOCABOLARIO (1789): *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano che più si discostano dal toscano...*, Giuseppe Maria Porcelli I-II, Nápoles.
- YOON, Yong-Wook, y Song-Joo NA (2016): «Sobre la comicidad de *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina», *Hispanófila: Literatura – Ensayos*, nº 176, págs. 19-38.