

e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes

46 | octobre 2023

Traducir en el Renacimiento

Traducir en el Renacimiento. Experimentación estilística y renovación de las Letras españolas (1534-1589)

Orlando en tierras de Poniente: Boiardo y Garrido de Villena

ANDREA BALDISSERA

<https://doi.org/10.4000/e-spania.48144>

Résumés

Español Français

Por un lado, se profundiza en el complejo problema del modelo subyacente para la primera versión castellana del *Orlando innamorato* de Boiardo (Garrido de Villena, 1555), a partir de la edición crítica de Aguilà Ruzola (2013), y se propone una fuente probable (dos ediciones venecianas: la de 1539 o la de 1543); por otro lado, se valora la posible influencia del *Rifacimento* de Berni, limitada pero quizás plausible, a partir de los hallazgos textuales.

D'une part, le présent article explore en profondeur le problème de la source de la première version espagnole de l'*Orlando innamorato* de Boiardo (Garrido de Villena, 1555), à partir de l'édition critique d'Aguilà Ruzola (2013) et une source probable est proposée (deux éditions vénitiennes: soit l'édition de 1539, soit celle de 1543); d'autre part, la possible influence du *Rifacimento* de Berni, qui serait limitée mais plausible, est évaluée sur la base des résultats textuels.

Entrées d'index

Mots-clés : Boiardo, Orlando innamorato, Garrido de Villena, traduction, source

Palabras claves: Boiardo, Orlando innamorato, Garrido de Villena, traducción, modelo subyacente

Texte intégral

- ¹ Voy a abordar, en estas páginas, algunas cuestiones conexas a la traducción del *Innamoramento d'Orlando* de Matteo Maria Boiardo (o bien, según la forma que luego se asentó a partir del siglo XVI, el *Orlando innamorato*¹), versión llevada a cabo por Garrido de Villena y publicada en 1555, en Valencia, por los tipos del taller de Juan de Mey². Más precisamente, quiero centrarme en la 'razones' y las fuentes del traductor.

- 2 Tiene algo de milagro el flujo de obras entre la Italia humanístico-renacentista y la zona valenciana, según una corriente que puede definirse a menudo como bidireccional. Se trata, claro está, del fruto ya maduro de las relaciones medievales entre el área catalanófono y la itálica³, favorecido, además, por la presencia aragonesa en la península *dove il sì suona*, y también en la isla de Cerdeña, naturalmente⁴. En particular, la actividad cultural desarrollada en la corte a orillas del Turia durante el Quinientos representa un episodio fundamental de la recepción y difusión de las mejores obras aparecidas en el panorama renacentista italiano⁵. Los libros de los grandes nombres (Boiardo, Ariosto, Bembo...) desencadenan traducciones e imitaciones. Al lado de autores de menor peso hay que recordar, además de al mismo Villena⁶, siquiera a Nicolás de Espinosa (también valenciano y continuador asimismo del *Furioso*), que publica su *Segunda parte de Orlando* en 1555 y 1556⁷, y a Luis de Santángel, verosímil traductor de los *Asolani*⁸.
- 3 Desde mi atalaya, uno de los problemas principales y más apasionantes –a la hora de batirse el cobre con traducciones, tanto para estudiarlas como para editarlas– se desprende, por así decirlo, de la ontología del texto de partida. Antes de ponerse a reflexionar sobre la forma de actuar de un traductor, o sea, sobre su técnica, su poética (si cabe), sus gustos retóricos y lingüísticos, etcétera, desde una perspectiva traductológica, resulta imprescindible tratar de individuar el texto (uno o varios) que tuvo a su alcance –o recuperó– para dar comienzo a su versión.
- 4 En el caso de Boiardo, la situación es de veras compleja (me atrevo a estimarla enmarañadísima), porque se asocia a una historia editorial bastante tortuosa. Se trata probablemente de uno de los poemas renacentistas que a más revisiones y adaptaciones se ha sometido, y el texto del autor padeció prontamente retoques por manos ajenas, de forma gradual y continuada, a lo largo del siglo XVI. Por más de una razón.

Uno y cien “Enamorados”

- 5 No puedo ni quiero adentrarme en la intrincada selva de todas las innovaciones y *rifacimenti* de la obra cumbre de Boiardo, de manera que solo haré referencia a lo que conviene al tema de este artículo. Pese a ello, es preciso no hacer caso omiso de algunos datos fundamentales: primero, hay que observar que en la historia de la tradición del *Orlando* se produjo un proceso de nivelación lingüística que se presenta a la vez como uniformación tipográfico-editorial y como revisión estilística (con contadas y tempranas excepciones, como en el caso de las ediciones de Giorgio de’ Rusconi, de principios del Quinientos⁹).
- 6 Dicho proceso, sin embargo, tardó en conseguir el resultado esperado, eliminar los rasgos dialectales norteños, o bien demasiado latinizantes, de la lengua del conde de Scandiano, exigencia advertida ya desde la aparición del poema:

Concludendo il suo discorso il Calmeta aggiungeva e precisava che per l’ottava rima esemplari dovevano considerarsi i poeti fiorentini. [...] Dove è chiaro che già a quella data, anche, si noti, a giudizio di un lombardo, cominciava a pesare sul Boiardo il difetto della lingua. [...] Fra Quattro e Cinquecento, subito dopo la morte del Boiardo, e prima che l’Ariosto imprendesse a scrivere il suo poema, il successo dell’Innamorato non fu incontrastato: urtò, indipendentemente dalla lingua, nella disistima per quel genere di poesia da parte di uomini che miravano a nobilitare la letteratura volgare riportandola nel solco della tradizione classica¹⁰.

- 7 Este trabajo de parcial (o más profunda) refundición prosiguió durante bastante tiempo. En segundo lugar, merece la pena recordar que, en el mercado librero italiano del Quinientos, los productos tipográficos empezaron a apreciarse más. También por su corrección formal, real y concreta, o bien disfrazada gracias a una verdadera propaganda publicitaria¹¹.
- 8 Todo ello indujo a los numerosos editores comprometidos en publicar las aventuras caballerescas del enamorado Orlando a alterar progresivamente –con la colaboración

de letrados y correctores– el texto: 1) sometiéndolo a un proceso generalizado de traducción, o sea, de toscanización, principalmente fono- y morfológica (cabe precisar: aunque en muchos eslabones de la cadena se añadieron cambios, hubo también ediciones –en el océano de impresiones– donde no se retocó nada); 2) re-escribiendo versos o estrofas que no encajaban bien con las supuestas o reales exigencias de los lectores o en los proyectos editoriales de los tipógrafos. Baste pensar, por ejemplo, en el problema de muchas rimas septentrionales que tienen consonantes simples (el toscano, en las mismas formas, exige las geminadas), demasiado irregulares para un código literario que iba estandarizándose a la zaga de Petrarca y cía.

9 Entre las estampas de los albores del Quinientos, destacan las muy célebres de Niccolò Zoppino de Ferrara¹², un hito en la transmisión del *Innamorato*, porque manifiestan de forma contundente, a partir de 1521 (y con las reimpresiones de 1528 y 1532), la tendencia y la postura correctoras antes mentadas. Dicha actitud se mantendría luego en las ediciones que de ellas descienden. Me refiero, por supuesto, al texto en su forma “primitiva” en tres libros, y omito aquí la “serga” de Niccolò degli Agostini –amplió el poema añadiéndole otros tres– que el mismo impresor ferrarés valorizó publicándola en volúmenes separados y “paralelos”, en una especie de paquete editorial caballeresco: determinó, de esta manera, las facciones del *Innamorato* por cerca de dos siglos¹³.

10 Se colocan en una línea análoga, si bien más agresiva, tanto el *Rimaneggiamento* de Ludovico Domenichi (de 1545, que durante mucho tiempo constituyó paradójicamente la *vulgata* del texto boiardesco¹⁴) como el afamado *Rifacimento* de Francesco Berni, que tuvo menor suerte, pese a que se hayan guardado en la memoria colectiva algunos de sus versos¹⁵.

11 Neil Harris resume perfectamente la situación, en una síntesis que abarca todos los flancos:

A parte il fatto che di testi genuini del Boiardo da qualche tempo non se ne stampavano più, prima del Settecento, è l'Innamorato a far fallire il Rifacimento. Dopo la prima edizione del Berni del 1541-42, le officine veneziane continuavano a sfornare stampe del Boiardo zoppiniano come se niente fosse accaduto. [...] Dopo la seconda edizione del 1545 [...] il Rifacimento non viene più stampato, ed il mercato è occupato dalla versione ritoccata del Domenichi. Chi alla fine fa fuori l'Innamorato, per così dire, originale e gradualmente rifatto, non è l'Ariosto, e tantomeno il Berni, ma il Tasso¹⁶.

Garrido de Villena y el modelo subyacente

12 Buscar la fuente de cualquier traducción es siempre una tarea ingrata, pues requiere paciencia y una pizca de buena suerte, sobre todo en una tradición textual tan laberíntica como la del *Innamorato*, que cuenta con un sinfín de testimonios, sin orillar que algunas ediciones están representadas por ejemplares únicos inaccesibles y, por otra parte, hoy puede hasta detectarse –o hipotetizarse– la desaparición de varias estampas. En su edición de 2013, Helena Aguilà Ruzola desbrozó con ahínco y clarividencia el problema del modelo subyacente¹⁷. Aprovechando la edición crítica del *Innamoramento* llevada a cabo por Antonia Tissoni Benvenuti y Cristina Montagnani, determinó que el texto de Garrido de Villena contrajo más deudas con la edición de Zoppino 1528 [Z] que con las anteriores y concluyó:

Por tanto, no ha sido necesario tomar en consideración las estampas más antiguas, que solo contenían los dos primeros libros, ni las ediciones del *Rifacimento* de Berni ni del *Rimaneggiamento* de Domenichi, ya que, tras editar y estudiar la traducción, estoy en condiciones de asegurar que Villena seguía exclusivamente el texto boiardesco¹⁸.

13 Luego, muy honradamente, precisaba:

Por último, debo referirme a otras ediciones que, según Neil Harris, derivan de **Z**:

Venecia, Aurelio Pincio, septiembre 1532 (**A**)

Venecia, Pietro de' Nicolini da Sabio, noviembre de 1534 (**N**)

Venecia, Pietro de' Nicolini da Sabio, abril de 1539 (**N2**)

Venecia, Alovise de Tortis, febrero de 1543 (**O**)

Venecia, Giovanni Antonio y Piero Nicolini da Sabio, febrero de 1544 (**N3**)

Harris afirma que **N3** es la última edición quinientista del poema original de Boiardo. *A priori*, cualquiera de las estampas mencionadas podría haber sido utilizada por el traductor, pero es importante tener en cuenta que en la edición crítica del *Innamorato* no aparecen casi nunca las del último grupo señalado, debido a su parentela con algunas de las anteriores y a la distancia cronológica existente con respecto a las primeras impresiones del poema. A la nebulosa que supone para mi estudio este último grupo debo añadir una incertidumbre aún mayor, constituida por el resto de ediciones en tres libros que no aparecen en el aparato crítico¹⁹.

- 14 Y enumeraba otras nueve ediciones. Estimulado por estas sugerencias, me he atrevido a dar un paso más, lanzándome a la caza de lecciones que permitieran acercarse aún más al hipotexto que Villena tenía debajo de sus ojos. O bien a sus hipotextos, ya que no parece demasiado arriesgado, en efecto, conjeturar que el traductor pudiera trabajar con varios libros a la vez²⁰.
- 15 Dicha operación permite distinguir, hasta cierto punto y en un puñado de lecciones y pasajes, entre las verdaderas innovaciones atribuibles a la pluma de Villena y las que circulaban ya en la superabundante tradición italiana. Y, en ocasiones, da pie para proponer explicaciones o bien mínimas enmiendas.
- 16 Uno de los rasgos que salta a la vista en el poema del militar valenciano es cierta desproporción entre el comienzo (especialmente los dos primeros cantos del libro I) y el resto de la obra: al parecer, la energía creativa y renovadora del versificador se concentra justo en dicha sección. Villena suele respetar con bastante fidelidad la letra y el espíritu del texto de partida (más que a la estructura general –suma también octavas– me refiero a la sintaxis, los valores semánticos y las rimas) y, según parece, se aventura a inventar versos solo cuando no dispone de recursos suficientes para mantener la funcionalidad de la estrofa. Por ello, la mayor presencia de innovaciones en el primer libro se antoja significativa²¹.
- 17 Aprovecho para señalar, de entrada, que los resultados de mi batida confirman las principales conclusiones de la editora y apenas repercuten en su texto crítico, pero arrojan un poco más de luz –así lo espero– sobre la manera de trabajar e hispanizar del traductor valenciano. Y permiten matizar los conocimientos actuales.
- 18 Resulta evidente que una búsqueda extendida a todas las estampas del *Innamorato* (y a diversos ejemplares de cada una de ellas) podría individuar nuevas pistas y aclarar varias cuestiones de forma más detallada de lo que aquí presento. Con todo, ya un primer rastreo –atento, pero necesariamente incompleto– ha dado con algunas ediciones que han ofrecido respuestas interesantes.
- 19 En primer lugar, según prueban varios indicios, Garrido de Villena utilizó probablemente una fuente más tardía, con respecto a **Z**, capaz de brindarle unas cuantas lecciones que no se remontaban al texto boiardesco ‘genuino’ pero sí a uno de los *Orlandos* divulgados a lo largo del Quinientos. En segundo lugar, posiblemente armonizó distintas fuentes en una sinfonía de sugerencias poéticas, acudiendo también, solo de vez en cuando, al texto parodiado por Francesco Berni. He aquí (tabla 1) las ediciones utilizadas para este artículo, que pertenecen al grupo que Aguilà Ruzola no exploró (hecha salvedad de la zoppiniana de 1528, **Z**) e incluyen también las del *Rifacimento* de Berni:

Tabla 1. Ediciones del *Innamorato* y del *Rifacimento* cotejadas

Boiardo

1528 = [Z, Zoppino] *Libri tre de Orlando innamorato del Conte di Scandiano Mattheomaria Boiardo. Tratti dal suo fidelissimo essemplare. Nuovamente con summa diligentia revisti et castigati*, Impresso in Venetia, per Nicolò de Aristotile di Ferrara detto Zoppino [...] del anno 1528 del mese di novembre [ejemplar consultado: Archivo storico civico e Biblioteca Trivulziana, Milán, H 2581].

1532 = [A] Matteo Maria Boiardo, *Tutti li libri d'Orlando innamorato. Al vero senso ridutti et ultimamente stampati*, in Venetia, per Aurelio Pincio, 1532 [Österreichische Nationalbibliothek, 40.W.89].

1539 = [N2] *Orlando innamorato. I tre libri dello innamoramento di Orlando di Mattheomaria Boiardo conte di Scandiano. Tratti dal suo fedelissimo essemplare. Nuovamente con somma diligenza revisti, e castigati*, in Vinegia. nelle case de Pietro di Nicolini da Sabbio, 1539 del mese di Aprile) [Bibliothèque Nationale de France, RES-YD-231BIS].

1543 = [O] Matteo Maria Boiardo, *Tutti li libri d'Orlando innamorato, del conte de Scandiano Mattheo Maria Boiardo al vero senso ridutti, et ultimamente stampai [sic]*, in Vineggia, per Alovise de' Tortis, 1543 del mese di Febraro [Bibliothèque municipale de Lyon, Fonds avant 1801, 319889].

Berni

Berni 1542 = Francesco Berni, *Orlando innamorato composto già dal signor Matteo Maria Boiardo... et rifatto tutto di nuovo da m. Francesco Berni*, stampato in Milano, nelle case di Andrea Calvo, 1542 [Biblioteca Nazionale Roma, 69.1.F.15]²².

Berni 1545 = Francesco Berni, *Orlando innamorato composto gia dal s. Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano, et hora rifatto tutto di nuovo da m. Francesco Berni... Aggiunte in questa seconda editione molte stanze del autore che nelaltra mancavano*. stampati nuovamente in Venetia, per li heredi di Lucantonio Giunta, 1545 nel mese di giugno [Bayerische Staatsbibliothek München. 4P.o.it. 94B; Österreichische Nationalbibliothek, *35.G.12].

20 Pasemos a las muestras textuales. Las lecciones espigadas indican conexiones de varia intensidad o jerarquía entre la versión de Villena y las probables o plausibles fuentes: hay casos donde el enlace resulta bastante claro, pasajes que se perfilan como más problemáticos y lugares textuales que solo sugieren cierto parentesco.

21 Aunque no pueda poner la mano en el fuego ni brindar datos absolutamente certeros, quiero resaltar desde ahora mismo que dos ediciones de las ya aducidas por Aguilà Ruzola entre las herederas de **Z** (*cf. supra*), respectivamente la de 1539 (**N2**, Venecia, Pietro de' Nicolini da Sabio) y la de 1543 (**O**, Venecia, Alovise de' Tortis), comparten innovaciones interesantes y aspiran a las claras al papel de modelo subyacente (*vid.* Tablas 2 y 3). Al parecer, **N2** y **O** mantienen normalmente el texto de las ediciones previas (es decir, la última de Zoppino de 1532-1533)²³ y al mismo tiempo contienen mínimas pero significativas variantes que esclarecen y justifican el comportamiento del traductor, que de otra manera habría que considerar anómalo o muy creativo.

22 En la tabla 2 pongo de relieve, en negrita, los elementos homólogos que –según creo– ofrecen buenos argumentos en favor de la hipótesis de que el poeta español bebió de una de dichas ediciones, ya que se remedan disposición sintáctica y selección léxica del texto fuente. Habrá que buscar más indicios, no lo niego, pero los aquí reunidos no parecen nada despreciables (*vid.* también la tabla 3). Para una lectura más inmediata de los datos, he decidido conservar las fechas de publicación, en lugar de las siglas, por la indudable ventaja de marcar la cronología de estas lecciones, respecto a la época en la que Villena se dedicó a su labor traductora. Nada impide, en buena lógica, que haya acudido a una de las ediciones boiardescas más antiguas, pero no es infrecuente que un traductor eche mano de las recién salidas, las cuales circulan más por estar la obra de moda.

23 He aquí los primeros resultados:

Tabla 2. Innovaciones de 1539 (O) y 1543 (N2), traducidas por Villena

Garrido de Villena (1555)

Boiardo (*editions*)

ed. Aguilà Ruzola 2013

I, 1, 45

Vuelve el ánimo a esta parte, aquella,
después dice: — A la fin así conviene,
yo la haré dormir, como la veo,
cumpliendo en ella todo mi deseo.

*E poi disse: così convien che vada:
io la farò per incanto dormire,
e pigliarò con sieco il mio disire.*
1528, 1532

*E poi disse: Così convien che vada,
io la farò per incanto dormiré
seco pigliando tutto 'l mio disire.*
1539, 1543

I, 1, 47

mas ella con más fuerza lo apretaba,
llamando a grandes voces Argalía,
el cual, dormido todo y aún turbado,
del pabellón se sale desarmado.

*Essa chiamando il fratell'Argalia
lo tenia stretto in braccio tutta fiata:
l'Argalia sonnachioso se svegghione,
e disarmato uscì del paviglione.*
1528, 1532

*Essa chiamando il fratell'Argalia
tenialo stretto in braccio tutta fiata;
qual sonnacchioso il giovane gargione
e disarmato uscì del padiglione.*
1539, 1543

24 La ordenación del verso «cumpliendo **en ella todo mi deseo**» (I, 1, 45, 8) refleja a pies juntillas (si bien con una inversión) la estructura y los recursos verbales de las dos ediciones de 1539 y 1543 («**seco** [= 'con ella'] pigliando **tutto 'l mio disire**» vs. «*e pigliarò con sieco il mio disire*»); y también se adhiere perfectamente al modelo textual italiano la oración de relativo introducida por *el cual* (I, 1, 47, 5: «qual sonnacchioso il giovane gargione»). Por otra parte, el uso de una *interpretatio*, para verter el término *sonnacchioso* («dormido todo y aún turbado»), se explica más ágilmente gracias a este modelo que al socaire de «*l'Argalia sonnachioso se svegghione*» (de 1528 y 1532).

25 Pero la tercera tabla se antoja más reveladora. Algunas de las muestras ahí insertadas enseñan cómo ciertos versos, sintagmas o expresiones, compartidos por más de una edición, fluyeron por las acequias que regaban los campos del *Innamorato* en el *Cinquecento*; el fenómeno se perfila asimismo como posible síntoma de relaciones múltiples entre la traducción castellana y las ediciones del *Orlando innamorato*, más o menos 'original', o bien *rifatto*.

Tabla 3. Garrido de Villena y sus fuentes: las ediciones boiardescas de 1539 y 1543 y Berni

Garrido de Villena
(1555)
ed. Aguilà
Ruzola 2013

Berni, Milán 1542

Berni, Venecia 1545

Boiardo (*editions*)

I, 1, 8

**Por el mar lo
dejemos ir Indiano,
que ya lo sentireís
ser llegado**

*Ora gli lasso andar
pel Mare Indiano
in fino a tanto che 'l
furor tramonta*

*Ma lasciam star' per or
questo pagano
che ben farà sentir di
sé novella*

*Ma quivi 'l lascio in
cotal pensar vano
che sentirete poi
ben la sua gionta*
1528, 1532

*Lascioli anche pel
mare indiano
andar, che sentirete
ben sua gionta*
1539, 1543

I, 1, 56

No os valdrán
amenazas ni

*Non valeran
minaccie, né catene,*

Om.

*Non vi valeran
maccie, né catene,*

cadena,
ni vuestros dardos, ni
la espada fuerte;
durmiendo sentiréis
mortales penas,
sin defenderos os
daré la muerte

*né vostri dardi con le
spade torte,
che non dormendo
sentirete pene
e come gran castroni
avrete morte*

*né vostri dardi, né le
spade torte;
tutti dormendo
sentirete pene,
come castron balordi
avreti morte.
1528, 1532*

*Non valeran né
minaccie, né catene
[verso hipémetro]
né vostri dardi, né le
spade torte;
[...]
1539, 1543*

I, 2, 13

Juntos venimos,
juntos nos volvamos
al viejo padre, que
estará esperando.
Allí estaré tres días,
porque vamos
los dos, si no, no
puedo estar tardando,
que pues tengo el
cuaderno que
[ganamos,
por los aires me iré,
la mar pasando.
Tú sabes el camino, y
poco a poco
te ven; no esperes
más, que serás loco.

*Così faremo insieme
noi ritorno
dal vecchio padre, e
passeremo il mare,
e se quivi non giungi
il terzo giorno
sola dal vento mi farò
passare:
lo libro porto di quel
can d'intorno
che mi volse nel prato
vergognare;
tu poi addagio per
terra verrai:
la strada cominciata,
tu la sai.*

*Così faremo insieme
noi ritorno
dal vecchio padre, e
passeremo il mare,
e se quivi non giungi il
terzo giorno
sola dal vento mi farò
passare:
lo libro porto di quel
can d'intorno
che mi volse nel prato
vergognare;
tu poi addagio per terra
verrai:
la strada cominciata, tu
la sai.*

*Acciò ch'insieme
faciamo ritorno
dal vecchio padre, al
regno d'oltremare.
Ma se quivi non
giungi 'l terzo giorno,
soletta al vento me
farò passare,
poi c'aggio il libro di
quel can musorno,
che me credette al
prato vergognare.
Tu poi adagio per
terra verrai,
la strata hai caminata
e ben la sai.
1528, 1532, 1539,
1543²⁴*

I, 2, 29

Tres grandes **han
salido** a la ventura:
el conde Orlando,
senador romano,
Reinaldo, **que del
mundo no se cura**,
Ferraguto, el valor en
lo pagano.
Tornémonos a Carlo,
que procura
tramar la justa, y
llamó al conde Gano,
al duque Naimo, a
Salomón el Viejo
y a cada caballero del
consejo.

*Or vanno tre
campioni alla ventura
Orlando, il primo,
senator romano,
Rinaldo è l'altro, che
di nulla cura
e Feraguto fior d'ogni
pagano,
ma torniamo a Carlo,
che procura
di far la giostra, e
chiama il conte Gano
il duca Namo e 'l re
Salomone
e, del consiglio suo,
ogni barone.*

*Or vanno tre campioni
alla ventura,
Orlando il primo,
senator romano,
Rinaldo è l'altro, che di
nulla cura,
e Feraguto, fior d'ogni
pagano,
ma torniamo a Carlo,
che procura
di far la giostra, e
chiama il conte Gano
il duca Namo e 'l re
Salomone,
e, del consiglio suo,
ogni barone.*

*Or son tre gran
campioni alla ventura:
lasciali andar, che
bei fatti farano,
Rinaldo e Orlando,
ch'è di tant'altura,
e Feraguto, fior d'
ogni pagano.
Tornamo a Carlo
Mano, che procura
ordir la giostra, e
chiama 'l conte Gano,
il duca Namo e lo re
Salamone,
e de 'l consiglio
ciascadun barone.
1528, 1532*

*Or son tre gran
campioni alla ventura:
Orlando è il primo,
senator romano,
con Rinaldo, che 'l
mondo nulla cura,
e Feraguto fior d'ogni
pagano;
or torniamo a re Carlo
che procura
ordir la giostra e*

*chiama 'l conte Gano,
il duca Namò e lo re
Salamone,
e de 'l consilio
ciascadun barone.
1539, 1543*

- 26 Todo ello, sin embargo, confirma por un lado las primeras impresiones a propósito de las estampas de 1539 y 1543, en cuanto posibles modelos subyacentes: si las cotejamos con los demás testimonios, todo encaja²⁵. El «mar Indiano» (I, 1, 8, 1), «el conde Orlando, senador romano [...] que del mundo no se cura» y «tramar la justa» (I, 2, 29, 2-3) constituyen una literal y casi perfecta transposición, respectivamente, de «*Orlando è il primo, senator romano [...] che 'l mondo nulla cura*» y de «*ordir la giostra*» (esta última lección estaba presente ya en 1528). Solo de ahí pueden derivar o, como mucho, de otra edición coincidente, que ahora se me escapa.
- 27 Por otro lado, permite sugerir esporádicas contaminaciones con la adaptación de Berni, consultada en paralelo (ahondaré en este asunto *infra*). Añado que no es preciso postular obligatoriamente la lectura de este último para explicar lo que ocurre en I, 1, 56, 1, donde Villena traduce «No os valdrán amenazas ni cadenas». La lección original «*Non vi valeran maccie [o sea, mazze 'mazas'], né catene*» se había trivializado ya en 1539 y 1543 («*Non valeran né minaccie [amenazas'], né catene*») con un error métrico, subsanado luego en la refundición bernesa («*Non valeran minaccie, né catene*»), pero brindaba la brújula semántica para la operación traductora²⁶.
- 28 Algo extraña resulta, en cambio, la situación de la estrofa I, 2, 13, que al parecer vuelve a proponer un sintagma («por los aires me iré, **la mar pasando**») que solo figura en Berni («*e passeremo il mare*»), mientras que en la tradición boiardesca solo afloraba el verbo *passare* («*sola dal vento mi farò passare*»). Nada impide que Villena haya aplicado sencillamente el principio de compensación, sin echar vistazos al *Rifacimento*, para recuperar, en parte al menos, la omitida expresión «*al regno d'oltramare*».

¿Un guiño a Berni?

- 29 En los ejemplos que componen la tabla 4 cotejo cuatro pasajes emblemáticos para tratar de enfocar los eventuales contactos con el *Orlando... hora rifatto tutto di nuovo da m. Francesco Berni*. Podría alegar algunos otros, pero me ciño a estos por su mayor evidencia:

Tabla 4. El *Rifacimento* de Berni: ¿un modelo subyacente?

Garrido de Villena (1555) ed. Aguilà Ruzola 2013	Berni, Milán 1542	Berni, Venecia 1545	Boiardo (<i>editions</i>)
I, 1, 18 glotón en mesa y la mujer teniendo en cama se acaricia y con la mano	<i>che giotti a mensa, e le puttane in letto sono tra noi più volte accarezzate</i>	<i>a ghiotti a mensa e a le donne in letto²⁷ le prime parti soglion essere date</i>	<i>che giotti a mensa e le puttane in letto sono tra nui più volte accarezzate 1528, 1532, 1539, 1543</i>
I, 1, 22 Estaba allí en la sala Galerana y Alda estaba también, mujer de Orlando, Claricia y Armelina, tan humana,	<i>Eravi, nella sala, Galerana Alda la bella, ch'è moglie d'Orlando, Clarice e Armelina, tutta humana,</i>	<i>Era in sala Clarice e Galerana, del Danefe Ermellina, Alda d'Orlando, l'una Palla pareo, l'altra Diana,</i>	<i>Era qui ne la sala Galerana, e eravi Alda, la moglie d'Orlando, Clarice e Armelina tant'umana,</i>

y otras de quien no
cumple estar
hablando,
todas en hermosa
una **Diana**.

*che givan
dolcemente
ragionando;
era ciascuna di beltà
soprana.*

*v'eran molte altre ch'io
non vo contando,
belle sopr'ogni
opinione umana.*

*e altre assai, che nel
mio dir non spando,
bella ciascuna e di
vertù fontana.
1528, 1532, 1539,
1543*

I, 2, 12

Húyete tú y harás la
misma vía,
que **a la selva de
Ardenia me
encamino;**
allí te espero, toma
aquel **camino**.

*Volta le spalle a vieni
anco tu via,
alla selva d'Ardenna
il camin prendo,
et d'aspetarti quivi
io m'intendo.*

*Volta le spalle a vieni
anco tu via,
alla selva d'Ardenna il
camin prendo,
et d'aspetarti quivi
io m'intendo.*

*Volta le spalle, e vieni
anche tu via,
destrier non è che 'l
tuo segua di lena:
io fermaromi alla
selva de Ardena.
1528, 1532*

*Volta le spalle e vieni
anche tu via,
a la selva d'Ardenna
il camin mio
terrò, e a quella poi
fermarom'io
1539, 1543*

I, 8, 48

«Llegamos, pues, y
con cruel batalla
la fuerte roca vino a
ser tomada.
Marquín fue preso y
toda su canalla,
y la persona de él
atenazada.
Después, la bella
dama que se halla
muerta con tal
crueldad fue soterrada
en un sepulcro **rico**, y
el **marido**
fue **junto con la dama**
sepelido».

*Or noi venimmo, e
dopo gran battaglia
al fin la forte rocca fu
pigliata,
e al ladron con
ardente tanagli
tutta l'empia persona
sua stracciata:
chi rompe le sue
membra e chi le
taglia;
la bella donna fu poi
sotterrata
in un ricco sepulcro
pretioso,
e con essa l'amato e
caro sposo.*

*Or noi venimmo, e
dopo gran battaglia
al fin la forte rocca fu
pigliata,
e al ladron con
ardente tanaglia
tutta l'empia persona
fu stracciata:
chi rompe le sue
membra e chi le taglia;
la bella donna fu poi
sotterrata
in un ricco sepulcro
precioso,
e con essa l'amato
caro sposo.*

*Noi qui venemo e con
cruda battaglia
la forte rocca al fin
pur fu pigliata,
e Marchin preso, e
d'ardente tenaglia
fu sua persona tutta
lacerata:
chi rompe le sue
membre e chi le
taglia,
la bella dama poi fu
sotterrata:
intra un sepulcro
adorno per ragione
posto fu sieco il suo
caro Grifone.
1528, 1532, 1539,
1543*

30 Para las justificar las primeras analogías (I, 1, 18 y I, 1, 22) ni siquiera es del todo necesario plantear la hipótesis de la consulta de varias fuentes: aludir a la belleza de Diana, en un contexto propicio, suena a lugar común, y la rima en *-ana* invita a hacerlo; de igual manera, puede que los versos castigados²⁸ correspondan a cierto gusto del siglo XVI o, en todo caso, a instancias poligenéticas (*puttane* > *mujer*; *putane* > *donne*), pero la lectura de la obra de Berni podría haber soplado dichas soluciones en la oreja del poeta valenciano. Sobre todo si analizamos más de cerca las dos muestras siguientes (I, 2, 12 y I, 8, 48) que incluyen paralelismos, donde la semántica, la morfología y las estructuras van de consuno (**camin prendo** / me **encamino-toma** aquel **camino**; **d'aspetarti quivi io m' intendo** / **allí te espero**; en un sepulcro **rico** / *in un ricco sepulcro pretioso*; y el **marido** fue junto **con la dama** / *e con essa l'amato caro sposo*), a lo mejor imitando el patrón bernesco, más que el original, que, de todos modos, continúa siendo el esqueleto de la traducción («Marquín fue preso y toda su canalla» < «e Marchin preso, e d'ardente tenaglia»).

31 A todo ello puede añadirse una pincelada, quizá a vuela pluma y menos categórica, pero que se encuentra en los mismos *loci* textuales. Por lo general, Villena enriquece el texto italiano según este criterio:

y porque Boiardo iba tan llano que en los cantos no hacía más de entrar prosiguiendo la materia de la historia, paresciome que a tan gentil invención y gala y artificio de obra que era bien en la traducción habelle entradas de cantos, a lo menos en los que las había menester. Y así, dondequiera que en la margen de este libro vieren enfrente de las estancias letras de A B C, aquéllas son mías y no otras²⁹,

y suele insertar octavas en el *incipit* de la mayor parte de los cantos, a veces con reelaboraciones estructurales³⁰.

32 Según es sabido, además de reformular episodios y manipular el discurso del *Innamorato*³¹, Berni amplificó la *vulgata* de Boiardo con comentarios y meditaciones acerca de la vida humana, al estilo de Ariosto (por lo que respecta a las moralizaciones, tampoco descarto que el mismo ingenio de Reggio Emilia pueda haber influenciado al traductor español)³².

33 Al comienzo del II canto (libro I), la misma fuerza narrativa del poema acaso instara a dictaminar sobre el enamoramiento y la corte, ya que el lector está sumergido en el torneo entre paladines, generado por la llegada de Angélica y su desafío-propuesta de boda. La temática mezcla de por sí erotismo y poder, pero no deja de resultar peregrino que también Berni –con una mirada poética más agria– ofrezca una visión determinista (el hombre es esclavo de fuerzas superiores, como el Amor) y aproveche la técnica de los *Cantari* para volver sobre al asunto principal (*torniamo-volvamos*):

Tabla 5. Octavas añadidas vs. Berni

	Milán, 1542	Venecia, 1545
I, 2, 1-3 A. Milagro es entre nos y muy usado: donde entra Amor allí razón se pierde. Ninguno hay en el mundo que, si ha amado, que diga que es razón, ni que se acuerde, que el seso, aunque la edad lo haya secado, que este milagro no lo torne verde, y no le ayude aún a salir de quicio echando la razón por torpe vicio.	Milán, 1542 <i>Chiunque nasce, e 'n questa vita viene, molti prova fastidi e de' travagli: chi è stretto di Cupido alle catene, chi di Fortuna posto alli bersagli, chi prova dolci, e chi d'amare pene, con gran sudore di diversi intagli, ché quella Dea che regge il terzo cielo ogniuno accende d'amoroso zelo.</i>	Venecia, 1545 <i>Chiunque nasce, e 'n questa vita viene, molti prova fastidi e de' travagli: chi è stretto di Cupido alle catene, chi di fortuna posto alli bersagli, chi prova dolci, e chi d'amare pene, con gran sudori de diversi intagli, ché quella Dea che regge il terzo cielo ognuno accende d'amoroso zelo.</i>
B. A un mozo no está mal que sin consejo siga al Amor, que juventud lo quiere; mas ¿qué diremos del canudo viejo, que en la vejez con la dorada hiere? En esta corte tuvo el aparejo y ejecutolo, y nada no difiere, que vino en esta dama el falso ciego y en un instante se encendió su fuego.	<i>Tutti nasciamo sottoposti ai segni che si chiaman qua giù corpi celesti; onde diversi sono poi gl'ingegni, secondo i lor oprar veloci e presti. Così si vede per li stati e regni che tutti vanno con diversi gesti, ma con accenti di saper divini torniamo a ricontar d' i paladini.</i>	<i>Tutti nasciamo sottoposti ai segni che si chiaman qua giù corpi celesti; onde diversi sono poi gl'ingegni, secondo i lor oprar veloci e presti. Così si vede per li stati e regni che tutti vanno con diversi gesti, ma con accenti di saper divini torniamo a ricontar d' i paladini</i>
C. Mirad la autoridad de un Carlomano, mirad al buen Dudón , también canudo, todos movidos ya contra el hermano, de quien con vellos hacer esto pudo.		

Mas, ¡ay de mí!, que lo que digo
es vano,
que muy más presto fui tornado
mudo,
**y, por no entrar en este
laberinto,
volvamos a la historia que
aquí pinto.**

- 34 Debo confesar que, a la luz del cuadro que ha venido componiéndose, no acabo de convencerme del todo, aun cuando siga preguntándome si Villena empleó más de un modelo a la vez: el poema que iba traduciendo, en la edición manejada (v. *supra*) y el *Rifacimento* berniano (¿en la edición de 1545?) aprovechable como volumen alternativo.
- 35 La mayoría de las coincidencias que se han tomado en consideración podrían –para qué negarlo– brotar de circunstancias dichas e independientes, debidas a razones poéticas: rima y fórmulas lingüísticas; sinonimia y técnica narrativa *canterina* (pienso en el entrelazamiento entre octavas interpoladas y texto canónico); metro y repertorio de ideas; eufemismos y *usus rhetoricus* de los versificadores, etcétera. Pero semejante cosecha de pistas (también sintácticas: I, 2, 12), que no es lo que se dice escasa, y también se concentra en el segmento inicial del poema³³, me impele a valorar –con toda prudencia– la hipótesis de un trabajo ‘con dos atriles’. No pretendo, pues, afirmar rotundamente que Villena leyó el *Rifacimento* –también podría imaginarse otra edición de la forma *vulgata*, todavía no explorada, que posea tanto las lecciones desviadas de 1539 y 1543 como buena parte de las que se configuran como exclusivas de Berni– pero tampoco me siento autorizado a excluirlo.

Apéndice. El traductor y el modelo

- 36 Gracias a este paseo por el jardín (el berenjenal) de las ediciones italianas, me permito sugerir algunas mejoras ecdóticas respecto al texto crítico constituido en 2013 por Aguilà Ruzola. Me refiero a un puñado de errores enmendables con base en el impreso o impresos italianos subyacentes: gazapos tipográficos del taller de Mey que no hay que perpetuar, al no tratarse de verdaderas caídas del traductor. También analizo y comento dos deslices de Villena perfectamente justificables, porque pueden remontarse directamente a la fuente manejada, o ser consecuencia de la forma textual y la maquetación de la misma.
- 37 *Versos hipermétricos*. Son raros, pero haberlos, haylos. Un par de ellos pueden subsanarse cómodamente, sin implicar al traductor.
- 38 a) El verso «Quiso también venir el hermano mío» (I, 1, 26) funciona bien si hipotetizamos una distracción del tipógrafo, que castellanizó un pasaje italianizante. Numerosas páginas de la edición de Mey presentan formas apocopadas (*s'* por *se*, *l'* por *el* / *la*, pero también *l'* en lugar de *el*, según acontece, por ejemplo, en I, 3, 9: “Pilás *l'* otro, el padre a la Rosía”, *princeps*, 1555, fol. IXv^o; o también en I, 3, 35 «de sudor lleno *l'* príncipe Reinaldo», fol. XIr^o): se trata de un rasgo corriente en muchos textos inspirados en la literatura itálica del Quinientos y por ello debería conservarse –o bien conjeturarse, si cabe– en una edición crítica. No solo porque el mismo texto traducido abunda en apócopes de tal tipo, sino porque posee, a veces, una clara función métrica, como puede notarse aquí³⁴:

I, 1, 26
Sobre la Tana más de cien jornadas,
donde tenemos nuestro señorío,
fueron de ti las nuevas allegadas
y de la justa y tanto poderío
de tantas nobles gentes ayuntadas.

Quiso también venir el hermano mío > venir *l'* hermano

sabiendo que por precio se corona
al vencedor de rosas la corona.

- 39 b) En I, 21, 66, el «verso hipermétrico en las tres ediciones»³⁵ parece ser un simple error por duplografía, causado por un componedor distraído y fácilmente subsanable, en virtud de la rima y de la métrica (-ado / -anza). Curiosamente quizá se transmitió por hallarse inmediatamente después de otro pretérito perfecto; pero no es atribuible al soldado-poeta, quien leería algo así como «*Che, benché tempo al corso non me avanza*», o sea, una lección original que presenta ya la rima perfecta:

I, 21, 66
Esto en mi corazón había hablado
alegre, ya vecina a la esperanza,
cuando aquel viejo falso corcovado
el tercio pomo con astucia lanza.
El resplandor del pomo me ha agradado
que, aunque tiempo al correr **ya no me ha avanzado**, > al correr **ya no me avanza**,
en fin vi el negro pomo y fui a tomallo,
y después por jamás puede alcanzallo.

- 40 *Errores*. En contadas ocasiones, al parecer, Villena comete errores groseros, que delatarían una mala intelección del texto original.

- 41 a) En el primer ejemplo que nos atañe tocar, el traductor confundiría el nombre común italiano «Gibellino» convirtiéndolo en el nombre propio «Orbelino»³⁶: es obviamente plausible semejante distracción, pero los ejemplares analizados (de *Innamorato* 1539 y 1543) muestran una clara legibilidad de los caracteres. Asimismo, el uso del artículo clasificador-categorizador *el* al lado de «los bohemios», en lugar del cuantificador universal italiano *ogni* («ogni Gibellino» = ‘todo gibelino / el gibelino’), induce a pensar más bien en un despiste de un componedor, menos ducho en cuestiones histórico-políticas, que malinterpretó la grafía de Villena (*Gi-* > *Or-*). Por otra parte, el poeta-soldado acababa de enfrentarse (literariamente) al bando de los *Waiblingen*, traduciendo correctamente, en el mismo canto, los versos de la octava 44: «Junto del Ada, prados de Bresanos, / se vía la batalla con ruina / y sobre el campo muertos alemanos, / **deshecha ya la parte gibelina**» [< «e dissipata parte Gibilina», 1543]» (II, 25, 44)³⁷:

II, 25, 47
De allá del Po contra él, en el gran llano
los bohemios están y **el Orbelino** [...] > **el Gibelino**

*Contra di lui di là da Po nel piano
eran Boemi e ogni Gibellino* [...] (1543)

- 42 b) La editora pone también de manifiesto un error cometido por Villena en I, 3, 20: «6-7. En el orig.: “delante de él va el conde Ranier, / El de Altafolla, y Anselmo va a su espalda”. Boiardo distingue así a este Ranier de Ranier de Rana (Reims), padre de Oliveros; Altafolla es un feudo de los Maganceses (BENV.). El traductor incurre, pues, en un error al interpretar que la aposición “el de Altafolla” se refiere a Anselmo» (p. 222). Pese a que se reconozca bien el tropiezo –una fallida segmentación del discurso, que en Boiardo se desarrolla a caballo entre dos versos («*A lui, davanti va il conte Raneri, / quel de Altafolla; Anselmo [della Ripa o bien d’Altaripa] gli è a le spalle*») – no debe ocultarse que también en la tradición italiana, y más precisamente en la rama de la revisión de Ludovico Domenichi (en la impresión de 1553), el pasaje se entendió de la misma forma, según revela la puntuación, con coma a final del verso («*a lui davanti va l conte Raniero,*»³⁸). Siendo así, cabe arriesgar una (efectivamente probable) poligénesis que nos ahorraría el dilema de nuevas relaciones intertextuales³⁹; con todo, tampoco descarto del todo que un ejemplar de la edición utilizada por el valenciano –el modelo subyacente– llevara una lección de esta índole:

I, 3, 20

Anselmo de la Ripa, mal guerrero,
determinado ha ya en su pensamiento
vengarse como falso caballero.

Y como Astolfo muestre su ardimiento,
él de improviso le saldrá primero.

Ranier le va delante al mesmo intento

Anselmo de Altafolla, atrás con esto,
pensando derribar a Astolfo presto.

*Anselmo de la Ripa, il falso conte,
ne la sua mente avea fatto pensieri
di vendicarse a inganno di tant'onte*

*che, com'Astolfo colpesse primeri,
esso improviso riscontrari' a fronte,*

*a lui dananti va 'l conte **Ranieri**,*

*quel d'Altafoggia Anselmo gli è a le spalle,
credese ben mandare Astolfo a valle.*

- 43 c) La octava I, 2, 52 plantea un problema relativo a descripción de la violenta conducta del caballo de Grandonio: «7-8 El sentido, presumiblemente, es: ‘al correr rompe las piedras y hace temblar la tierra ante quienes lo ven’. Parece que Villena no terminó de pulir la traducción de estos versos. Nótese también la pobreza de la rima (tierra-tierra)»⁴⁰. El original, en este caso, manifiesta cierta opacidad semántica respecto al dístico español, en apariencia empobrecido («*rompe le pietre, fa tremar la terra / quando nel corso tutto **se disserra***», 1539, 1543), pero el significado de *disserrare* ('spingere a tutto corso (un cavallo)'⁴¹; o sea, 'espolear a rienda suelta un caballo') nos ayuda a penetrar el valor de la expresión de Boiardo (*disserrarsi*) y, por consiguiente, de la paráfrasis hispana ('rompe el empedrado y corriendo atemoriza a los espectadores, y hace temblar la tierra'):

I, 2, 52

Ora volvamos al pagán horrible
que por la plaza va con gran tempesta.
Lleva una entena que es gruesa imposible,
tanta es su fuerza que se atreve a esta.
No es menos su caballo que él terrible,
que casi en vello se turbó la fiesta.

Rompe las piedras y, al correr **a tierra**, >
(los que lo ven) y hace temblar la tierra.

Rompe las piedras y, al correr, **atierra**
los que lo ven, y hace temblar la tierra

- 44 *Omisión de octavas*. Si en otros casos la pérdida de estrofas obedece a razones menos claras y hasta arduas de definir (sobre estas, no me atrevo de momento a proponer soluciones), la desaparición de la II, 23, 10, acaso se cifrara en un salto de igual a igual: las octavas italianas empiezan por la misma partícula adversativa (es más, coinciden perfectamente las primeras tres letras: *Ma p-*) y en la estampa de 1543 se hallan en una misma columna (aparecen en cambio en páginas distintas en 1539). Ya que la estrofa española n. 9 empieza por «La corte de Marsillo, que hay en ella / el precio de real caballería», el salto, fruto del homeoarcto, se funda más verosímilmente en el texto italiano:

9. Ma poi la corte di Marsiglione,
di tanto pregio e tal cavallaria,
Serpentin d' la stella, il fier gargione,
e Isolier s'aspetta tuttavia,
che è sir di Pampaluna e Folicone,
dal Re bastardo e conte de Almeria;
né par di Spagna il terzo, né il secondo:
quel, colorito, e questo bianco e biondo.

[**10. Ma** perché vi facc'io tanto dimora
el nome, e le provenze a raccontare,
che poi ne le battaglie in poco d'ora
gli sentirete a ponto divisare?
Re Carlo giongerà senza dimora,
poscia per tutti vi sarà che fare,
a bench'alcun pagan qua non l'aspetti,
che tutti in gioglia stanno a gran diletta (1543, fol. 172r°).]

Notes

1 El vocablo «in(n)amoramento» no desaparece del todo del título (también pervive a menudo en los paratextos). Se halla, por ejemplo, aún en 1544, en una situación de convivencia con la forma ‘moderna’: *Orlando innamorato. I tre libri dello innamoramento di Orlando di Mattheomaria Boiardo conte di Scandiano*, in Vinegia, per Giovan Antonio et Pietro fratelli di Nicolini da Sabio, 1544. Cf. Neil HARRIS, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, I-II, Modena: Panini, 1988-1991 (especialmente el Apéndice I del segundo volumen, «I titoli dei poemi e la loro autenticità», p. 199-202). Pero la costumbre editorial impuso la forma *vulgata*, que caracteriza también la mayoría de las ediciones actuales. La denominación original fue rescatada por la edición crítica a cargo de Antonia TISSONI BENVENUTI y Cristina MONTAGNANI (Matteo Maria BOIARDO, *L'innamoramento de Orlando*, Milán-Nápoles: Ricciardi, 1999). Hoy en día la edición de Andrea CANOVA (Milán: BUR, 2011 y sus reimpresiones) ofrece los dos títulos paralelos.

2 La empresa poética de Villena tuvo cierto éxito, y se mereció otras dos ediciones (en Alcalá de Henares, por Hernán Ramírez, 1577; en Toledo, por Juan Rodríguez, 1581).

3 Desde una perspectiva puramente histórica, cf. David IGUAL LUIS, *Valencia e Italia en el siglo XV: rutas, mercados y hombres de negocios en el espacio económico del Mediterráneo occidental*, Valencia: Universidad de Valencia, 1996.

4 La bibliografía es amplia y recuerdo aquí solo el ‘panorama’ de Teresa FERRER VALLS, «Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI», in: Luis Miguel ENCISO RECIO y José Miguel SÁNCHEZ GONZÁLEZ (eds.), *Reino y ciudad. Valencia en su historia*, Madrid: Fundación Caja Madrid, 2007, p. 185-200. Sobre el mundo literario hispano-sardo, véase Nicola USAI, “*El Forastero*” de Jacinto Arnal de Bolea [Tesis doctoral], Córdoba: Universidad de Córdoba, 2015.

5 Por lo que atañe a la literatura que nos ocupa, me limito a mencionar algunas publicaciones, remitiendo a su bibliografía: Pep VALSALOBRE PALACIOS, «Una cort italianitzant a València: notes sobre la recepció d'Ariosto a Espanya», *Quaderns d'italià*, 10, 2005, p. 219-241; *id.* «Una cort ‘ferraresa’ a València: els Centelles, Ariosto i un programa de substitució de la tradició literària autòctona», *Caplletra*, 34, 2003 p. 171-194. Merece la pena también echar una ojeada a José Luis CANET, «Literatura i impremta durant el segle XVI a València», in: *id.* (ed.), *Escriptors valencians de l'Edat Moderna*, Valencia: Generalitat Valenciana / Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2004, p. 19-32, donde se pasa revista a la producción salida de las prensas valencianas.

6 Cf. Helena AGUILÀ RUZOLA, «El rostro del traductor al español del *Orlando innamorato*: Francisco Garrido de Villena», *Enthymema* 19, 2017, p. 42-52; *Ead.*, «Sobre la hispanización del canon de Ferrara: el *Orlando enamorado* de M. M. Boiardo traducido por F. Garrido de Villena (1555)», *Studi Rinascimentali*, 13, 2015, p. 123-139 (y el estudio en este número de *e-Spania*, naturalmente).

7 Nicolás de ESPINOSA, *La segunda parte de Orlando, con el verdadero suceso de la batalla de Roncesvalles y la muerte de los doze Pares de Francia*, Zaragoza: Pedro Bermuz, 1555 (luego Amberes: Martín Nucio, 1556). Villena dio a los tórculos su propia continuación: *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles, con la muerte de los doce pares de Francia*, Valencia: Juan Mey, 1555. Cf. Lara VILÀ Y TOMÀS, *Épica e imperio: Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI* [Tesis doctoral], Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2001; *Ead.*, «De Roncesvalles a Pavía. Ariosto, la épica española y los poemas sobre Bernardo del Carpio», *Criticón*, 115, 2012, p. 45-65. El estudio de Aude PLAGNARD («Valence héroïque: Premiers poèmes épiques Espagnols de la fin du règne de Charles-Quint (Nicolás Espinosa et Francisco Garrido de Villena, 1555)», *e-Spania*, 13, 2012) sobre las secuelas del poema de Orlando, muestra cómo la primera cosecha épica ibérica (mejor, valenciana) del Renacimiento «ne se limita pas à la célébration de l'Espagne et de la famille des Habsbourg. C'est le rapport du roi aux familles nobles de Valence qu'elle met en scène et le rôle des poèmes est d'interroger le lien qui unit l'une et l'autre de ces parties de l'Espagne. Espinosa élève la famille des Centelles au niveau de celle des Habsbourg en lui attribuant une origine légendaire héroïque. Garrido de Villena, lui, fait de la Valence des Borgia le moyen de la régénérescence d'une Espagne diminuée dans le maniement des armes et la fertilité des amours. Dans les deux cas, ce discours permet de chanter la gloire des mécènes dédicataires et de leurs poètes, qui dessinent un cercle poétique relativement uniforme. [...] Il s'agit, dans ce cas concret, de repenser le rôle politique de Valence dans la monarchie à l'aube du règne de Philippe II ; et peut-être, aussi, de défendre l'excellence des poètes valenciens face à l'importance croissante de la production castillane».

8 Ornella GIANESIN, «*Los Asolanos de M. Petro Bembo*» (1551): *edizione e studio di una traduzione anonima rinascimentale* [Tesis doctoral], Università degli Studi di Pavia, 2013; Pep VALSALOBRE PALACIOS, «Autoría y contexto de la primera traducción castellana de *Gli asolani* de Bembo (1551)», *Hispanic Research Journal*, 16 (6), 2015, p. 489-506; Andrea BALDISSERA, «Le rime bembesche negli *Asolanos* (Salamanca, 1551)», in: *id.* (ed.), *Intorno ai canzonieri, versioni antiche e moderne*, Lecce: Pensa, 2018, p. 55-77.

9 *Vid.* N. HARRIS, *op. cit.*, II, p. 69-70.

10 Carlo DIONISOTTI, «Fortuna del Boiardo nel Cinquecento», in: Giuseppe ANCeschi y Antonia TISSONI BENVENUTI (eds.), *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Novara: Interlinea,

2003, p. 143-161, p. 155. La obra de Vincenzo Colli llamado “il Calmeta” (1460-1508), a la cual se alude aquí, es *Qual stile tra volgar poeti sia da imitare*.

11 Remito al conocido estudio de Paolo TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna: Il Mulino, 1991 (luego Ferrara: UnifePress, 2009), que investiga también los efectos de las manipulaciones editoriales en la transmisión de los textos.

12 Sobre Niccolò d'Aristotele de' Rossi 'lo Zoppino', cf. Luigi SEVERI, *Sitibondo nello stampar libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Manziana: Vecchiarelli 2009; Lorenzo BALDACCHINI, *Alle origini dell'editoria in volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia, annali (1503-1544)*, Manziana: Vecchiarelli, 2011; N. HARRIS, *op. cit.*, II, p. 87-92.

13 «Negli anni venti del secolo egli fissa la struttura del poema per i successivi duecento anni, ossia i tre libri del Boiardo ed i tre dell'Agostini in una coerente sequenza narrativa, eliminando invece le versioni rivali del Valcieco (peraltro di sua committenza) e del Conti, benché il suo contributo sia notevole pure per il processo di revisione linguistica a cui, per la prima volta nella storia della stampa del poema, l'*Innamorato* fu sottoposto» (*Ibid.*, p. 87-88).

14 «Giudice acuto del mercato librario [...] il Domenichi non temeva la concorrenza del Berni. [...] Il seguito gli dette ragione, perché la nuova versione soppiantò sia il Boiardo sia il rifacimento rivale» (*Ibid.*, p. 142).

15 Para traer un solo ejemplo: por su carácter absurdo y burlesco, sobrevivió (con variantes) el siguiente dístico final de una octava, atribuido a menudo a Ludovico Ariosto y su *Furioso*: «*Onde ora avendo a traverso tagliato / questo Pagan, lo fe' sì destramente, / che l'un pezzo in su l'altro suggellato / rimase, senza muoversi niente; / e come avvien, quand'uno è riscaldato, / che le ferite per allor non sente, / così colui, del colpo non accorto, / andava combattendo ed era morto*» (*Orlando innamorato composto già dal s. Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano, et hora rifatto tutto di nuovo da m. Francesco Berni*, Venetia, per li heredi di Lucantonio Giunta, 1545, libro II, canto XXIV, fol. 187r^o). Una prueba más de que la “materia de Ferrara” fue percibida, por parte de muchos, como simple galaxia de temas entrelazados aprovechable en su conjunto, sin prestar demasiada atención a la cuestión de la autoría o de la identidad literaria de las piezas que formaban el mosaico. A propósito de la poesía bernesa y su influencia sobre España, cf., entre otros estudios, Rodrigo CACHO CASAL, «La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51 (2), 2003, p. 465-491.

16 N. HARRIS, *op. cit.*, II, p. 97.

17 Como todavía no he podido ver la nueva edición –Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2023– anunciada por la filóloga en el encuentro parisino donde presenté este trabajo («Traduire à la Renaissance», junio de 2022), sigo empleando la de 2013: *El Orlando enamorado de Matteo Maria Boiardo traducido por Francisco Garrido de Villena (1555)*: Edición crítica y anotada con estudio preliminar de Helena AGUILÀ RUZOLA [Tesis doctoral], Universitat Autònoma de Barcelona.

18 AGUILÀ RUZOLA, *El Orlando*, p. 99.

19 *Ibid.*, p. 100.

20 Me permito remitir a algunos estudios donde analicé el quehacer de un par de traductores ibéricos, alegando pruebas textuales del empleo de variadas fuentes de inspiración (por lo general, el original y una traducción intermedia): Andrea BALDISSERA, «La *Tebaide* di Stazio in Italia e in Ispagna: due traduzioni cinquecentesche a confronto», in: Luisa SECCHI TARUGI (ed.), *Rapporti e scambi tra l'Umanesimo italiano e l'Umanesimo europeo*, Milán: Nuovi Orizzonti, 2001, p. 491-514; *id.* «Homero en español: la traducción de la *Iliada* de Juan de Lebrija Cano», in: Paolo PINTACUDA (ed.), *Intorno all'epica ispanica*, Como-Pavía: Ibis, 2016, p. 69-86.

21 Las calas a lo largo del poema, gracias a la rica anotación de la editora, confirman dicha impresión.

22 Nótese que la edición de 1541 (Francesco BERNI, *Orlando innamorato nuovamente composto da M. Francesco Berni fiorentino*, in Venetia, per gli heredi di Lucantonio Giunta, 1541), según las investigaciones de N. Harris resulta ser en realidad una “emisión” veneciana –con fecha falsificada– de la edición milanesa: «*A distanza di sei anni dalla scomparsa del Berni, il Rifacimento fu pubblicato in emissioni diverse: la principale a Milano con l'anno 1542 sul frontespizio, per il libraio Andrea Calvo [...]; l'altra, nonostante la data anteriore d[el] 1541 sul frontespizio e di ottobre 1541 nel colofone, da ritenere successiva alla prima per quanto riguarda i cinque fogli che distinguono questa dall'altra, a Venezia per Tommaso e Gian Maria de' Giunti [...]*» (*op. cit.*, II, p. 104).

23 «*Ripreso in seguito da tipografi quali il Pincio, i Nicolini, il Torti [...] e pure dal Domenichi [...] il 'rifacimento' dello Zoppino [...] mostra [...] quanto il problema dell'aggiornamento linguistico dell'Innamorato fosse già sentito negli ambienti dell'editoria veneziana*» (*Ibid.*, p. 92). «*Ristampa anche il testo dello Zoppino, tratto questa volta in ogni probabilità da quella dei Nicolini del 1539, l'edizione impressa da Alovise de' Torti*» (*Ibid.*, p. 95). Según podrá apreciarse *infra*, el cotejo llevado a cabo aquí respalda, con evidencias textuales, la inferencia de Neil Harris a propósito de las relaciones entre **O** y **N2**.

24 Donde todas las ediciones tienen la misma lección, doy el texto según la forma de la más moderna, la de 1543. En cambio, si los ejemplos pertenecen solo a 1528 y 1532 –y el texto suele coincidir en la sustancia pero difiere en la ‘superficie’ lingüística–, ofrezco el texto de la primera, dado que la fono-morfología de Zoppino se conserva, ligeramente modernizada, en 1539 y 1543. Para dar una idea de las variantes lingüísticas de las dos estampas más antiguas aquí estudiadas, brindo un par de *specimina* sacados de la misma octava I, 2, 13: «**da** **l** vecchio padre al regno d’oltramare», «giongi **l** terzo» (1528) vs. «**al** vecchio padre al regno d’oltramare», «giongi **el** terzo» (1532).

25 El texto de 1539 y, quizá más rotundamente, el de 1543 disipan también las dudas que expresaba la editora (AGUILÀ RUZOLA, *El Orlando*, p. 102-109) a propósito de algunas lecciones de la versión castellana, disonantes respecto a **Z** (Zoppino 1528) y caracterizadas por «analogías» con formas exclusivas de dos ediciones de Giorgio de’ Rusconi (**R**: Venecia, 25 de octubre de 1506; y **R2**: Venecia, 15 de septiembre de 1511). He aquí un par de ejemplos: a) II, 30 19, 3: «que todo va *acerado* hecho justo» [*ferrato* **R** ferito **Z**], pero en 1543 se lee «*ch’avea ferrato tutto intorno il fusto*» (fol. 194v°; en 1539, fol. 195r°); b) II, 23, 45, 2: «y *sacan* polvo del azero fino» [*scotano* **R2** sentirno **R Z**]: 1543 nos regala de nuevo una *lectio* semánticamente afin a la de Villena (*cacciare–sacar*): «*e ben de l’arme cacciarlo il polvino*» (fol. 174r°; en 1539, fol. 174r°). El verso «y en el correr se muestra muy sesudo» (I, 2, 46, 4), por otra parte, no tiene nada que ver con la variante de **R** (un error que no hace sentido: «*nel corso la testa [por la resta] quel baron drudo*»; Biblioteca Nazionale Marciana, RARI VEN. 0477, fol. 8v°), sino que depende de una apresurada lectura del modelo. Resulta más fácil interpretar como «*farestò*» (‘se detuvo’), en lugar de «*l’arestò*» (‘la enristró [la lanza]’), la lección del ejemplar de 1543 consultado (fol. 9r°), que en el de 1539, donde todo se distingue muy bien («*nel corso la restò quel baron drudo*», fol. 9v°).

26 En la octava, de hecho, Villena se acerca más a la sintaxis y el contenido de los versos de las ediciones no-bernescas: «ni vuestros dardos, **ni** la espada fuerte» < «*né vostri dardi, né le spade torte*» vs. «*né vostri dardi con le spade torte*»; «**durmiendo** sentiréis mortales penas» < «*tutti dormendo sentirete pene*» vs. «*che non dormendo sentirete pene*».

27 En el ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek München (4P.o.it. 94B), una nota marginal de un lector (fol. 3r°: «putane») aclara la correcta interpretación del hiperónimo «donne» en este pasaje.

28 AGUILÀ RUZOLA (*El Orlando enamorado*, p. 71) recuerda, por ejemplo, que varias «supresiones han sido, pues, dictadas por su ideología moralista y por la honda mentalidad cristiana imperante en la España de su época».

29 *Ibid.*, p. 71. La estudiosa precisa que «Villena, al indicar cuidadosamente las octavas compuestas por él, establecía una neta distinción entre creación y recreación, entre texto y paratexto, adscribiendo así su obra a las tendencias modernas de traducción. *El Orlando enamorado* era, pues, un texto actualizado y adaptado, pero a la vez completamente dependiente de su homónimo italiano, tal como veremos más adelante» (p. 72).

30 La tabla ofrecida en la edición de Aguilà Ruzola (*Ibid.*, p. 72-74) es un espejo clarísimo de lo que ocurre; y en las páginas 75 y 76 se enumeran los temas tratados en las digresiones-adiciones de Villena: las habituales tres estrofas A, B, C, así como los demás añadidos.

31 Cf., por lo menos, Maria Cristina CABANI, *Dalla civil conversazione all’omelia: la parabola di Francesco Berni*, in: Johannes BARTUSCHAT y Franca STROLOGO (eds.), *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, Ravenna: Longo, 2016, p. 427-455; Francesco BRANCATI, «“Holiness begins with the Hands”: the Moralization of the Chivalric Novel in Francesco Berni’s *Rifacimento* of the *Orlando Innamorato*», in: Teresa HIERGEIST e Ismael DEL OLMO (eds.), *Christian Discourses of the Holy and the Sacred from the 16th to the 17th Century*, Berlín: Peter Lang, 2020, p. 157-172; Harold Frank WOODHOUSE, *Language and Style in a Renaissance Epic: Berni’s Corrections to Boiardo’s «Orlando innamorato»*, Londres: The Modern Humanities Research Association, 1982; Elissa Barbara WEAVER, «Riformare l’*Orlando innamorato*», in: Riccardo BRUSCAGLI (ed.), *I libri di Orlando innamorato*, Modena: Panini, 1987, p. 117-144 (aquí p. 117-136); Neil HARRIS, *op. cit.*, II, p. 99-138 («Il *Rifacimento* di Berni nel Cinquecento») y 155-162 («Il *Rifacimento* di Berni nel Settecento»). Sobre el poeta de Lamporecchio véase también el número monográfico «Francesco Berni e la poesia bernesca» de la revista *L’Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*, 16 (1-2), 2021.

32 En palabras de Giovanni Nencioni (Giovanni NENCIONI, «Presentazione», *Orlando innamorato di Matteo Maria Boiardo rifatto da Francesco Berni*, Florencia: Sansoni, 1970, p. VII-XXIV) el *Rifacimento* exhibe «la castigazione di episodi erotici in cui si espande la vitalità gioiosa del Boiardo» y «la monotona premissione ai singoli canti di ambigue moralità proemiali, sul male imitato modello dei proemi ariosteschi, ma con uno sfoggio di *auctoritates* classiche e sacre [...]» (p. XXII). Ivano Paccagnella (Ivano PACCAGNELLA, «Francesco Berni e la caricatura del petrarchismo», in: Enrico MALATO (ed.), *Storia della Letteratura Italiana: IV. Il primo Cinquecento*, Roma: Salerno, 1996, p. 1139-1145) hace suya la lección de Dionisotti y explica que Berni «ha interpretato “il volgarizzamento o rifacimento toscano” come una “sfida all’Ariosto, da un lato, al Bembo dall’altro”, a dimostrazione che il terreno proprio della poesia volgare era quello e “che su tale terreno la lingua viva di Toscana, non quella di due secoli innanzi, laboriosamente recuperata e rimuginata dai non Toscani, era pur sempre decisiva”» (p. 1044).

Cf. Carlo DIONISOTTI, «Tradizione classica e volgarizzamenti», in: *id. Geografia e Storia della Letteratura Italiana*, Turín: Einaudi, 1967 [1958], p. 103-144, aquí p. 138.

33 Me permito proponer aquí una analogía metodológica con el campo de la crítica textual. Observaba Paolo Divizia que (si bien hay que fundarse solo en los errores significativos) «*varianti singolarmente deboli come errori guida possono recuperare forza qualora le si consideri in modo organico come sistemi, strutture, sequenze*» («*Fenomenologia degli 'errori guida'*», *Filologia e Critica*, 36 (1), 2011, p. 49-74, aquí p. 60). Y reconocía lo que llorados maestros, como Alberto Blecu y Giuseppe Mazzocchi, enseñaban siempre a propósito de las adiaforas y de los errores 'menos significativos', o sea, que "[...] *servono comunque a verificare la validità dello stemma tracciato in base agli errori guida di norma reputati più forti*" (*Ibid.*). Puede remitirse también al concepto de *confirmatory readings*, adoptado por Paolo TROVATO (*Everything you always wanted to know about Lachmann's method. A non-standard handbook of genealogical textual criticism in the age of post-structuralism, cladistics and copy-text*, Padova: libreriauniversitaria.it, 2017, p. 116-117) y aplicado de forma original por Caterina Brandoli a las series de errores poligenéticos en la *Commedia* de Dante Alighieri («*Due canoni a confronto: i luoghi di Barbi e lo scrutinio di Petrocchi*», in: Paolo TROVATO (ed.), *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, Florencia: Cesati, 2007, p. 99-214).

34 La editora observaba que «uno de los aspectos gráficos más llamativos de la impresión valenciana es la gran profusión de apóstrofes, utilizados sobre todo para marcar las elisiones; un rasgo que, pese a estar bastante difundido en la poesía española de los Siglos de Oro, no deja de tener un marcado aire italianizante. Además, si se compara esta primera edición del *Orlando enamorado* con la príncipe del *Roncesvalles* (el poema, también en octavas, compuesto por Villena, publicado el mismo año, en idéntico lugar y por el mismo impresor, Joan Mey), se observa que en esta segunda obra no se emplea el apóstrofo, lo cual otorga mayor relieve a su uso en la traducción del poema boiardesco y viene a confirmar que ello sólo puede obedecer a la voluntad de ofrecer un texto con ecos marcadamente italianos. Lamentablemente, nada permite asegurar si dicha voluntad partió del traductor de Boiardo o del impresor, y lo cierto es que tal característica gráfica desapareció en las dos ediciones posteriores [...]» (AGUILÀ RUZOLA, *El Orlando*, p. 148). El ejemplo analizado arriba sugiere adoptar, en mi opinión, una línea conservadora en la *constitutio textus*, dado que la adhesión a la morfología 'a la italiana' resulta más que significativa desde la perspectiva textual.

35 *Ibid.*, p. 529.

36 «[...] *los bohemios*: según BENV, se refiere a los soldados de la facción imperial, esto es, a los gibelinos. *y el Orbelino*: aquí Garrido de Villena comete un grave error al leer el orig., que dice: 'y cada gibelino'» (*Ibid.*, p. 1023).

37 *Ibid.*, p. 1022.

38 *Orlando innamorato del s. Mateo Maria Boiardo conte di Scandiano, insieme co i tre libri di Nicolo de gli Agostini, nuouamente riformato per messer Lodouico Dominichi*, in Vinegia: per Comin da Trino, 1553, fol. 11v°.

39 Domenichi convierte a menudo el texto de Boiardo en algo irreconocible; por otra parte, nunca presenta consonancias con el texto de Villena en los *loci 'critici'* aquí examinados.

40 AGUILÀ RUZOLA, *El Orlando*, p. 213.

41 GDLI, s.v. disserrare (https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLIO4/GDLI_04_ocr_774.pdf&parola=disserrare).

Pour citer cet article

Référence électronique

Andrea Baldissera, « Orlando en tierras de Poniente: Boiardo y Garrido de Villena », *e-Spania* [En ligne], 46 | octobre 2023, mis en ligne le 21 octobre 2023, consulté le 17 décembre 2024.

URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/48144> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/e-spania.48144>

Auteur

Andrea Baldissera

Università degli Studi del Piemonte Orientale

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.