

**Recepción de Doni en España:
la traducción de “un caso intervenuto in Firenze, degno certo di compassione”**

Marco Federici
(Sapienza Università di Roma)

A la memoria de Massimo y Carlo

La *novella* italiana es “quasi un organismo vivente”, ecléctico por su vitalidad y que expone una variedad de situaciones, invenciones y expresiones que cambian según el contexto histórico y literario en el que se cuenta (Menetti, 17). En el siglo de la codificación y consolidación de los géneros, una *novella* podía contarse más veces y contener más novedades, con variaciones respecto a su modelo original hasta “tramandare di voce in voce un modo di dire, un proverbio, un motto di spirito, un personaggio caratteristico, o una azione” (Menetti, 26). Dicha afirmación incluso puede valer en el caso de las traducciones españolas, a partir de los cambios –*in primis* el lingüístico– que los intérpretes aportaron en sus redacciones. Por lo dicho, y a propósito de la influencia de la literatura italiana en la península ibérica, el caso de Antonfrancesco Doni (Florencia, 1513 - Monselice, 1574) entra a pleno título en el tema de la poligénesis –por haberse editado una de sus obras y su traducción española en el mismo año– y del pluritematismo de la novela corta –por los cambios en las traducciones de sus escritos– pero encaja también con la cuestión de las formas literarias híbridas –por los autores que en España acogieron sus textos en otros de distintos género literario.¹

Al excéntrico polígrafo italiano le acompañaba una fama de hereje por sus opiniones religiosas, porque el florentín no desdeñaba expresar sus ideas anticlericales y su aceptación de las ideas de matriz erasmiana.² Pese a su probable fama de sacrílego, por la que se incluyó en la lista de Parma de 1580, una de sus obras –*La*

¹ En este último caso cabe indicar que indicios de la huella de Doni en las letras hispánicas se hallan –según nota Cacho Casal (123-124)– en las citas de Gracián y Pedro Liñán de Riaza, o bien en la posibilidad de que sirvió de inspiración para el *Diablo cojuelo* de Vélez de Guevara y los *Sueños* de Quevedo, obra en la que “confluyen diferentes obras y tradiciones literarias que fueron asimiladas e imitadas” por el escritor español.

² Un ejemplo de la consideración de Doni como literato sacrílego se encuentra en *La libreria* (1550), donde el escritor florentín alaba a Giovanni Pantera y a su *Monarchia del Nostro Signore Iesu Christo* (1545), libro de gran éxito editorial que en 1554 terminó en el índice veneciano de libros prohibidos (Caravale, 221-232). A pesar de la prohibición italiana, en 1590 vio la luz un impreso vallisoletano de la *Monarchia* de Pantera, en la traducción (parcial) castellana de Pedro de Padilla, que recientemente ha sido editada y estudiada por Labrador y Di Franco. Al igual que Doni, el traductor español –que parece se basó en el impreso de 1548– expresaba admiración por Pantera, por el contenido de la obra y por su estilo, que intenta imitar, lo que sugiere aparentemente una rigurosa labor traductora que quiere respetar la intención original, aunque no es precisamente así, tal vez por considerar Padilla arriesgados los temas de Pantera: hay diferencias por ejemplo en la elección de los capítulos que se traducen, en la inclusión de más ejemplos bíblicos que en el original, en la tendencia a la *brevitas* y en la diferente *dispositio textus* (Padilla, 46 y siguientes).

Zucca– se tradujo al español y, como el original italiano, se imprimió en los talleres venecianos de Francesco Marcolini en 1551. Ahí se notan algunos cambios “como el resistirse a hablar mal de la religión” (Capra 2015, 141), y también se hace patente “la voluntad del traductor de alejarse del original” e incluso inhibir alusiones maliciosas del propio Doni con respecto al tema religioso (Capra 2015, 141). Además de esto, el desconocido traductor cambió parte del texto e incorporó también elementos ajenos: Maxime Chevalier notó esos cambios en “los sonetos incluidos en los Postscrita,” sustituidos por “una glosa del conocido romance «Más envidia he de vos, conde», glosa que será parto de su ingenio, y que nos revela una versión del romance distinta de las que conocemos por otra parte” (Chevalier, 22). Cabe añadir que en su reciente edición de *La Zucca en español* (2015) Daniela Capra opina que los citados versos, que Chevalier atribuía a la pluma del traductor, deberían proceder de una mano distinta, porque en dicha versión española de la obra de Doni el intérprete da muestra de una escasa capacidad de verter los versos en su lengua.³ David González Ramírez (814-815) muestra que el segundo texto del prólogo es de otro carácter: se trata de una traducción del impresor florentín –pero presente en Sevilla– Andrea Pescioni de las *Historias prodigiosas y ejemplares*, obra preparada por los franceses Boiastuau, Belleforest –traductores de Bandello, de cuya versión partió Millis– y Tesserant.⁴

Además de enmarcar *La Zucca en español* en el contexto cultural hispano-veneciano, Daniela Capra (Doni, X-XI) también ofrece nuevas informaciones sobre el perfil del anónimo traductor y su relación con el dedicatario Giovan Battista Dovizi (Capra 2015): debía tratarse de un hombre no muy joven –como mostraría su estilo– que además de la lengua italiana conocía bien los clásicos y las Sagradas Escrituras –tal vez por haberse formado «en el seno de la Iglesia» (Capra 2015, 141)– y cuya procedencia posiblemente puede localizarse en el área norte de Burgos (Doni, XVI). En su labor traductora, ese intérprete no siempre se demuestra fiel al original, y resuelve algunos problemas de conversión a su lengua con unas intervenciones de mediación, ofreciendo al lector un texto bastante distinto del original italiano (Doni, XVIII).

Otra señal de la buena recepción de Doni en España es la inclusión de una novela suya en el *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, sin declarar el traductor de *Le piacevoli notti* la autoría del florentín. Dicha falta tal vez dependiera de la fama poco ortodoxa de Doni, que igual reconoció y suavizó el

³ La misma hipótesis se ha planteado en el caso del *Honesto y agradable entretenimiento* (Federici 2011), donde los enigmas que se traducen de los originales italianos no parecen proceder de la mano de Francisco Truchado, quien en algunos casos demuestra escasa habilidad en la traducción poética. Esta hipótesis parece confirmarla Coppola (107-110), quien identifica la fuente española de algunos enigmas que Truchado no traduce.

⁴ Añade González Ramírez (814-815): “Pescioni, que repetía las consideraciones del traductor de *La Zucca* para explicar su forma de obrar, confesaba también no haber «guardado el rigor de la letra» «en el traducir», «porque como cada lengua tenga sus frasis, no tiene el de la una buena consonancia en la otra. Solo he procurado no apartarme del sentido que tuvieron los que lo escribieron». Pero como nada se lo prohibía, metió su cuchara en el libro y recompuso lo que estimó oportuno; admitía que había «dilatado otras algunas [cosas], por hacerlas más inteligibles, que estaban cortas, porque el original las suple con los retratos de las figuras que en él están debujadas, y en esta traducción no se han podido estampar por la carestía, así del artífice como de la obra”. Sobre Pescioni, véase también Montero Delgado.

traductor de *La Zucca*⁵; en cambio, el tema de su narración (la vida conjugal) podía gustarle al lector español por conocer muchos ejemplos literarios italianos a partir de la *novella* de Griselda en la versión de Boccaccio y en la refundición de Petrarca.⁶

La inclusión de novelas de otros autores en las recopilaciones italianas, y a veces en su traducción, es otra forma de recepción del género literario en España. El citado caso de Doni no es el único, sino hay otros ejemplos parecidos que consolidan esta forma de acogida, como por ejemplo en el caso de la refundición petrarquista de la novela de Griselda, muy leída en España antes de la traducción del *Decameron*.⁷ Aun es bastante cierto que los cuentos de Masuccio se leyeron a través de las *Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare* (1561) de Francesco Sansovino (Berruezo 2014), quien en su obra recoge *novelle* de distintos escritores italianos, no necesariamente contemporáneos, como declara en el prólogo. La estructura de su *Cento novelle* sigue la del *Decameron*: por temor de la peste, cinco damas y cinco hombres huyen de Venecia a Padua, donde a lo largo de diez noches cada personaje cuenta alguna historia.⁸ Amén de la existencia sin pruebas materiales de una edición española, una novela de Sansovino al castellano –que en realidad procede del *Pecorone* de Giovanni Fiorentino (1378, pero publicado en 1558)– se encuentra en la traducción de las *Hecatommithi* que hizo Luis Gaitán de Vozmediano a finales del XVI (1590).⁹

Con referencia a Straparola, es ejemplar a este respecto la novela II:4, donde el demonio, por las quejas de los hombres hacia sus mujeres, decide casarse y probar la vida matrimonial; la novela se introduce en Truchado como “ejemplo para que las mugeres entiendan el orden de tratar con sus maridos y convenirse con ellos”, y en Italia se conocía ya antes del *novelliere* de Caravaggio, quien reelabora la *Favola di Belfagor arcidiavolo* de Maquiavelo.¹⁰ Belfagor es también el protagonista de una

⁵ Que una novela de Truchado (IX:5) no procede de *Le piacevoli notti* sino de una obra de Doni lo indicó por primera vez Senn (50). Al respecto véase también Federici (2015).

⁶ Por citar algunos pocos ejemplos, piénsese en la *Favola di Belfagor arcidiavolo* de Maquiavelo, o en la traducción de Achille Tazio preparada por Ludovico Dolce: *Amorosi ragionamenti. Dialogo, nel quale si racconta un compassionevole amore di due amanti* (Venecia, Giolitto de Ferrari, 1546). Véase también la selección de las novelas de Bandello traducidas al francés y al español: la edición de esta última la ha anunciado Guillermo Carrascón; Luana Bermúdez también está trabajando en la misma traducción.

⁷ La primera traducción de la novela en España aparece a finales del XIV (1388 ca.) por la pluma del catalán Bernat Metge, quien tradujo la versión latina de Petrarca. Según recuerda Valero Moreno (210-211) la traducción de Metge fue incluida en el anónimo *Decameron* catalán de 1429, mientras que en la versión al castellano –también anónima– el texto de la *Griseldis* procedería de la refundición francesa de Petrarca, y el primer testimonio que tenemos es el del incunable de 1496 (pero que debe partir de un texto anterior que circuló por aquellos años); se ha conservado una edición suelta datada hacia 1544 por Infantes y Conde (2000). Sobre la recepción de la novela véase Conde (2001). Fradejas Lebrero (1985 y 1997) ha aportado más adaptaciones al castellano de este texto desde el siglo XV hasta el XX.

⁸ Las novelas del Sansovino se publicaron en Venecia en 1561, y parece que existió una traducción al castellano tal vez realizada en 1581 –*Primera parte de las cien novelas escogidas de Francisco Sansobino*– actualmente perdida de la que hoy día se desconoce un ejemplar impreso, según reza la ficha 6168 del *Catálogo Boscán* –consultado el día 21 de febrero de 2016– donde se hipotetiza que el impresor no logró la licencia por cuestiones ligadas a la censura. Sobre la recepción de Sansovino en España véase Berruezo (2017).

⁹ Este hallazgo se debe al equipo de investigación del *Catálogo Boscán* (ficha 5717) [En línea: www.ub.edu/boscan. Consulta: 11/09/2017].

¹⁰ Es propiamente de Machiavelli y Doni que –sostiene Cacho Casal (142)– viene el lema *archidiablo*, neologismo que también aparece en Quevedo, usando el madrileño la misma estructura en la creación

novela de Giovanni Brevio, quien –como denunció Doni– plagia la versión de Maquiavelo. La misma historia de Brevio se encuentra en las *Cento novelle* de Sansovino (III:7). En su recopilación el escritor elige –según declara abiertamente– a autores como Agnolo Firenzuola¹¹ (*Novelle del periodo pratese*), Francesco Maria Molza (quien no recogió sus novelas en ninguna antología), Girolamo Parabosco¹² (*Diporti*), Giovanfrancesco Straparola (*Le piacevoli notti*), Giovanni Boccaccio (*Decameron*) y Giovanni Fiorentino (*Il Pecorone*). Por lo tanto, en las *Cento novelle* encontramos por ejemplo la historia de Andreuccio da Perugia y la de Landolfo Ruffolo (*Decameron*, II:5 y II:4), junto con la de los dos médicos y de la de Simon de la Pigna (*Le piacevoli notti*, VIII:6 y II:5).¹³

La *novella* de Doni de la que aquí nos ocupamos es una historia de adulterios, celos y odios, donde se cuenta cómo un hombre intentó matar a su mujer con la ayuda de su amante. Aparece con bastante evidencia una intención didáctica, por ser esa narración un ejemplo de las consecuencias que trae el no conformarse con el sacramento del matrimonio; dicha finalidad parece seguir la pista trazada por la versión petrarquesca de Griselda, que respondía a una exigencia europea de historias ejemplares y de entretenimiento al mismo tiempo (Quondam, 61-62). Una intención educativa que Daniela Capra (2016, 458) nota también en la traducción al castellano de *La Zucca*.

Antes de traducirse, la novela (“Un caso digno por cierto de compasión, ahora sucedido en la corte de Florencia”) se incluyó en varias obras italianas: en las rarísimas *Lettere* de Doni (1544), en el *Raverta* (1544) de Giuseppe Betussi (“Novella della crudeltà usata da un marito ad una moglie”), en forma de diálogo amoroso donde la señora Baffa cuenta el acontecimiento que le escribió “il nostro M. Antonfrancesco Doni”, y en los *Pistolotti amorosi* (1552) del mismo escritor florentino (“Amore maligno, il cui fine fu pessimo; storia vera accaduta in Fiorenza”) quien dirige su epístola dedicatoria a Francesca Baffo (Baffa, en el *Raverta*). La historia se desarrolla en el tiempo de Alejandro de Médicis y ese caso de amor cruel se incluyó también en el impreso veneciano *Delle attioni, et sentenze del S. Alessandro de’ Medici, primo duca di Fiorenza* (1565) impreso en los talleres de Giolitto de Ferrari.¹⁴

La traducción española procede de los *Pistolotti amorosi* (Federici 2015, 153-154), y mantiene la forma epistolar de la obra italiana pero adaptándola Truchado al marco narrativo: Eritrea, uno de los personajes del *Entretenimiento de damas y galanes*, lee una carta de Cosme de Médicis –quien se queja por no poder formar parte del ‘honesto entretenimiento’ de la compañía en Venecia– en la que él da noticia del

de otros lemas nuevos como *archipobre* en el *Buscón*. Añádase que el CORDE solo registra el lema *archidiablo* en la traducción del Primer canto de *El Paraíso perdido* de John Milton (1768-1778) preparada por Gaspar Melchor de Jovellanos (fecha de consulta: 14 de febrero de 2017).

¹¹ Sobre Firenzuola véase Fernández Rodríguez (2016).

¹² Sobre Parabosco en España véase Fernández Rodríguez (2016a).

¹³ Las cuatro también se encuentran en las respectivas traducciones, y la falta de una versión española de Sansovino no nos permite saber si ya en ella dichas narraciones se vertieron al castellano, aunque estaban de una forma ya bastante reducida por el italiano. El eventual hallazgo del texto de las *Cien novelas* de Sansovino permitiría saber si ahí se encontraban traducciones de los *novellieri* nombrados en el prólogo, de los que no se conocen adaptaciones al castellano.

¹⁴ Hemos consultado el ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek, signatura: 4 Ital. 111#Beibd.1.

acontecimiento en la corte florentina.¹⁵ La adaptación epistolar que hace Truchado representa un arreglo que se demuestra coherente con su propia fuente italiana: el lema italiano ‘pistolotto’ viene en efecto de ‘epistola’ o ‘pistola’, y se refiere a una carta o a un discurso de exhortación moral.¹⁶ Dicha advertencia la hace patente el baezano en su reconstrucción del marco narrativo; del caso contado por Eritrea los oyentes masculinos podrán:

sacar exemplo [...] y sabrán cómo se han de conformar con el divino sacramento del matrimonio y usar dél como es razón. Y assimesmo conocerán las damas cómo han de conservar la entera y limpia castidad, no dando lugar ni entrada en el casto pecho a las inmundas concupiscencias del libidinoso desseo, porque dél nacen tormentos, fatigas, deshonoras e infinitos casos feos. (Truchado, 592)

El caso de la pareja florentina debe ser un ejemplo que no hay que seguir, incluso en secreto, porque “ninguna cosa habrá tan secreta que con el tiempo no sea descubierta” (Truchado, 592). El refrán incluido por Truchado condensa la idea expresada por él, y precede la exclamación de vivir con recato y moderación, “porque de nuestras vidas no se hagan tragedias ni sean recitadas en saraos, palacios ni conversaciones. Y si se tractaren, sea alabando nuestros virtuosos actos, poniéndolos por espejo como los desta dama florentina esta noche se representan” (Truchado, 593).

§1. Pasando a la traducción del texto de Doni, se notan de manera muy evidente los casos de *amplificatio* debidos a la adaptación causada por la nueva forma epistolar castellana, como se ve del ejemplo que sigue¹⁷:

<i>Pistolotti amorosi</i>	<i>Honesto y agradable entretenimiento</i>
Non saprei a chi meglio scrivere <i>un caso intervenuto in Firenze, (degno certo di compassione)</i> meglio che a voi per esser donna compassievollissima; però leggete che v.s. vedrà esser simile a quell'altro, che già fu detto no è molto alla presenza vostra.	Y porque en vuestras amorosas cartas me pedís encarecidamente os dé aviso de las nuevas que en esta corte se offrecen, considerada vuestra honesta demanda y mi voluntad desseosa de daros contento, os escribo <i>un caso</i> ahora <i>sucedido</i> en esta insigne ciudad de <i>Florençia</i> , digno de no poca <i>compasión</i> y lástima, por el dolor que el mesmo caso trae consigo, por haver subcedido a una de las más exemplares damas desta corte.

Las partes que se añaden no solo sirven para construir un marco narrativo coherente con el del *Honesto y agradable entretenimiento* sino también para explicar

¹⁵ La referencia a la familia florentina de los Médicis no se hallaba en los *Pistolotti amorosi* sino en el *Raverta*, donde la historia se desarrolla en el tiempo de Alejandro de Médicis.

¹⁶ Téngase también en cuenta el éxito del género epistolar en la España renacentista, patente por ejemplo en la estructura del *Lazarillo de Tormes*, según subraya Francisco Rico en su edición (65 y ss.).

¹⁷ El texto castellano procede de Truchado 2014, mientras que el italiano se transcribe de la ed. veneciana de 1552 (f. 47v), conservada en la Biblioteca Nacional de Francia (en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k583551>). La transcripción es de tipo conservativo: sigue las normas de puntuación del italiano moderno y solo se ha regularizado la alternancia *b/v*. Las cursivas siempre son mías, para destacar afinidades y diferencias entre ambas versiones.

el texto italiano. La única frase que en este trozo se traduce (“un caso intervenuto in Firenze, (degno certo di compassione)”) la enriquece Truchado empleando sinónimos (“compasión y lástima”) y aumentando el nivel de misericordia que irá a producirse en los oyentes y lectores (“digno de no poca compassión y lástima”). El añadido final, distinto de la fuente italiana, pone el acento en la rectitud de la protagonista, ejemplo de perfecta casada.

El verdadero principio de la novela italiana (“Fu adunque nella mia patria”) subraya la appartenencia del narrador al lugar de ambientación de los hechos, y de alguna manera le convierte en un testigo fiable; la traducción (“Y es así que en nuestra ciudad”) no se aleja del original, tampoco en el cambio de ‘patria’ (del latín *patrius*, es decir tierra de los padres, de los antepasados) en ‘ciudad’, que en aquella época podían considerarse sinónimos. Así que Doni se refiere a su ciudad de nacimiento (Florencia). En el pasaje siguiente se describe a la protagonista de la narración (“una giovane bella, di honesta famiglia, e maritata a un cortigiano”) y a la forma con la que su marido entendía el matrimonio (“il quale come soglion fare una gran parte, teneva una femima”). La honradez de la mujer vuelve a subrayarla el traductor por medio de la *amplificatio*: ella es “hermosísima, de prosapia illustre y casa noble y antigua”; el mismo recurso sirve también para marcar negativamente a los antagonistas, es decir, al marido y a su amante. El hombre y su forma de portarse se define propia de algunos “deshonestos y malos casados”; mientras que la “femina” (término bastante genérico) pasa a ser una “amiga” (que evidentemente remite al léxico amoroso) y “vil mugercilla”; identificándose de inmediato su naturaleza malvada y despreciable. Cabe añadir que lo mismo pasaba también en el texto italiano, cuando Doni en la frase inmediatamente sucesiva (“questa rea donna”) emplea el adjetivo ‘rea’ que define a una persona malvada o culpable de alguna mala acción, como se aprenderá de la lectura.¹⁸ Así que, probablemente, la *amplificatio* de Truchado (“vil mugercilla”) se construye con un elemento del texto desplazado de una posición a otra.

En su versión el traductor omite que la “rea donna” no podía tener hijos (“figliuolo alcuno haveva potuto avere”), elemento bastante funcional al crecimiento del odio hacia la mujer de su amado, quien en cambio parió a un niño, tal vez por representar el infante un posible motivo de abandono del amor adulterino.

§2. La narración sigue calcando la pista del rencor de la “manceba” (en el sentido de quien vive amancebada) debido al nacimiento del niño, conservándose en la traducción solo pocos pasajes:

¹⁸ Nótese que en el *Decameron* el adjetivo *rea* (en el sentido de ‘malvada’) aparece doce veces, y solo una no se refiere a la mujer (cursivas mías): “omicidio o a qualunque altra *rea* cosa, senza negarlo mai”, (*Dec.* I, 1); “onore e piacer fosse, niuna *rea* femina fu mai del fuoco” (*Dec.* III, 3); “Che ti par di questa *rea* femina, in cui io già la” (*Dec.* V, 6); “si lascia, perfidissima e *rea* femina che ella dee essere” (*Dec.* V, 10); “Dio vi metta in malanno, *rea* femina, ché io il dirò domatina” (*Dec.* VII, 7); “cominciò a dire: – Ove se’ tu, *rea* femina? Tu hai spento il”, “rispose: –Tu il saprai bene, *rea* femina, chi è. Disse allora”, “Perché fai tu tener me *rea* femina con tua gran vergogna” e “cominciò a dire: –Come, *rea* femina, non ci andammo noi” (*Dec.* VII, 8); “cominciò a gridare: –Ahi *rea* femina, che è quel che tu” (*Dec.* VII, 9); “ucciderei una vile e cattiva e *rea* feminetta. E da che diavol” (*Dec.* VIII, 7); “intendeva, disse: –Che cuffia, *rea* femina? Ora hai tu viso” (*Dec.* IX, 2).

<i>Pistolotti amorosi</i>	<i>Honesto y agradable entretenimiento</i>
Piacque a Dio dargli <i>un figliuolo della sua bella d'animo, di corpo e di virtù chiara consorte, dove la femina, che nella medesima habitatione stava, fortemente coceva.</i>	Este cavallero tenía <i>un hijo en su muger, y la manceba</i> , mal contenta, assí por haver nacido este niño en el tiempo de su amancebamiento como por querelle el padre más que a sí mesmo, dio orden para vengarse de la madre e hijo, y rogó a su amigo la <i>llevasse a vivir dentro de su casa</i> , porque desta manera, no conociéndola, su muger trataría con ella amistad fingida. Esto hizo el cavallero muy contento, y a pocos días que estuvieron juntas creció tanta embidia en el coraçón de la perversa manceba que de <i>sus mesmas entrañas comía</i> .

En la versión de Truchado desaparece al tema de la voluntad divina (“Piacque a Dio dargli”) como responsable del concebimiento, y se eliminan las virtudes de la mujer (“bella d’animo, di corpo e di virtù chiara”) deteniéndose una vez más el traductor en el deseo de venganza de la amante. La frase “la femina, che nella medesima habitatione stava, fortemente coceva” se descompone en tres partes, y da lugar a una traducción con varios añadidos en cada una de ellas: en la primera, se describe el malcontento de “la femina” (“la manceba”) y su intención de represalia; en la segunda (“che nella medesima habitatione stava”) se nota un cambio de perspectiva, por ser en la traducción la concubina quien le pide a su amado tenerla en su hogar (“rogó a su amigo la llevase a vivir dentro de su casa”); sigue la explicación añadida por Truchado, de donde se entiende que la idea de querer acercarse más a la mujer para establecer una “amistad fingida” con ella; la tercera parte (“fortemente coceva”) se traduce en “sus mismas entrañas comía”, frase precedida por otro añadido que comunica los celos y la envidia por la condición de los casados. En la traducción se pierde la metáfora original del fuego de la envidia, así como la referencia cromática al rojo, tal vez en relación con la agresividad; la nueva imagen creada en el texto castellano se refiere a un sentimiento que consume a la persona en su interior, y que ya se había empleado en la traducción del enigma de la I:4 (*Nació entre animales un ave tan vil*).¹⁹

§3. En el pasaje siguiente se nota aún más la técnica de traducción, que no ofrece el texto castellano de una forma fiel al italiano sino que lo cambia en muchas partes:

<i>Pistolotti amorosi</i>	<i>Honesto y agradable entretenimiento</i>
<i>E tanto operò con suoi malefici e tristitie, che converti in grande odio il coniugale affetto. Tal che messa da lui la sua buona consorte in parte della casa ad allevare il suo picciolo figliuolo, senza pur mai vederla la faceva dimorare. E seguitando ogni giorno e facendosi maggiore il veleno nel petto di lui</i>	<i>Y pudo tanto con sus diabólicos artes y maleficios que convirtió en breve tiempo en gran odio el conyugal amor de los dos casados de tal manera que no solamente la virtuosa muger consentía la deshonestidad de los torpes amigos, mas aún dentro de su mesmo aposento y en presencia suya se regalavan y acariciavan</i>

¹⁹ Véase Federici (2011, 12).

per cattivo operar della femmina, passato circa a due o tre anni ebbe ardire non solo *villaneggiarla di parole, ma di batterla* dico questa poltrona la tanto honesta giovane. *Sopportava costei, per non dispiacere a lui*, ogni cosa in patientia, *havendo fede che* un giorno *Iddio* vedesse il suo tormento già tanto tempo tollerato tra superbo per il favore questo suo consorte, né sarebbe stato ardito alcuno a dirgliene parola. Et si ridusse a tale, ch'altra persona non lo serviva che la vacca né alcuno habitava in casa, salvo essi tre e'l puttino, che già grandicello favellava il tutto.

el uno al otro.

De tal manera pasó adelante la pujanza y señorío desta perversa muger que, en breve tiempo, vino a ser señora no solo de la hazienda mas de la libertad de la virtuosa dama, pues en presencia del marido la maltratava y la mandava como a esclava, *deshonrándola con villanías y mesándola* y haziéndole otros muchos malos tratamientos. *Todo lo qual sufría la virtuosa muger por no disgustar al marido* y por miedo que no la matassen secretamente entre ellos, *con esperança que el Verdadero Juez* les daría el castigo que sus obras merecían en lo último de sus días.

El principio del texto tiene pocas variantes en la lengua de llegada: los “malefici e tristitie” se convierten en “diabólicos artes y maleficios”, donde en realidad se podría pensar que solo se cambió la *ordinatio* de los elementos; de hecho el lema ‘tristizia’ podía usarse como sinónimo de ‘scelleratezza’, sustantivo que en el italiano antiguo también podía indicar a una persona perversa, cruel y mal inclinada. Añádase que el uso de “diabólicos artes y maleficios” podía sugerir al lector una conexión con el campo semántico de la brujería y de los hechizos, lo que subiría el grado de peligrosidad de la “manceba.” Las consecuencias de dicha mala virtud (“che converti in grande odio il coniugale affetto”) se ven ampliadas en la traducción: se añade un elemento temporal (“en breve tiempo”) y una repetición final (“de los dos casados”) contigua al adjetivo “conjugal”, como para subrayar la condición de la pareja en relación con la maligna actitud de la amancebada.

Sucesivamente, se mantiene la consecutiva “Tal che” (“de tal manera que”) pero con cambios sustanciales: la reproable conducta de la joven crece, porque los dos amantes sin ningún freno se “regalavan y acariciavan el uno al otro” en presencia de la mujer. Este trozo, que no se encuentra en el texto italiano, parece servir para aumentar el nivel de negatividad de los personajes, opuesto al papel de virtuosa de la mujer que “consentía la deshonestidad de los torpes amigos [...] dentro de su mesmo aposento”, frase en la que solo la última parte parece proceder del texto italiano (“la faceva dimorare”). Siguiendo en el añadido, el traductor subraya el creciente poderío de la mala mujer, quien llega a quitarle la libertad a su antagonista; es aquí donde la traducción se liga nuevamente al texto original. El acto de “villaneggiarla di parole” y de “batterla” se traduce ampliado en “la maltratava y la mandava como a esclava, deshonorándola con villanías y mesándola y haziéndole otros muchos malos tratamientos”, donde solo “villanías” y “mesándola” parecen remitir al texto original. De hecho, si el primer sustantivo puede indicar unas expresiones indecorosas (“villaneggiarla di parole”), el verbo ‘mesar’ indica una bien definida forma de pegar a alguien arrancándole el pelo, y por eso el cambio se orienta hacia una expresión no tan genérica como el italiano ‘batterla’. El pasaje “dico questa poltrona la tanto honesta giovane” se omite, tal vez porque la idea de la mujer vil (‘poltrona’) vs la virtuosa (‘honest’) ya se había desarrollado antes. Se añade en cambio la frase conclusiva “haziéndole otros muchos malos tratamientos”, adición que, como las demás, vuelve a presentarle al público a una mujer siempre más cruel.

La traducción de “Sopportava costei, per non dispiacere a lui” presenta leves cambios, coherentes con lo hasta ahora examinado: “costei” se convierte en “virtuosa muger,” mientras que “a lui” cambia en “al marido”; las intervenciones parecen funcionales para recordar una vez más cómo ella se conforma con el sacramento del matrimonio, por medio del empleo de la pareja *muger* y *marido* en lugar de los más genéricos *costei* y *lui*. El cambio de ‘sopportare’ a ‘sufrir’ parece indicar la voluntad del traductor de detenerse más en el aspecto corporal de la tolerancia pasiva, por aludir el verbo español a un sufrimiento o a un daño físico y material, y no solo moral. Se suprime en cambio la indicación de la paciencia de la mujer, pero se añade su miedo de que los dos concubinos pudieran asesinarla.

En conclusión, la fe (“esperança”) de la mujer en que Dios (“Verdadero Juez”) viera la reprochable y pésima conducta de los dos amantes se convierte en un claro deseo de castigo divino. Finalmente, se omite la última parte del periodo.

§4. El segmento siguiente empieza por una coordenada temporal (“Passados tres años”) que procede del fragmento anterior (“passato circa a due o tre anni”), donde en cambio se había omitido, o bien sustituido con la más genérica expresión “en breve tiempo”; además aparece otro añadido que una vez más evidencia la naturaleza de los dos amantes (“miserables”) y de su conducta (“deshonesto vicio”):

<i>Pistolotti amorosi</i>	<i>Honesto y agradable entretenimiento</i>
<p><i>Diterminarono costoro d'ammazzare la bella giovane, e, parendo tutte le vie scarse ad uscirne con onore, per ultimo rimedio presero partito darle il Diamante, che col tempo la consumasse: e così fecero. Ora questo a loro non giovò, e a lei non nocque il tristo fatto, ma venne più bella che mai di faccia, d'animo e di patientia.</i></p>	<p>Passados tres años que estos miserables estaban engolfados en su deshonesto vicio, <i>entre los dos determinaron matar a la desdichada muger</i> tan secretamente que en Florencia no se sintiese su muerte, o a lo menos, si se supiera, dixessen haver muerto naturalmente. Y assí por despacharla y que poco a poco <i>con el tiempo se consumiesse, le dieron a comer un diamante molido</i> mezclado con otras cosas preparadas para que su desseo viniera en effecto. Pero <i>no les subcedió conforme desseavan, antes con los pestilenciales polvos vino a estar sana y más hermosa que de primero,</i> y con más amor y <i>paciencia</i> sufría su trabajo.</p>

La intención de insistir en la mala suerte de la muger se manifiesta en la traducción de “la bella giovane,” que se convierte en “la desdichada muger.” El añadido sucesivo (“tan secretamente [...] haver muerto naturalmente”) pretende en cambio enfatizar el intento de que el delito no se descubriera: se trataría posiblemente de una reelaboración del sintagma “uscirne con honore”.

Para matarla, los dos amantes determinaron “darle el Diamante, che col tempo la consumasse”. El texto castellano explica esta solución, que tal vez el lector ibérico pudiera no entender bien: darle a comer a alguien un diamante “molido mezclado con otras cosas preparadas” correspondía en aquella época a una práctica para asesinar a alguien, método que en la Florencia del siglo XVI se usó para matar a Benvenuto Cellini, según se cuenta en su *Vita*. En la digestión, el diamante debía pegarse a las entrañas y crear unos huecos en el estómago, que provocaban la muerte. Esta

consecuencia, ya explícita en ambos textos (“che col tempo la consumasse” y “con el tiempo se consumiesse”) en el castellano se enriquece en cambio por el añadido “que su desseo viniera en effecto”, que va a reiterar el intento de “despacharla”.²⁰

Pero el diamante no se demostró tan letal como esperaban los dos asesinos, y la mujer “venne più bella che mai di faccia, d’animo, e di patientia”.²¹ La traducción añade el adjetivo “sana” y repite que fue el uso de “los pestilenciales polvos” a causar su mejor estado físico y moral. Además se mantiene el sustantivo “paciencia” (con el añadido “suffría su trabajo”) que bien comunicaba al público la virtud católica de soportar el dolor, en la voluntad de mantener una conducta que cumpliera con las normas morales.

§5. Las intromisiones arbitrarias de Truchado siguen también en el fragmento sucesivo, donde la historia se construye alrededor de unos pocos elementos textuales, con los habituales añadidos y supresiones:

<i>Pistolotti amorosi</i>	<i>Honesto y agradable entretenimiento</i>
<i>Mise loro tanto odio e tanta rabbia in cuore il Diavolo a che una notte la presero, e nella volta a basso la legarono, dove ogni giorno la cattiva femina la batteva tutta. Et per gridar suo, ch’era vano, fatta fioca a pena poteva favellare.</i>	<i>Pero el demonio, solícito en que este mal passasse adelante, crió de nuevo tanto odio entre ambos contra la desdichada señora que, la noche siguiente, la ataron con una sogá y la liaron desde el cuello hasta los pies tan fuertemente que ni aún menearse no podía; y dábanle tantos palos y golpes cada día que de dolor y fatigada de llorar no se oían sus roncós y cansados gritos.</i>

En primer lugar, se invierte la secuencia de los constituyentes sintácticos: “Mise loro tanto odio, [...] il Diavolo a che una notte [...] la legarono” se convierte en “Pero el demonio, [...] crió de nuevo tanto odio entre ambos [...] la noche siguiente, la ataron,” donde el sujeto (Diavolo > diablo) ahora pasa en posición inicial y es seguido por el predicado verbal (Mise > crió); la conjunción “Pero”, añadida por el traductor, le confiere más énfasis al concepto. Además, el cambio de “Mise loro” a “crió [...] entre ambos” conlleva necesariamente la inclusión del añadido “contra la desdichada señora,” para evitar ambigüedades semánticas causadas por posibilidad de que el lector pudiera entender que eran los dos amantes quienes empezaban a odiarse.

²⁰ Al polvo resultante de un diamante molido se atribuían varias propiedades, como por ejemplo la venenosa que permitía matar a un hombre: por esa se creía, aunque sin ningún fundamento, que murió Benedicto XI. Dicho asentimiento lo explicó el químico toscano Vannoccio Biringuccio, quien admitía que la muerte provocada por un diamante molido podía ocurrir por producir aquello algunas corrosiones en el estómago (como haría el vidrio) y no por sus propiedades venenosas (Cavenago, 170). La misma causa, es decir la corrosión, se atribuye como propiedad que lleva a la muerte en la *Vita* de Cellini: “Andorno immaginando di mettere in fra il cibo del diamante pesto; che in quella sottilissima acutezza a tutte le pietre, pestandolo, non resta, anzi restano come tonde; et il diamante solo resta con quella acutezza: di modo che entrando innello stomaco, insieme con gli altri cibi, in quel girare che e’ fanno e cibi per fare la digestione, questo diamante s’appicca a i cartilaggini dello stomaco e delle budella, e di mano in mano che ‘l nuovo cibo viene pingiando sempre innanzi, quel diamante appiccato a esse con non molto ispatio di tempo lo fora; e per tal causa si muore” (se cita de la ed. de Bacci, 235).

²¹ Según Cavenago (170) en algunas culturas –que el autor no indica– se creía que entre las propiedades del diamante se encontraba también la de aumentar el amor, mientras que otras creían que permitía descubrir la infidelidad conyugal.

El sintagma “e tanta rabbia in cuore” es sustituido por “contra la desdichada señora”, deteniéndose el traductor en la mala suerte de la mujer en vez de que en la ira y enojo instilados en el ánimo de los amantes por el demonio. Dicha falta la recupera sucesivamente el intérprete castellano, cuando demuestra detenerse en la malvada acción del diablo (“solícito en que este mal passasse adelante”) que no afloraba en el correspondiente pasaje italiano. Cambia también la genérica indicación temporal (“una notte”) en una más determinada (“la noche siguiente”), sintagma desplazado como los demás del período inicial.

La traducción también elimina el verbo “la presero”, reduciéndose las acciones de los concubinos de dos (“la presero” y “la legaron”) a una (“la ataron”), y omitiéndose luego el lugar donde sujetaron a la desdichada (“la volta a basso”, es decir una bóveda). Luego el traductor se demuestra muy interesado en el acto de atar la pareja a la señora, circunstancia que describe con bastante minucia en el añadido “con una soga y la liaron desde el cuello hasta los pies tan fuertemente que ni aún menearse no podía”. El sintagma “la batteva tutta”, referido al acto de batir la malvada mujer a la desdichada señora, cambia en “dávandle tantos palos y golpes”, variación que indica una acción conjunta de la pareja en lugar de la sola hembra; se añade luego la periodicidad con la que los dos la golpeaban (“cada día”) y el dolor provocado.

La última parte del segmento en análisis aún contiene cambios: en el texto italiano se dice que los vanos gritos de la señora (“per gridar suo, ch’era vano”) le provocaron una disminución vocal que apenas le permitía hablar (“fatta fioca a pena poteva favellare”); en la traducción son el dolor y el llanto (“de dolor y fatigada de llorar”) que no consienten que nadie pueda escuchar sus peticiones de ayuda (“no se oían sus roncós y cansados gritos”): de tan levantados y esforzados que causan la pérdida de la palabra, los gritos de la mujer se hacen menguados en la traducción.

§6. En la prosecución de la historia se sigue tratando de la reclusión de la mujer y de su estado de cautiva:

<i>Pistolotti amorosi</i>	<i>Honesto y agradable entretenimiento</i>
Et tenutala <i>per farla consumare</i> circa non so che mesi a poco pane e meno acqua, <i>divenne come enfiata tutta per l’umidità del loco</i> , dove, <i>vedendosi vicina alla morte</i> , <i>ruppe con la lingua le parole</i> , <i>con gli occhi il pianto</i> , da cordiale affetto uscito, <i>inverso la ribalda femina dicendo</i> :	Assimesmo, <i>para</i> más presto <i>consumirla</i> , la traidora muger, que a su cargo estava la muerte de la virtuosa mártir, le dava muy poco y casi nada de comer y beber, tiniéndola aprisionada en una obscura bodega; y <i>por</i> causa de la <i>humidad del aposento vino a hincharse</i> en tanta manera que, <i>viéndose bien vezina de la muerte</i> , <i>rompió con la lengua las palabras y con los ojos el llanto contra la cruel muger</i> , <i>diziendo</i> :

La versión castellana queda más rica de detalles que, en su mayoría, parecen servir para figurar una mejor imagen del suceso en la mente del lector. Al principio del texto resulta evidente el cambio de “Et tenutala” a “Assimesmo”, que, además de omitir el verbo, crea una conformidad con lo apenas concluido, es decir, los efectos del diamante molido que comió la mujer; en cambio, la conjunción italiana sistematiza los elementos del período y dispone con regularidad sintáctica este pasaje en la última parte.

Además de repetir el sujeto de la acción (“la traidora muger”) y el fin de sus acciones (“que a su cargo estava la muerte de la virtuosa mártir”), la traducción omite las coordenadas temporales (“circa non so che mesi”) y, de una forma coherente con la omisión del verbo inicial (“tenutala”), sustituye los elementos de la comida (“poco pane e meno acqua”) con un más genérico “le dava muy poco y casi nada de comer y beber”, donde en cambio se mantiene la proporción de inferioridad entre “poco” (“poco”) y “nada” (“meno”). Luego, se repite el tema del cautiverio (“tiniéndola aprisionada en una obscura bodega”) –que quizás recupera la omisión anterior de “la volta a basso”– tal vez para darle más énfasis a la crueldad de la mujer. De hecho, la falta de un sujeto bien claro en el pasaje italiano le da la culpa de todo a la malvada pareja, mientras que los añadidos de la traducción parecen detenerse más en la acusación a la amante.

Dichas ampliaciones hacen desplazar la última parte del texto, que parece en cambio más fiel al original, en la que solo se notan el cambio de “loco” a “apostento” (que indican una parte de la casa) y la traducción de “enfiata” con su correspondiente español “hinchada”. Además, se omite la naturaleza del llanto de la cautiva, “da cordiale affetto uscito”. donde la pareja “cordiale” (del latín *cōr cōrdis*, ‘corazón’) y “affetto” (del latín *affēctum*), *afficere* ‘provocar un estado de ánimo’) ha de entenderse como un impulso instintivo y penoso que procede del corazón de la mujer.

§7. Empieza así el largo discurso de la mujer a su malvada rival y carcelera:

<i>Pistolotti amorosi</i>	<i>Honesto y agradable entretenimiento</i>
<p>–<i>Se la pietà che'l Cielo consuma verso i suoi humili, donna crudele, ti fosse palese, se la bontà di Dio ti fosse nota e se la charità ti gustasse, come gusta agli animi perfetti, donna iniqua, non faresti tanto errore. Dove mai t'offese? Dove mai ti fece ingiuria l'anima e'l corpo mio? Quale operatione ingiusta e quale effetto rio ha operato il corpo mio verso te, a usarmi tanta impietà, a stracciar le mie trecce, a piegar le mie carni e si obbrobriosamente tenermi? Ecco che per mezzo tuo io giungo al mentre; ecco che per la crudeltà tua, l'anima uscerà pur di tanto duolo; ecco, ultimamente, satia la rabbia e'l furor tuo, cibati delle mie percosse carni, bei del mio innocente sangue, piglia di queste ultime lagrime che dal cuor mi vengono, e le porta al mio consorte, dicendogli ch'altro non ti posso porgere in suo contento nell'estremo della vita mia. Et se pure io son degna di ricevere una gratia che sarà con tuo contento, o mi descio una mano che da me stessa, o tu con le tue proprie mi cava il cuore e portalo a lui; e gli derai per me che ben lo essamini, e guardi ch'altro non gli troverà ch'amore e fede verso Iddio e lui, et che di lui mi duole assai più che di me stessa. Ultimamente insieme lo devorate per</i></p>	<p>–<i>Si conociesses, traidora, la piedad que el cielo concede a los humildes y si la justicia de Dios tuvieses siempre delante, y si la charidad morasse en tu malvado corazón como suele en las piadosas entrañas, malvada, no cometerías contra Dios ni contra mí tantos males. ¿En qué te he ofendido? ¿En qué te he injuriado? ¿Qué obra injusta, qué maleficio he cometido contra ti? ¿Por qué, perversa, messas mis cabellos y tan cruelmente atormentas mis carnes? ¡Vesme aquí, malvada!, que por causa tuya llevo y estoy en el último de mi vida y por ti saldrá el ánima de mi desdichado cuerpo. ¡Vesme aquí! ¡Harta tu ravisoso desseo martirizándome sin culpa! ¡Beve de mi inocente sangre! ¡Toma destas últimas y amargas lágrimas salidas de lo más puro de mi corazón! ¡Llévalas a mi amado marido!, dile que no tengo otra cosa que presentalle para satisfacción de su desseo en lo último de mi vida. Y si yo, pobre y desdichada, merezco gozar de alguna charidad, concédemela y desátame estas manos para que con ellas rompa mis cuitadas carnes y saque dellas mi lastimado corazón, o tú, con las tuyas propias, sácalo y preséntalo a mi amado señor y marido mío, y dile de parte mía que lo examine, y verá como no hallará en él otra cosa</i></p>

ultima vendetta contra l'innocentia mia–.

sino amor que a él tengo y que dél me duelo más que de mí misma. Y últimamente vosotros dos hazed con el vanquete, *comedlo en señal de última vengança*, y cantá a voces concertadas lo que el cruel Nerón dezía en el incendio de Roma quando olía las carnes quemadas de los inocentes niños y castas *donzellas* que con endiablada alegría cantava, diciendo: no hay más lindo ni más suave olor que la muerte del enemigo–

La traducción se abre con una nueva *dispositio* del periodo, donde el vocativo “traidora” (en lugar de “donna crudele”) aparece a principio de la frase después del verbo “conociesses” (por “ti fosse palese”), anticipado también en la traducción. La intención parece la de simplificar la sintaxis, dándole de inmediato al lector la idea de que su atención debe dirigirse a la carcelera. El tránsito de “che’l Cielo consuma” a “que el cielo concede”, con referencia al cambio del verbo, se explica gracias a la etimología de *consumare* (del latín *consumĕre*) en el sentido de ‘emplear’, ‘ofrecer’ u ‘otorgar’. En el periodo sucesivo, introducido en el texto en castellano por la conjunción “y,” que le quita al discurso una pausa mayor, se registra el cambio de “bontà” a “justicia” (con referencia a Dios); la elección parece más orientada hacia el recelo por las consecuencias del no conformarse con el sacramento del matrimonio, es decir por el temor de Dios (así debería leerse también el cambio de “ti fosse nota” a “tuviesses siempre delante,” referido ahora a la justicia divina). En la prosecución el traductor reitera la actitud malvada de la hembra (“ti gustasse” > “morasse en tu malvado corazón”) creándose así una fuerte contraposición sucesiva (“gusta agli animi perfetti” > “suele a las piadosas entrañas”) que no afloraba en el italiano y que toma vigor en la *amplificatio* final, donde se omite el sustantivo “donna” y se añade que los males cometidos (“errori” en el italiano, con referencia al sentido moral) son contra Dios y contar quien le está hablando.

Lo que sigue es una una serie de breves preguntas para entender el motivo de tanto odio, donde el traductor mantiene las anáforas (“dove”/“en qué” y “quale”/“qué”), pero omite que la *ingiuria* (‘ofensa’) se hizo a “l’anima e’l corpo mio” y crea una repetición entre “ofendido” e “injuriado”. Luego, el sujeto de la pregunta siguiente ya no es “il corpo mio” (sintagma omitido) sino la misma mujer, lo que conlleva un cambio de la persona verbal de la tercera a la primera singular (“ha” > “he”). En fin, se nota la sustitución de la frase “A usarmi tanta impietà” para introducir una pausa mayor antes de la sucesiva pregunta (“¿Por qué, perversa”) añadida por el traductor y que otra vez se detiene en la naturaleza maligna de la hembra. Se pasa además de “trece” a “cabellos”, eliminándose la metonimia y también un elemento descriptivo²²; luego, desaparece el verbo “tenermi”, y por eso el segmento “tan cruelmente” (“si obbrobriosamente”) se refiere ahora al acto de atormentar las carnes en lugar de a la acción de segregar (“tenermi”).

El texto castellano añade luego un descargo de ira de la mujer presa (“¡Vesme aquí, malvada!”) quien pretende llamar la atención de su atormentadora; de hecho el segmento castellano (“Vesme aquí”) sustituye el adverbio italiano “Ecco”, también

²² La misma reducción se nota en el proemio, donde las “trece” de Alteria se convierten en “cabellos” (Truchado, 49 y 114).

usado para despertar o atraer la curiosidad de alguien (lo mismo pasa más adelante, pero la anáfora se reduce de una unidad), quedándose como añadido únicamente el epíteto “malvada.” Sucesivamente se añade el sintagma “y estoy en el último de mi vida”, que sustituye el italiano “al mentre” –que probablemente alude a la llegada del fallecimiento– y se elimina “la crudeltà”, reduciéndose la causal sucesiva en el solo “y por ti.” El cambio de “tanto duolo” a “desdichado cuerpo” muda la perspectiva de la acción, pasando de la causa de la salida del alma al lugar que su espíritu abandona. Parece apropiada la traducción de “furor” con “desseo”, en el sentido de impulso y excitación violenta, aunque los dos sustantivos italianos (“rabbia” y “furor”) se reducen a uno, haciéndose el primero un adjetivo connotativo (“ravioso desseo”). La invitación italiana a comer sus propias carnes (“cibati delle mie percosse carni”) cambia, y se convierte una petición de una tortura que también remite a injustos motivos religiosos (“martirizándome sin culpa”).

La última parte de la traducción, bastante literal, la caracteriza una serie de añadidos que sirven para intensificar las expresiones italianas: las lágrimas son últimas y “amargas”, salen “de lo más puro” del corazón de la mujer, quien quiere dirigirlas a su “amado” marido, sin la intermediación del mensajero (“ti posso porgere” se hace “presentalle”, con cambio del pronombre); la mujer se declara también “pobre y desdichada”, le pide alguna compasión a la malvada (“concédemela”) omitiéndose la felicidad causada por el suspirado acto de piedad (no se traduce la frase “che sarà con tuo contento”). Dicho acto consistiría en desatarle las solas manos (se omite “che da me stessa” tal vez remplazado por la final “para que con ellas rompa mis cuitadas carnes”) para que con ellas saque de su pecho su “lastimado” corazón y lo lleve a su “amado señor y marido”, dándose él cuenta del amor de su mujer por él, pero se omiten las referencias religiosas (“fede”) al amor divino (“Iddio”).

El largo discurso se concluye con la amplificación de la idea de comer su corazón (“vosotros dos hazed con el vanquete”)²³ con la omisión de la parte en que la mujer declara su inocencia (“contra l’innocentia mia”) y con el añadido de una parte final, que hace referencia a Nerón y a su felicidad mientras olía la muerte de los inocentes quemados en el incendio de Roma. Se trata de una referencia a la historia antigua de Roma que Truchado incluye también en otras partes de su traducción, como por ejemplo en los versos iniciales (soneto de Juan Donzel; Truchado, 111) a Lucrecia romana (*Si la Romana fue de sí homicida*) o bien en el prólogo (*Dama que solo en nombre semejante*; Truchado, 119).

§8. A pesar de su brevedad, el pasaje siguiente tiene varios elementos de reflexión:

<i>Pistolotti amorosi</i>	<i>Honesto y agradable entretenimiento</i>
<i>Allora la crudel più che Medea, e ch’una cagna affamata, prese una pietra, e con parole di ribalda, di vacca e di traditora le batté la faccia, tal che cavatole alquanti denti con parole più crudeli se ne parti.</i>	<i>Luego la cruel más que Medea tomó una piedra quanto la pudo alçar, e injuriando a la noble dama con palabras feas, le dio con ella en medio de la boca con tanta fuerça que le derribó los dientes, y assí con las mesmas palabras se despidió.</i>

²³ A propósito de comerle a alguien las entrañas, nótese otra vez una analogía temática con el enigma de la I:4 “le comen al padre las duras entrañas” (v. 8). Federici (2011, 12).

Se mantiene la referencia al mito griego de Medea, *virgo cruenta* que rompe con las normas morales, pero el traductor omite el segmento “e ch’una cagna affamata”, que, además de pertenecer más a la lengua hablada, en el italiano aumentaba aún más la crueldad de la hembra (ahora llamada “la cruel”) y también ponía énfasis en el aspecto de la furia animal del ser humano. La traducción asimismo se detiene en la imagen del acto de levantar la piedra (tal vez para subrayar la fuerza del golpe siguiente) gracias al añadido “quanto la pudo alçar”; ahora la idea sugerida por el texto castellano es la de un personaje listo para golpear con vigor a su enemiga (como confirma el añadido que sigue: “con tanta fuerça”), mientras que el italiano parece aludir al solo momento en que se recoge la piedra.

La inserción del segmento “injuriando a la noble dama” parece justificar las omisiones de “ribalda” (tal vez del francés antiguo *ribaude*, o bien del provenzal *ribaut*: ‘prostituta’) “vacca” y “traidora” (ya presente en algunos añadidos anteriores), epítetos a los que también podría aludir el adjetivo final “feas”. Luego la piedra no golpea “la faccia” sino “en medio de la boca”, causando la pérdida de algunos dientes: el verbo “cavatole” (que se refiere al efecto de sacársele a la mujer las muelas por el golpe) se convierte en “le derribó,” que insiste más en la rotura de las muelas. La sustitución de “alquanti” (‘varios’, ‘algunos’) con “los” pretende aumentar el efecto destructor del golpe, y se muestra coherente con el cambio anterior “faccia” > “bocca”.

En fin, la “cruel” se despide con “las mismas” palabras (tal vez las “feas” a las que se aludía al principio) y no con vocablos “più crudeli”, como en cambio indica el texto italiano, eliminándose por eso la referencia al tono más esforzado de las injurias. En la traducción parece luego evidente la intención de suavizar (al contrario de los precedentes pasajes) la postura de la carcelera con referencia a los insultos que dirige a su cautiva.

§9. Con la esperanza de que muera, a la mujer se le deja sola durante dos días; al regresar la hembra se da cuenta de que en cambio su presa está viva todavía:

<i>Pistolotti amorosi</i>	<i>Honesto y agradable entretenimiento</i>
<i>Passati due giorni, non credendo ch’ella fosse più viva, tornò la rea femina, e fattasele inanzi con un mal piglio le disse: –Uscirà mai più fiato di cotesto puzzolente corpo?–.</i>	<i>Passados dos días, entendiendo que ya fuesse muerta, bolvió la malvada muger, y puesta delante la mártir dixo: –Por ventura saldrán más palabras desta vil y deshonesto boca. ¿Resuella esta maldita? ¿Ha acabado con sus sobervias lamentaciones?–</i>

El primer cambio que se nota afecta a la frase negativa de apertura (“non credendo ch’ella fosse più viva”) que se convierte en afirmativa (“entendiendo que ya fuesse muerta”) y, por eso, el traductor elige el antónimo “muerta” en lugar del original “viva”; se añade también el sustantivo “mártir”, manteniéndose aquella idea de sufrimiento religioso ya evidenciada en §6. Las palabras de la “malvada” sufren una amplificación evidente, añadiendo el traductor unas preguntas que representan una cierta invitación a dejarse morir sin resistencia. Las únicas partes que se traducen cambian el sentido del periodo: el tránsito de “fiato” a “palabras” hace referencia a los lamentos de la mujer (que cesarán en el momento de su muerte) y no directamente al

fallecimiento de la misma, a su respiro; no obstante, se crea una equivalencia entre *flatus vitae* y *flatus vocis*. Luego, de una forma coherente con dicha variación, el “puzzolente corpo” se convierte en una “vil y deshonesto boca”. Tal vez la intención del traductor era la de mantenerse vinculado al episodio de la quiebra de los dientes, pero aludiendo ahora con menor evidencia al deseo de que la mujer fallezca, y despidiendo al lector hacia la posibilidad de que la intención de la hembra podría ser la de mantener a su prisionera en vida para seguir torturándola.

§10. Sale ahora a la escena el hijo de la mujer torturada, quien, mientras su madre solo puede suspirar, logra llegar al sitio donde ella está encerrada:

<i>Pistolotti amorosi</i>	<i>Honesto y agradable entretenimiento</i>
E ella tacendo secca <i>di piangere</i> , altro che <i>un sospiro profondo</i> non lasciò fuori del petto dolente. Ora <i>il suo picciol figliuolo</i> , che tanto tempo <i>haveva cercato</i> e pianto la <i>sua dolce madre</i> , come volse Iddio, <i>pervenne dov'ella si stava</i> (da poi la partita della femina) giunta quasi all'ultimo fine della vita sua. Et <i>abbracciando alla madre</i> i ginocchi, che più sopra arrivar non poteva, e <i>piangendo</i> forte <i>gli baciava</i> .	En este íter la fatigada señora, cansada <i>de llorar</i> dio <i>un suspiro tan grande</i> que <i>el hijo suyo</i> , que cansado <i>andava</i> y con cuidado <i>buscando a su madre</i> , le oyó y, como Dios quiso, <i>llegó donde estava después de haverse ido</i> la perversa hembra. El qual <i>llorando</i> , no sé si de lástima o de contento, <i>la abraçó</i> y <i>besó</i> muchas vezes, preguntándole quién la havia tratado así y porqué.

La traducción parece rechazar la imagen de la mujer seca que ya no tiene lágrimas, en favor de su cansancio por el excesivo llorar; en realidad, es posible que el italiano “secca” pudiera haberse entendido en la sola acepción de ‘falta de vigor’, lo que también explicaría la presencia de los adjetivos “fatigada” y “cansada”, que el traductor atribuye a la señora por el tanto llorar. Su callar (“E ella tacendo”) no se menciona, sino se hace referencia al paso del tiempo (“En este íter”). Del suspiro, que según el texto español atrajo al hijo (“le oyó”), se mantiene la extensión (“profundo” > “tan grande”) pero se omite que fue lo único que salió del pecho de la mujer (“altro che [...] non lasciò fuori del petto dolente”), y tal vez por referirse a su aliento, aquel impulso vital (“fiato”) al que el texto italiano se refería también en el §9, y que el traductor había convertido en “palabras”.

El “picciol figliuolo” se convierte en un menos especificado “hijo”, y la medida temporal de su incesante búsqueda de la madre (“tanto tempo”) deja el espacio al disminuirse las fuerzas del joven por tanto buscar (“cansado”) y a la atención a hacerlo bien (“con cuidado”), que sustituye a su vez su sentir vivamente la desaparición (“e pianto”) de la “dolce” (también omitido) madre.

A partir del añadido del adjetivo “perversa”, referido a la hembra, y de la eliminación del estado de la mujer (“giunta quasi all'ultimo fine della vita sua”), la traducción deja de seguir el texto italiano, manteniéndose y desplazándose los pocos elementos del original: “llorando” (“piangendo”) “la abraçó” (“abbracciando alla madre”) y “besó” (“baciava”) se encuentran en lugares distintos de un texto que ahora se detiene en las preguntas del hijo, ansioso de saber quién estaba maltratando a su madre y por qué: la felicidad por haber encontrado a su genitora parece dejarle espacio a un inicial deseo de venganza.

§11. En el pasaje siguiente, la narradora Eritrea interrumpe por un momento su cuento para llamar la atención de sus oyentes sobre el sufrimiento materno, leyendo las palabras del remitente, es decir Cosme de Médicis:

<i>Pistolotti amorosi</i>	<i>Honesto y agradable entretenimiento</i>
<i>Qui V.S. può comprendere il duolo della madre a non poter dar un bacio nel fine al suo unico figliuolo.</i>	<i>Aquí, damas y cavalleros, podéis considerar el dolor de la madre y las lástimas que a su corazón afligido atormentarian quando, buelta en sí, conoció bien ser su amado hijo y, por estar liada con la sogá, no podía darle un acariciado abraço en la última jornada de su vida.</i>

El traductor adapta el texto a las exigencias de su recopilación –el *Honesto y agradable entretenimiento*– y por eso el original destinatario de las palabras se convierte en la pareja “damas y galanes” en lugar de “V[ostra] S[ignoría]” (Vuestra Merced), también cambiándose por coherencia la persona verbal (“può” > “podéis”). La *amplificatio* que sigue las primeras dos líneas solo mantiene –desplazándolos– el principal elemento verbal (“non poter dar” > “no podía darle”), el receptor de su cariño (“suo unico figliuolo” > “su amado hijo”) y la reiteración de su estar a punto de morir (“nel fine” > “en la última jornada de su vida”). Los añadidos pretenden explicarle con más profundidad al lector el estado de ánimo de la madre al reconocer a su hijo, el encontrarse ella atada a una sogá y el obvio deseo de abrazarle (en el italiano le gustaría darle un beso, “baciare”).

§12. Le sigue al encuentro un diálogo entre los dos:

<i>Pistolotti amorosi</i>	<i>Honesto y agradable entretenimiento</i>
<i>Pur come meglio poteva, racchetandolo gli diceva: –Deh, figliuol mio, la disgratia maledetta sia. Assai ti doveva essere sorte iniqua havermi stratiato tanto tempo e ingiustamente, ora per più mio dolore mi veggio inanzi il mio figliuolo in sì estrema miseria. Ricordati, figliuol mio, se l'intendere ti serve a tanto mio lamento, io son quella che t'ho portato nel ventre; io son quella che ti diedi il latte; io son colei che t'ha allevato, quella tua madre son io, che caggio per la fame, moro per il tormento e esco di questa mia vita per volontà di tuo padre, a cui fia sempre fedele, il quale ho sempre riverito e sinceramente amato. Né mi dorrebbe il morire, se io potessi con brevi parole raccomandartegli. Non mi sarebbe dolor l'uscir di questa vita, se io una sola volta me gli potessi mostrare, se questa gli pare la sua donna ch'egli amava, ch'alla sembianza somiglia una fiera un mostro–.</i>	<i>Pero como mejor pudo, rebentando le decía: –Ay, hijo mío, ¡maldita sea la desgracia! ¡Ay de mí mezquina!, que no siento el pasado tormento sino el presente y nuevo dolor que me atribula por no poderte besar ni abraçar antes que mi ánima dexé este mezquino cuerpo. Acuérdate, hijo mío, si tu entendimiento tiene capacidad para conocer tanto dolor y pena como me atormenta, que yo soy aquella desdichada que te truxo en su vientre; yo soy la que te dio su pecho; yo soy, hijo mío, tu madre cuitada que aquí muero atormentada por la cruel voluntad de tu desamorado padre, a quien yo siempre fui amorosa, leal y obediente. No me pesa de morir, hijo mío, mas pésame de no poder con las palabras que mi corazón desea dexarte encomiendas para tu cruel padre, que más dichosa me hallaría que ahora desdichada, si antes que muriese lo pudiera ver delante de mí y preguntalle si le parezco ahora a la que tanto amava, antes que la aborreciera–</i>

En la primera frase de apertura, sorprende el cambio de “racchetandolo” (regionalismo toscano por ‘calmar’ o ‘sosegar’) en “rebentando” (‘fatigar’, ‘sentir un afecto del ánimo’ y hasta ‘morir violentamente’) por referirse ahora el verbo a la condición de la madre, ya no a su intención de serenar al hijo (el pronombre “le” se refiere al acto de decirle algo al joven). Si no se tratara de una interpretación equivocada, sería una intención reformadora del texto en la lengua de llegada, para llamar todavía más la atención en el estado físico de la mujer causado por su cautiverio.

Las palabras de la madre sufren los muchos cambios del traductor, quien sustituye varios pasajes y construye su nuevo texto a partir de los elementos del original, recorriendo a veces a una nueva *ordinatio* de las partes del discurso. De las primeras líneas solo se mantienen la afirmación inicial y el lema “dolor”, aunque el segmento “havermi stratiato” parece reflejarse en el “passado tormento” castellano. En la parte final (después del “dolor”, presente en ambos textos) la nueva versión española se detiene más en el sufrimiento por no poder la mujer volver a abrazar a su amado hijo antes de que ella fallezca. El italiano en cambio subraya una cierta lástima por encontrarse la madre delante de su hijo en una condición desgraciada (“in sì estrema miseria”) que el traductor recalca también (“mezquino cuerpo”).

En las palabras dirigidas a su hijo (introducidas por el imperativo “Ricordati” > “Acuérdate”) se nota la *amplificatio* de algunos segmentos: “ti serve” (“tiene capacidad para conocer”); “mio lamento” (“dolor y pena como me atormenta”); “quella” (“aquella desdichada”). Otra vez está el traductor deteniéndose en la trágica y acongojada pena de la mujer. El relativo “que” (ausente en el texto italiano) introduce la serie de anáforas (“io son” > “yo soy”) necesarias para reiterar el recuerdo afectivo de la relación materna. Solo en la tercera repetición no se traduce el segmento “colei che t’ha allevato: quella tua madre son io, che caggio per la fame”, se omite la última iteración (“son io”), se añade un vocativo (“hijo mío”) y se cambia el sintagma “quella tua madre” en “tu madre cuitada,” que una vez más incluye un adjetivo que todavía pone énfasis en la aflicción.

Luego, en la declaración de una muerte cercana, los cambios del traductor pretenden indicar que la culpa caiga enteramente en el padre: de hecho, la mujer ya no muere “per il tormento” sino atormentada por la voluntad (ahora “cruel”) del marido (en la traducción un “desamorado padre”); la omisión de la frase “e esco di questa mia vita” (que reitera la idea de la muerte) debería ser funcional a la transformación del sentido original, es decir, que tanto los suplicios padecidos como la muerte consecuente vienen de la mano de la malvada hembra y de la voluntad paterna. Todo esto no obstante la perfecta conducta conyugal de ella, que el texto original subraya con los adverbios “sempre” y “sinceramente,” y que el traductor excluye solo manteniendo uno en apertura (“siempre”). Además, muda la ordenación de las calidades de la mujer: amor (“amato” > “amorosa”), fidelidad (“fedele” > “leal”) y reverencia (“riverito” > “obediente”) condensándose mucho el período por la eliminación de una repetición (“il quale,” que reitera “a cui”) y de los ya mencionados adverbios.

Sucesivamente, a parte de la frase de apertura “Né mi dorrebbe il morir” (“No me pesa de morir”) la traducción no sigue totalmente el original y aún demora en la oposición entre la pena materna (“más dichosa me hallaría que ahora desdichada”) y la maldad paterna (“cruel padre”). En la versión española, lo que más le pesa a la mujer

no es su propio fallecimiento, sino la imposibilidad de encargar al padre que cuide a su hijo, mientras que en el original es precisamente dicho obstáculo el que le hace temer a ella la muerte.

En la traducción, el cierre del discurso materno omite la repetición “Non mi sarebbe dolor l’uscir di questa vita” (sintagma ya eliminado en los pasajes anteriores), pero se mantiene la anáfora formada por la conjunción “se” > “si”, y se cambia el verbo “mostrare” con “ver delante de mí”, que ahora le asigna dinamismo al hombre en vez de que a la mujer. La frase final (“ch’alla sembianza somiglia una fiera un mostro”) que hace referencia al aspecto físico de la cautiva consiguiente a las torturas padecidas, en la traducción se refiere al repugnarla ahora su marido (“antes que la aborreciera”) o bien al abandonar el hombre su familia.

§13. Las consecuencias de las palabras de la madre a su hijo no son ajenas de las habituales intervenciones del traductor:

<i>Pistolotti amorosi</i>	<i>Honesto y agradable entretenimiento</i>
<p><i>Parvi che queste parole il picciol figlio intendesse e si movesse a pietà, e Iddio a giustizia. Perché preso senz’altro la strada, da lei si partì, et alla corte ducale, che non molto lontano si dimorava, fu fatto il tutto palese per la bocca sua, furon presi le discortesi persone, uno decapitato l’altra appiccata e ella tratta dall’oscuro luogo dove col suo figlio in un monasterio di devote suore si dimora con la gratia di Dio.</i></p>	<p><i>Parece que estas palabras movieron a piedad al pequeño niño y a Dios a justicia, porque sin hablar ni dar a nadie cuenta vino derecho a mi secreto aposento sin haver persona de mi guardia que se lo estorvasse, y puntualmente me contó y dixo el miserable suceso y estado desta desgracia. Yo al momento mandé llamar todos mis cónsules y senadores, y ellos al capitán de justicia, y prendieron a los dos traidores. De los quales vista su crueldad y traición se hizo peregrina justicia, atenazeándolos vivos desta manera: que el uno al otro con tenazas, ardiendo se sacasen las carnes hasta que vil y miserablemente dieron fin a sus días. Y la honrada señora fue con brevedad y gran cuidado recuperada en su salud y vida. La qual con su hijo biven en esta corte en un monasterio hasta tanto que la Divina Providencia determine lo que tenga por bien.</i></p>

Al principio de dicha sección se nota de inmediato la omisión del verbo “intendesse”, con referencia al sentido de las palabras entendidas por el hijo. Luego se omite el sintagma “preso senz’altro la strada” y se añade la frase “sin hablar ni dar a nadie cuenta”, que también mantiene el sentido de una acción sin tardanza ni demora (“senz’altro”).

De la frase siguiente (“da lei si partì [...] furon presi le discortesi persone”) se traduce *ad sensum* y se incluyen algunas amplificaciones en su interior: la frase “da lei si partì et alla corte ducale” parece corresponder a “vino derecho a mi secreto aposento” (el sujeto hablante es ahora Cosme de Médicis); a la sucesiva información de la distancia (“che non molto lontano si dimorava”) se prefiere indicar la falta de obstáculos durante el camino (“sin haver persona de mi guardia que se lo estorvasse”). La confesión del joven (“fu fatto il tutto palese per la bocca sua”) se mantiene, pero con variaciones que subrayan la precisión de las palabras y la miserabilidad del suceso

(“puntualmente me contó y dixo el miserable successo”), que el añadido “y estado desta desgracia” vigoriza. Además de añadir la llamada a cónsules, senadores y al capitán de justicia, el traductor adapta a sus intenciones la frase “furon presi le discortesi persone” (“prendieron a los dos traidores”): el problema es el tránsito de “discortesi” (sin cortesía, en el sentido de la falta de las virtudes propias de los hombres de la corte) a “traidores”, que más subraya la falta de lealdad y la quiebra de la felicidad de la pareja casada.

En fin, el castellano dilata y cambia el final de la historia, que en el original preveía la muerte de ambos amantes, degollado el hombre y ahorcada la mujer (“uno decapitato l'altra appiccata”); la traducción opta por un más cruel “atenazeándolos vivos”, que también implica un momento de tortura anterior al fallecimiento. Por lo que atañe a la mujer (“ella”) se convierte en una “honrada señora”, cuya vida en un genérico monasterio (ya no de “devote suore”) seguirá “hasta tanto que la Divina Providencia determine lo que tenga por bien” en vez de que “con la gratia di Dio”.

§14. El último segmento textual se compone de una forma coherente con la adaptación a la antología de Truchado:

<i>Pistolotti amorosi</i>	<i>Honesto y agradable entretenimiento</i>
V.S. potrà comprendere <i>il caso orribilissimo e spaventoso</i> , e darmi il suo giudizio buono qual delle due storie, quella finta e questa vera, meriti più compassione.	Éste es, sobrina mía, <i>el horrible y espantoso caso</i> ahora nuevo sucedido. Dios os guarde y tenga de su mano, y os conceda lo que os desseo.

Ahí la única parte que se traduce con fidelidad es la frase “il caso horribilissimo, e spaventoso” (“el horrible y espantoso caso”) con una reducción del grado superlativo. Lo más llamativo en la variación del traductor es la referencia a Dios para que “os guarde y tenga de su mano, y os conceda lo que os desseo”: una bendición enviada a los miembros del sarao español. Además, ese cierre distinto parece recuperar aquel elemento anatómico en la despedida italiana (“Vi bacio la mano”) que no se ha señalado en la transcripción. Truchado también añade el siguiente pasaje: “De Florencia, a diez de las calendas de Iunio, año del parto de la Virgen de mil y quinientos y setenta”: cuya fecha es curiosamente muy cercana a los años de composición e impresión de *Le piacevoli notti* españolas.

En esta versión castellana el traductor demuestra –como el de *La Zucca*– un excelente conocimiento de la lengua italiana, que se nota en las elecciones de lexemas castellanos apropiados. La inserción del proverbio inicial puede explicarse como una intención de adaptar el texto a la estructura de *Le piacevoli notti*, donde las “fábulas” las introduce un refrán que permite entender de inmediato la enseñanza moral de las mismas.²⁴ El método de traducción parece fundarse en la intención de ofrecer una

²⁴ Téngase en cuenta también lo dicho por Coppola (106) a propósito de los proverbios añadidos: “La colección también brinda nuevos proverbios deliberadamente insertados por el traductor baezano. Como constata Federici (2011b: I, 15), si por un lado hay dichos que se traducen al pie de la letra, por otro hay

versión nueva de la historia, lo que confirmaría el empleo de técnicas como la *amplificatio*, la diferente *dispositio* de los elementos textuales, y la presencia de omisiones y añadidos (que algunas veces Truchado ya había empleado en otros casos: §2 y §7).

Por lo visto, la principal herramienta retórica, alrededor de la que se revelan y mueven las demás, es la *amplificatio*, es decir un conjunto de procesos de dilatación del discurso que sirve para intensificar el texto de partida con finalidades prácticas (Mortara Garavelli, 109). En la traducción, dichas intenciones remiten muy a menudo a una idea de darle mayor relieve a la naturaleza de los protagonistas, es decir, a la voluntad de subrayar la honradez de la mujer y la maldad del marido y de su concubina. En otros casos las ampliaciones sirven en cambio para explicar lo que el lector español tal vez no conocía bien como el italiano (§4). De todas formas, se trata de *amplificatio per incrementum* (por la que se añaden informaciones de menor relieve, como sinónimos y pequeños añadidos) y de *amplificatio per congeriem* (por la que se acumulan informaciones pertinentes a la intención primaria, aunque aparentemente sin conexión recíproca). Pero lo importante es que el empleo de esas técnicas parece fundarse en la intención de interpretar y aprender un estilo literario a partir de un autor de éxito y siguiendo su texto, más que en la de adaptar la traducción al ambiente cultural español.²⁵ Se trataría de una centralidad en el uso renacentista de la *amplificatio* que defendían humanistas como Erasmo (*De duplici copia verborum*) o, en España, Miguel de Salinas (*Rhetórica en lengua castellana*, cap. XXVIII), dándole el papel de herramienta retórica para aprender a escribir bien. De otra forma tampoco se explicaría cierto tipo de composición *a collage* del texto traducido, que prevé que algunos elementos omitidos en un pasaje vuelvan a presentarse desplazados en el siguiente (§1, §4, §5, §6, §10), o bien que se incluyan elementos ajenos en la traducción, y de tipo distinto de las glosas medievales, por representar una continuación del texto vinculada a ello (aludo a la preparación del diamante “molido y mezclado” en §4).

Dichas técnicas de composición parecen bastante atestiguadas en algunas traducciones españolas del XV y del XVI, como en la del *Decameron* –según notaba Blanco Jiménez (135)– o bien en la de Pescioni, en *La Zucca* al español y además en otros lugares del mismo *Honesto y agradable entretenimiento* de Truchado (52). Injerencias y nueva *ordinatio* de los elementos originales del discurso en las que antiguos teóricos de la traducción como El Tostado reconocían señales de una actitud de autor más que de traductor, porque en lugar de guardarse la verdad de las sentencias

equivalentes castellanos o refranes que sintetizan lo expresado por Straparola de una forma más natural y menos reticente. Con ellos la traducción tiende a enriquecerse con un significado más didáctico y ejemplar a fin de buscar abiertamente la aprobación de los lectores. Los refranes, como constata Haro Cortés (2004: 236), esconden una verdad universal cuya función es la de “instituir una norma de conducta atemporal”, la misma que Straparola logra con personajes y situaciones del acervo maravilloso (Straparola, 2016: 10). De esta manera Truchado en ocasiones añade arbitrariamente refranes castellanos ajenos al original italiano para aportar, a nuestro entender, más eficacia e, incluso, legitimar un papel nacional para la colección”. El mismo enriquecimiento en los proverbios se nota en *La Zucca en español* (Capra 2015, 135 y 144-145).

²⁵ En efecto, esta *novella* de Doni no se menciona entre las que sufrieron aquel proceso de “naturalización hispánica *ad usum nationis*” investigado por Coppola.

se añadían nuevos elementos.²⁶ El Tostado dedica un capítulo (viiij) al empleo de las figuras de hipérbaton –que “no se vsan enel vulgar todas ni tantas vezes como en el latino y enel griego” (Cartagena, 126)– en las traducciones o interpretaciones de los textos, donde a propósito de la orden o de los cambios léxicos, “todo se ha de guardar si ser puede las palabras e la orden de ellas por quanto dize que si mudare algo dela orden o delas palabras saliere del oficio del interpretador” (Cartagena, 130). Además, El Tostado concluye su teoría afirmando:

Si alguno sin necessidad o enla orden delas palabras o en ellas mudasse algo saldra de oficio de interpretador. e este o faria esto añadiendo mas palabras para declarar e entonce seria comentador o glosador o faria esto no añadiendo mas mudando las palabras o la orden vsando de otras figuras de fabla e este seria mueuo auctor faziendo otra edicion. (Cartagena, 132)

Seguramente, Truchado no calca la pista que trazó Boscán en la traducción del *Cortegiano* (1534), en la que el barcelonés demuestra “una concezione totalmente moderna della traduzione” (Gargano, 18) que se opone a un difundido y contemporáneo *modus operandi*.²⁷ Dicha diferencia se hace patente ya a partir de las palabras de Garcilaso en la dedicatoria a doña Gerónima Palova de Almogávar, donde el Toledano alaba la traducción de Boscán opinando que *El Cortesano* no parece “que le hay escrito en otra lengua”, mientras que Truchado advierte a su lector de que, por si acaso hubiese leído ya el libro de *Le piacevoli notti*, podría ahora en la traducción encontrar algunas partes no de sentido diferente del italiano (Truchado, 110). Más parece el *modus operandi* de Truchado corresponder con la conocida opinión de Cervantes sobre las traducciones horizontales (por citar a Folena):

Me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen. (*Quijote* II, 62)

²⁶ Véanse los *Comentarios* (cap. xxvjj) de Alfonso de Madrigal, citados por Cartagena (173), al que se remite para un exhaustivo conjunto de las antiguas teorías de la traducción en España.

²⁷ Véase Russell (7): “no puede negarse que los traductores, tanto en la época renacentista como en tiempos más recientes, fueron en ocasiones duramente criticados, bien por la incuria e incompetencia en casos concretos, bien por el hecho de que toda traducción –como advirtió Cervantes– está predestinada a quedar por debajo del original”. La misma idea la expresa también Boscán en la dedicatoria de su *Cortesano*: “Todo esto me puso gana que los hombres de nuestra nación partiçipassen de tan buen libro, y que no dexassen de entendelle por falta de entender la lengua, y por esso quisiera traduzille luego. Mas como estas cosas me movían a hazello, assí otras muchas me detenían que no lo hiziesse, y la más principal era una opinión que siempre tuve de parecerme vanidad baxa y de hombres de pocas letras andar romançando libros, que aun para hazerse bien vale poco quanto más haziéndose tan mal, que no ay cosa más lexos de lo que se traduze que lo que es traducido [...] Viendo yo esto, y acordándome del mal que he dicho muchas vezes de estos romançistas (aunque traduzir este libro no es propiamente romançalle sino mudalle de una lengua vulgar en otra, quizá tan buena) no se me levantavan los braços a esta traducción”. Cito de la ed. de 1534 conservada en la Biblioteca Nacional de España (R/868).

Pese a su estar mediatizado todavía al texto de partida, el baezano posee algunas de las características del moderno traductor, que Etienne Dolet identificaba en su *La manière de bien traduire d'une langue en autre* (1540): excelente conocimiento de la materia (como demostraría por ejemplo la referencia a los Médicis o bien la explicación de la comida con el diamante) y de ambos idiomas, y empleo de expresiones comunes en la lengua de llegada (estas últimas se encuentran a lo largo de la traducción, por ejemplo en los proverbios).²⁸

Así que la traducción de la *novella* de Doni representaría una nueva edición del texto del florentín, parecida pero distinta en muchas partes, a partir de un método de traducción que ya se alejaba de las teorías medievales, aunque tampoco seguía plenamente las huellas metodológicas renacentistas para las “traducciones horizontales” (Folena); todo esto a pesar de lo declarado por el baezano en el prólogo al lector, donde se declara la voluntad de “acertar con la verdadera sentencia” del original (Truchado, 110). A tenor de lo dicho, la afirmación que invita al lector a no maravillarse si encontrara en el *Honesto y agradable entretenimiento* “algunas partes no del sentido diferente” contendría un posible error de imprenta en el empleo de la negación, porque realmente el baezano introduce variaciones sustanciales a la recopilación original.

Truchado escribió la *novella* en castellano para diferenciarse de Straparola y Doni, y para que su propia identidad de escritor español se notara a partir de la semejanza con el original, entre mimesis y diversidad. La novela italiana sería un modelo de escritura que el traductor siguió, quedando bastante pegado al original pero mudando el estilo y siguiendo una idea –tal vez arbitraria– de narración de los hechos, que sin embargo le otorgarían el papel de nuevo autor, porque el caso “sucedido en la corte de Florencia” vuelve a nacer en España, cambiándose en sus elementos constituyentes por un nuevo contexto de lectores y por una lengua diferente. A pesar de esto, todavía no puede considerarse un traductor moderno, según las nuevas líneas teóricas de Boscán y Dolet.²⁹ Sin embargo, el método de Truchado podría en este caso considerarse un mero ejercicio, útil para encontrar su propio *modus scribendi* con la emulación de dos *novellieri* de gran éxito como Straparola y Doni. Así las cosas, dicha versión de Truchado de la narración de Doni no representa el binomio traducción-traición, ni el traducción-tradición, sino que bien se enmarca en una idea de traducir para recrear, en el sentido de darle honesto y ejemplar deleite al lector –en línea con la elección de un nuevo título de la versión española– y sobre todo en el de crear una nueva recopilación solo en parte distinta de su original straparoliano.

Obras citadas

Berruezo-Sánchez, Diana. “*Il Novellino*” de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro. Vigo: Academia del Hispanismo, 2015.

---. “La antología de Francesco Sansovino y su recepción en España (siglos XVI y XVII).” *Revista de Filología Española* 97.2 (2017): 265-284.

²⁸ Véanse al respecto las ya citadas consideraciones de Coppola.

²⁹ Tal vez porque “a los nobles de Castilla menos intelectualizados les interesó el diálogo de Castiglione en cuanto manual de refinado comportamiento en sociedad” (Rodrigo Mora, 4).

- Blanco Jiménez, José. “Sobre la edición castellana de *Las Cient nouellas de Micer Juan Bocacio Florentino poeta eloquente*.” *Hápax. Revista de la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura* 5 (2012): 115-151.
- Cacho Casal, Rodrigo. “Anton Francesco Doni y los *Sueños* de Quevedo.” *La Perinola* 7 (2003): 123-145.
- Capra, Daniela. “Hacia el traductor de *La Zucca del Doni en Español*.” *Analecta malacitana* XXXVIII.1-2 (2015): 135-147.
- . “Educare e divertire: *La Zucca del Doni en Español* e la creazione di un nuovo destinatario.” En Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti eds. *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*. Turín: Academia University Press, 2016. 444-458.
- Caravale, Giorgio. “Profezia e censura nell’Italia di fine Cinquecento. La *Monarchia di Christo* di G. A. Pantera e l’Inquisizione.” *Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali* XVIII.1 (2012): 221-32.
- Cartagena, Nelson. *La contribución de España a la teoría de la traducción*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- Cavenago-Bignami Moneta, Speranza. *Gemmologia*. Milán: Hoepli, 1980.
- Cellini, Benvenuto. *Vita di Benvenuto Cellini*. Orazio Bacci ed. Florencia: Sansoni, 1901.
- Chevalier, Maxime. “Prólogo.” En *La Zucca del Doni*. Barcelona: Puvill, 1981.
- Conde, Juan Carlos. “Un aspecto de la recepción del *Decamerón* en la Península Ibérica, a la sombra de Petrarca. La historia de Griselda.” *Cuadernos de Filología Italiana* [Número extraordinario] (2001): 351-371.
- Coppola, Leonardo. “Truchado y *Le piacevoli notti*: la naturalización hispánica de un texto *ad usum nationis*.” *Artifara* 17 (2017): 99-114.
- Doni, Antonfrancesco. *La Zucca en Español*. Daniela Capra ed. Turín: Accademia University Press, 2015.
- Federici, Marco. “La traducción e la ricezione degli enigmi de *Le piacevoli notti* nella Spagna del XVI secolo.” *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* XIV (2011): 9-30.
- . “Un viaje de despedida: intromisiones en *Le piacevoli notti* españolas.” *Dialogoi. Rivista di studi comparatistici* [número monográfico: *Viaggi rari*. Giuseppe Grilli ed] II (2015): 146-166.
- Fernández Rodríguez, Daniel. “La difusión y recepción de las novelas de Agnolo Firenzuola en el Siglo de Oro.” En Michela Graziani y Salomé Vuelta García eds. *Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*. Florencia: Olschki, 2016.
- . “La influencia de las novelas de Girolamo Parabosco (pasando por Sansovino) en la literatura española de los Siglos de Oro.” *Estudios Románicos* 25 (2016a): 217-228.
- Folena, Gianfranco. *Volgarizzare e tradutte*. Turín: Einaudi, 1991.
- Fradejas Lebrero, José. *La novela corta del siglo XVI*. I-II, Barcelona, Plaza y Janés, 1985.
- . “Nuevas versiones.” *Epos: Revista de filología* 13 (1997): 371-377.
- Gargano, Antonio. *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*. Nápoles: Liguori, 2005.

- González Ramírez, David. "En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los novellieri desde sus paratextos." *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* 756 (2012): 813-828.
- Haro Cortés, Marta. "Narratividad y práctica literaria en la literatura de sentencias medieval." En Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra eds. *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*. Granada: Universidad de Granada, 2004. 235-266.
- Lazarillo de Tormes*. Francisco Rico ed. Madrid: Cátedra, 1999.
- Menetti, Elisabetta. *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*. Milán: Franco Angeli, 2015.
- Montero Delgado, Juan. "Andrea Pescioni, librero, tipógrafo y traductor en Sevilla." En Alice Carette, Rafael M. Girón-Pascual, Raúl González Arévalo, Cécile Terreaux-Scotto eds. *Italie et Espagne entre Empire, cités et États. Constructions d'histoires communes (XV^e-XVI^e siècles)*. Roma: Viella, 2017. 87-100.
- Mortara Garavelli, Bice. *Manuale di retorica*. Milán: Bompiani, 1997.
- Padilla, Pedro de. *Monarquía de Cristo. Nuevamente sacada a la luz en lengua castellana*. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. Di Franco eds.; Ciriaco Morón Arroyo est. prel. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2011.
- Petrarca, Francesco de. *La historia de Griseldis* [ca. 1544]. Juan Carlos Conde y Víctor Infantes eds. Lucca: Muro Baroni, 2000.
- Quondam, Amedeo. "Introduzione." En Giovanni Boccaccio, *Decameron*. Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla y Giancarlo Alfano eds. Milán: BUR, 2017: 5-65.
- Rodrigo Mora, María. "El cortesano y su traductor. Castiglione en el castellano de Boscán." *inTRAlinea* [Special Issue: *Palabras con aroma a mujer. Scritti in onore di Alessandra Melloni*, María Isabel Fernández García y Mariachiara Russo, eds.] 15 (2013) [http://www.intralinea.org/specials/article/el_cortesano_y_su_traductor. Consulta: 03/09/2017].
- Russell, Peter. *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1500)*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1985.
- Salinas, Miguel de. *Rhetórica en lengua castellana*. Encarnación Sánchez García ed. Nápoles: L'Orientale, 1999.
- Senn, Doris. "Le piacevoli notti (1550/53) von Giovan Francesco Straparola, ihre italienischen Editionen und die spanische Übersetzung *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (1569/81) von Francisco Truchado." *Fabula* 34 (1993): 45-65.
- Straparola, Giovanfrancesco. *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Leonardo Coppola ed. Madrid: Sial, 2016.
- Truchado, Francisco. *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Marco Federici ed. Roma: Nuova Cultura, 2014.
- Valero Moreno, Juan Miguel. "Guía rápida para el estudio de Petrarca en la península Ibérica. Versiones y menciones." *Quaderns d'Italià* 20 (2015): 191-213.