

**LAS PROSAS CABALLERESCAS CASTELLANAS Y SUS VERSIONES
ITALIANAS EN *OTTAVA RIMA*: EL *PALMERINO* Y EL *PRIMALEONE*
DE LODOVICO DOLCE**

Stefano Neri
(Università di Verona)¹
stefano.neri@univr.it

RESUMEN

El artículo, centrado en las adaptaciones italianas en verso del *Palmerín* y del *Primaleón* de Lodovico Dolce, prosigue una línea de investigación empezada en trabajos anteriores. Se analizan aquí algunas de las transformaciones que afectan los textos en distintos niveles, desde los originales españoles (1511, 1512) hasta los poemas en octavas de Dolce (1561, 1562), pasando a través de las ediciones venecianas en castellano (1534) y de las traducciones italianas en prosa (1544, 1548). Se aborda, en especial, el estudio de algunos episodios amorosos y bélicos que, evidenciando cambios significativos en la configuración literaria de los textos, contribuye a definir la naturaleza y el alcance de la propuesta de Dolce, combatida entre la voluntad de agradar al lector y la exigencia de arrimarse a los patrones morales tridentinos y a los cánones del poema caballeresco culto.

PALABRAS CLAVE: Lodovico Dolce; *Palmerín*; *Primaleón*; libros de caballerías; poemas caballerescos.

**CASTILIAN CHIVALRIC PROSE AND THEIR ITALIAN VERSIONS IN
OTTAVA RIMA: THE *PALMERINO* AND THE *PRIMALEONE* BY
LODOVICO DOLCE**

ABSTRACT

The article, focused on the Italian poems written by Lodovico Dolce as adaptations of *Palmerín* and *Primaleón*, lingers a line of research started in previous works. Some of the transformations that affect the texts at different levels are analyzed

¹ El presente trabajo se inscribe en el marco de las actividades del *Progetto Mambrino*, en especial en el *Progetto di eccellenza: Le Digital Humanities applicate alle lingue e letterature straniere del Dipartimento de Lingue y letterature Straniere* de la Università de Verona y del *Progetto PRIN 2017 Mapping Chivalry. Spanish Romances of chivalry from Renaissance to XXI century: a Digital approach* (2017JA5XAR), coord. Anna Bognolo.

here, from the Spanish originals (1511, 1512) to Dolce's poems in octaves (1561, 1562), passing through the Venetian editions in Spanish (1534) and the Italian prose translations (1544, 1548). It deals, in particular, with the study of some love and fighting episodes that, evidencing significant changes in the literary configuration of the texts, contribute to defining the nature and scope of Dolce's proposal, fought between the will to please the reader and the requirement to adhere to post-Tridentine moral standards and the canons of the cult chivalric poem.

KEYWORDS: Lodovico Dolce; *Palmerin*; *Primaleon*; novels of chivalry; chivalric romance.

La difusión de los libros de caballerías ibéricos en Europa a lo largo de los siglos XVI y XVII acarreó un abanico muy variado de metamorfosis textuales, materiales, literarias y culturales. Estos textos, muy conocidos en su momento, ejercieron y absorbieron significativos y recíprocos procesos de plasmación tanto en el eje diacrónico, como en el triple pasaje entre una lengua y otra, una cultura y otra, y entre códigos de expresión literaria tan distintos como pueden ser la prosa y el verso. Dentro de esta multifacética pluralidad de transformaciones, me ocuparé aquí del caso específico de los poemas caballerescos italianos derivados del *Palmerín* y *Primaleón*.

Brotando de unas raíces medievales que comprendían las versiones castellanas de la post-vulgata artúrica, el *Amadís* primitivo y la novela sentimental, los libros de caballerías castellanos, gracias a la imprenta, florecieron como género marcado por una fuerte identidad a lo largo de los siglos XVI y XVII, y se difundieron por toda Europa en una avalancha de ediciones en francés, inglés, alemán, holandés e italiano. En Italia llegaron en un primer momento a través de importaciones en los ambientes cortesanos donde la influencia de España era mayor. En Milán, Mantua, Ferrara, Urbino, Roma y Nápoles nobles caballeros y damas como Isabella d'Este encargaban a sus agentes en España la compra de nutridos listados de libros de caballerías para su propio entretenimiento y como medios para aprender la lengua. En un momento dado, algunos impresores olieron el negocio y empezaron a imprimir en Italia estos libros, primero en Roma y luego en Venecia. Entre 1519 y 1534 aparecieron seis ediciones italianas en lengua castellana de los libros de caballerías más conocidos: el *Amadís*, el *Esplandián*, el *Palmerín* y el *Primaleón*. En estas ediciones sobresalen dos tipos de transformaciones, que anticipan lo que va a pasar dentro de pocos años con las primeras traducciones: (1) el texto se acerca al lector italiano con una serie de paratextos y de intervenciones textuales que tienen el objetivo de facilitar el aprendizaje del idioma (ej. la solución de las abreviaturas y las pequeñas guías de pronunciación del español para italianos que se encuentran en las ediciones venecianas del *Amadís* (1533) y del *Primaleón* (1534) al cuidado de Francisco Delicado). (2) El libro en su materialidad se acerca paulatinamente al cambio que se está produciendo en Italia en estos años hacia una práctica de lectura más ágil y una producción más económica. Se reduce el

formato del *in folio* al *in quarto* y se abandona la tipografía gótica en doble columna adoptando una redonda romana en columna única.

El rumbo atisbado en estas primeras ediciones hacia un producto editorial y literario más económico y popular con respecto al género castellano, se transforma en una vía maestra con la aparición de las traducciones en los años 40. Entre 1544 y 1610 fueron publicados 25 libros de caballerías traducidos al italiano, concentrándose la producción sobre todo en los ciclos principales del *Amadís* y del *Palmerín*. Estos ciclos, a partir de 1554 empezaron a ser objeto de un importante trabajo de ampliación que extendió sus universos narrativos a través de continuaciones originales en italiano. El número de los volúmenes de cada ciclo llegó a redoblar, pasando de 10 a 21 en el caso del *Amadís* y de 5 a 12 en el ciclo de *Palmerín*. Los datos recogidos sobre la difusión italiana de los libros de caballerías nos hablan de un conjunto de casi 50 títulos que se difundieron en un número aproximado de 350 ediciones entre 1519 y 1630. Merece la pena añadir que muchas de las continuaciones originales italianas fueron traducidas a otros idiomas y entraron, así, a formar parte de los ciclos españoles que circulaban por Europa, prescindiendo de su lengua de origen².

Durante todo el siglo XVI, en Italia la literatura caballerescas seguía difundándose también en verso, bajo la forma de largos cantares en *ottava rima*, donde dominaba la materia carolingia y donde los modelos más influyentes eran el *Morgante* de Pulci, el *Innamoramento di Orlando* de Boiardo y sobre todo el *Orlando Furioso* de Ariosto. Aquí también las cifras editoriales son impresionantes y nos hablan de una acogida entusiástica por parte de los lectores³.

Las relaciones entre estas dos vertientes de la literatura caballerescas italiana, es decir los cantares en verso de materia carolingia y las novelas en prosa de inspiración

² Sobre el arraigo y difusión de los libros de caballería ibéricos en Italia trabaja, desde el 2003, el Progetto Mambrino de la Universidad de Verona. Para un cuadro general remito a las páginas introductorias de Anna Bognolo, Giovanni Cara, Stefano Neri, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadís di Gaula* (Roma: Bulzoni, 2013), 1-260. El último estado de la cuestión sobre los avances y perspectivas del Progetto Mambrino se encuentra en Stefano Neri, "Proyecto Mambrino", *Historias Fingidas*, 7 (2019), pp. 443-448. La puesta al día más reciente sobre el censo bibliográfico del corpus caballeresco italiano de inspiración española en Alice Crescini, "Progetto Mambrino. «Spagnole romanzerie»: esemplari censiti nel 2018-2020", *Historias Fingidas*, 8 (2020), pp. 321-352.

³ Las coordenadas bibliográficas entre las que nos movemos son muy amplias. Señalo tan solo, como brújulas para orientarse en la producción caballerescas italiana en el siglo de Ariosto y en sus orígenes los trabajos de Marco Villorosi, *La letteratura cavalleresca: dai cicli medievali all'Ariosto*, (Roma: Carocci, 2000); Id., *La fabbrica dei cavalieri: cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, (Roma: Salerno, 2005); Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco* (Lucca: Pacini Fazzi, 1988); Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento* (Roma: Bulzoni, 1987) Daniela Delcorno Branca, *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale* (Firenze: Olschki, 1973). Para el poema caballeresco en octavas en el Renacimiento italiano véase en especial Marco Praloran, *Le lingue del racconto: studi su Boiardo e Ariosto* (Roma: Bulzoni, 2003); Id. *Il poema in ottava: storia linguistica italiana* (Roma: Carocci, 2003); Id., *Narrare in ottave* (Pisa: Nistri-Lischi, 1988). Sobre Boiardo y el *Orlando Innamorato* Neil Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»* (Modena: Panini, 1988-91, 2 voll.), Id. *I libri di Orlando innamorato*, (Modena: Panini, 1987), Riccardo Brusaghi, *Studi cavallereschi* (Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2003); Carlo Dionisotti, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, ed. Antonia Tissoni Benvenuti y Giuseppe Anceschi (Novara: Interlinea, 2003).

española siguen siendo poco estudiadas, pero lo cierto es que las fronteras no fueron impermeables. Algunos cantares italianos se transformaron en libros de caballerías castellanos confluyendo en los moldes literarios y editoriales del género. El *Innamoramento di Carlo Magno* (1481-1491), por ejemplo, proporcionó a Luis Domínguez los materiales para los libros I y II del afortunado *Renaldos de Montalbán* (h. 1511); el *Orlando innamorato* de Boiardo y sus continuaciones italianas en rima (Niccoló degli Agostini, Raffaele Valcieco, Pierfrancesco Conte) confluyeron en los primeros dos libros del ciclo del *Espejo de caballerías* de Pedro López de Santa Catalina (1525 y 1527), mientras los libros I y II del *Morgante* de Jerónimo Aunés prosifican el homónimo cantar de Luigi Pulci (1478-1483). Es interesante notar cómo en España las traducciones en verso del *Innamorato* y del *Furioso* llegan a mediados del siglo (Garrido de Villena 1555 y Urrea 1549), o sea, después de la publicación de estas adaptaciones muy libres en el cauce genérico de los libros de caballerías, al que pertenecen también el *Guarino Mezquino* ([1512]) y el *Baldo* (1542) que confluye, como cuarto libro, en el ciclo de *Renaldos de Montalbán*⁴.

⁴ Véanse en general Bernhard König, “Prosificando la caballería: de los *cantari* al libro de caballerías”, en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. Poética, lectura, representación e identidad, ed. Eva Belén Carro Carbajal; Laura Puerto Moro; María Sánchez Pérez (Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas; Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas: 2002), 187-200; Folke Gernert, Javier Gómez Montero y Bernhard König, eds, *Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)* (Salamanca, SEMYR: 2004). Para el ciclo del *Renaldos de Montalbán* cfr. las ediciones del *Libro del noble y esforzado e inuencible cauallero Renaldos de Montaluan*, ed. Ivy A. Corfis (New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2001); *Trapesonda. Tercero libro de don Renaldos de Montaluan*, eds. Ivy A. Corfis y Fernando Tejero Herrero *Tirant*, 18 (2015), 5-284; *La Trapesonda*, ed. Ana Isabel Torres Villanueva (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá/Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2019); Ana Isabel Torres Villanueva, *Estudio y edición de La Trapesonda (1533)* (Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2016); *Baldo (Sevilla, Dominico de Robertis, 1542)*, ed. Folke Gernert, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002; Folke Gernert, *El «Baldo» (1542): cuarta parte del ciclo «Renaldos de Montalbán»*, «Edad de Oro», 21 (2002), 335-347; para el ciclo del *Espejo de cavallerías* cfr. Javier Gómez-Montero, *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El «Espejo de cavallerías» (Deconstrucción textual y creación literaria)* (Tübingen: Niemeyer, 1992) y la edición de Pedro López de Santa Catalina, *Espejo de caballerías (Libro segundo)*, ed. Juan Carlos Pantoja Rivero (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009); para el *Morgante* cfr. Javier Gómez-Montero, *El «Libro de Morgante» en el laberinto de la novela de caballerías*, «Voz y Letra», 7 (1996), 29-59; Erika Guerriero, “Il Morgante di Luigi Pulci nella traduzione valenzana di Jerónimo de Aunés: l’incontro picaresco tra Morgante e Margutte” *Anuario de Estudios Filológicos*, (XXXVIII, 2015), 109-121 y, naturalmente, la edición *Morgante*, ed. Marta Haro (Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 2010). Para el *Orlando enamorado* cfr. la edición y estudio de Helena Aguilá Ruzola, “El *Orlando enamorado* de M.M Boiardo traducido por Francisco Garrido de Villena (1555). Edición crítica y anotada con estudio preliminar” (Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013). En cuanto al *Orlando furioso*, cfr. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, edición bilingüe de la traducción de Jerónimo de Urrea (1549), ed. Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz Muñiz (Madrid: Cátedra, 2002), Paolo Tanganelli, ed., *La tela de Ariosto: el Furioso en España: traducción y recepción* (Málaga: Universidad de Málaga, 2008) y el clásico de Maxime Chevalier, *L’Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l’influence du «Roland furieux»* (Bordeaux: Institut d’études ibériques et ibéro-américaines de l’Université, 1966). Para el *Guarino* véase Nieves Baranda, “El *Guarino Mezquino* [1527]” *Edad de Oro*, 21 (2002), 289-304, Ead., «El *Guarino Mezquino*: un caso singular en las caballerías hispánicas», en Gernert et alii, *Literatura caballeresca entre España e Italia*, 307-326.

Por otra parte (y es lo que aquí nos interesa) algunos libros de caballerías castellanos, los más famosos, se transformaron en poemas italianos en *ottava rima*: se trata del *Amadigi di Gaula* de Bernardo Tasso (1560), del *Palmerino* de Lodovico Dolce (1561) y del *Primaleone* del mismo Dolce (1562).

El éxito editorial que consiguen en Italia las novelas de caballerías españolas puede explicar, de por sí, la aparición de estos poemas. Se puede afirmar que en la segunda mitad del s. XVI (sobre todo entre 1550 y 1570) las novelas de caballerías de inspiración española dominan la producción caballeresca italiana en prosa, pues en estos veinte años aparecen más de ochenta ediciones de textos pertenecientes a este género. En especial, en los tres años que van de 1560 a 1562, es decir cuando Tasso y Dolce publican sus versiones en rima del *Amadís*, *Palmerín* y *Primaleón*, los talleres de imprenta venecianos sacan once ediciones de novelas en prosa pertenecientes a los mismos ciclos. La transcodificación fue en primer lugar una operación comercial que aprovecharía la moda de los amadises y palmerines en prosa para lanzar en el mercado de los poemas caballerescos las versiones en *ottava rima* de sus aventuras.

Dada por sentada, pues, la existencia de un objetivo comercial, hay que matizar una diferencia fundamental entre el *Amadigi* de Tasso y los dos poemas de Dolce. En los años centrales del siglo XVI, el proceso de canonización del *Furioso* y el paralelo desarrollo de un debate sobre el poema heroico llevaron la producción caballeresca en verso a una especie de bifurcación, es decir unos textos más «populares» que fueron empujados hacia lo bajo (literatura de consumo y sin pretensiones, asociada con la tradición *canterina* del siglo anterior), y unos textos «cultos», destinados a codificar y ennoblecer una forma literaria perfecta, que cristalizaría alrededor de la *Gerusalemme liberata* post-tridentina de Torquato Tasso (1575). Hablamos de «poema heroico», pero por aquel entonces se utilizaba también el término *romanzo* que incluía tanto los textos en prosa como en verso y se esgrimía a menudo en contraste con el primero⁵.

El *Amadigi* de Bernardo Tasso, con su larga y atormentada historia de composición de más de veinte años, pertenece sin duda al intento ambicioso de afinar el género del poema heroico y proponer un modelo perfecto y canónico. Lo mismo

⁵ Los trabajos fundamentales en torno al debate teórico surgido entre el *Orlando Furioso* y la *Gerusalemme Liberata* son los de Klaus W. Hempfer, *Diskrepante Lektüren: Die Orlando-Furioso Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptions-forschungsl Heuristickeder Interpretation* (1987), tr. it. *Lecture discrepanti: la ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento* (Modena: F. C. Panini, 2004); David Javitch, *Proclaiming a classic. The Canonization of Orlando Furioso* (1991), tr. it. *Ariosto classico: la canonizzazione dell'Orlando Furioso* (Milano: Bruno Mondadori, 1999); Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa: la poetica tra Ariosto e Tasso* (Roma: Bulzoni, 2001); Stefano Jossa, *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso* (Roma: Carocci, 2002); Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo* (Pisa: Edizioni della Normale, 2006). Una síntesis eficaz de los estudios sobre Poéticas del Renacimiento, con atención especial hacia la *staffetta* Ariosto-Cervantes (así como la definía Cesare Segre) se encuentra en el trabajo de Anna Bognolo, “El «modo romanresco»: el difícil camino de la prosa de ficción en el Renacimiento” en *Entre historia y ficción: formas de la narrativa áurea*, ed. David González Ramírez, Eduardo Torres Corominas, José Julio Martín Romero, M.ª Manuela Merino García, Juan Ramón Muñoz Sánchez (Madrid: Ediciones Polifemo, 2020), 45-61 y, anteriormente, con atención al papel que juegan los libros de caballerías españoles en este sistema “Variedad entre riqueza y desorden. Más sobre Cervantes y Tasso”, *Crítica del texto*, XX/3 (2017), 1-22.

puede decirse para su continuación, el *Floridante*, que Tasso padre dejó inacabado y fue concluida por Torquato en 1571. En 1560 Bernardo Tasso llevaba casi veinte años sumergido en la labor de verter en *ottava rima* el *Amadís de Gaula* español. Un interminable y agotador trabajo de limado de versos, de revisión lingüística y de reorganización de las secuencias de la intriga, acompañado y animado por un constante intercambio epistolar con los mayores literatos coevos, que había transformado una primera versión *épica* del poema (de hacia 1543) en una configuración final *romanzesca* (de hacia 1560). Mientras el *Amadigi* épico utilizaba el endecasílabo *suelto* y respetaba la unicidad de acción aristotélica, desarrollándose alrededor de las vivencias de la pareja Amadigi-Oriana, la versión *romanzesca* optaba por la *ottava rima* y perseguía una mayor *varietas*, desarrollando una intriga basada en tres acciones paralelas y yuxtapuestas. Bernardo Tasso pretendía renovar, en varios frentes, el magisterio de Ariosto y establecer un nuevo canon poético. El *Amadigi* era su testamento y su legado, la obra que representaría su concepción ideal de poema narrativo, la alquimia perfecta entre las múltiples instancias en tensión en el mayor debate poético del renacimiento italiano. Por esta razón, significativamente, el poema salió impreso por Giolito al mismo tiempo que la edición definitiva de sus *Rime* y del segundo volumen de sus *Lettere*, obras que «trazaban *a posteriori* los confines normativos y teóricos entre los que se movía la escritura del poema»⁶.

Los dos poemas de Dolce, en cambio, como él mismo declara en la carta a los lectores de su *Palmerino*, nacen «a la sprovvista» es decir de forma casi improvisada, fueron redactados «con troppa fretta», publicados de prisa, «essendo appena asciutto l'inchiostro», sin que el autor tuviera tiempo para revisarlos. Dolce es consciente de las faltas formales de sus textos, confiesa que muchas cosas se hubieran podido decir «con miglior forma» y toma distancias de la decisión de publicarlas con tanta prisa. Sin embargo, al final, llega a jactarse ante sus lectores de su capacidad para escribir tan rápido, en «un subito impeto e fervore di spirito»⁷.

Dolce, en sustancia, muestra su cara de «profesional de la pluma» interesado más en aprovechar el negocio y cumplir con su deber frente a las premuras del impresor, que al logro artístico de sus versos. Sin duda, sus dos poemas son productos literarios de consumo, lanzados al mercado aprovechando tanto la moda caballeresca amadisiana, como la reciente publicación del refinado poema de Bernardo Tasso.

⁶ Rosanna Morace, *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo». Bernardo Tasso e Torquato Tasso tra epico ed eroico* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012), 2 (traducción mía). Véase también, de la misma autora, «“Son diverso ancor dall'Ariosto”: Bernardo Tasso tra Ariosto e Torquato», *Italianistica*, 37/3 (2008): 119-131. Anteriormente, Mariacristina Mastrototaro, *Per l'orme impresse da Ariosto: tecniche compositive e tipologie narrative nell'Amadigi di Bernardo Tasso* (Roma: Aracne, 2006) y Vittorio Corsano, «L'Amadigi epico di Bernardo Tasso», *Studi tassiani*, 51 (2003), 43-74.

⁷ *Il Palmerino di M. Lodovico Dolce*, Venezia, Giovan Battista Sessa e Fratelli, 1561, R10r. En adelante citaré a partir de esta edición, transcribiendo del ejemplar de Roma, Biblioteca Casanatense, *R(MIN) XVI 1 disponible en reproducción fotográfica desde el OPAC de la biblioteca y en Google Books. Existe también una edición del *Palmerino* de Dolce en la colección *Parnaso Classico Italiano*, Venezia, Antonelli, 1846, vol. VIII, accesible a través de Internet Archive en la reproducción de la copia conservada en la Robarts Library de la University of Toronto.

Lodovico Dolce era un hábil improvisador, un prolífico obrero de la pluma, un vasallo de la industria del libro impreso, incluso un aprovechador sin escrúpulos, pero de ninguna manera se le puede tachar de advenedizo o incompetente. Tenía una experiencia enorme como editor, como tratadista, como traductor y lingüista, como poeta, como exegeta. Había editado y anotado el *Furioso* repetidas veces; fue autor de un poema continuador del *Furioso*, el *Sacripante* y conocía muy bien la literatura caballerescas italiana y española. Dolce estaba al tanto de los términos de la *querelle* sobre el poema heroico-caballeresco, en la cual había participado en múltiples ocasiones defendiendo la poética de Ariosto. Dolce, finalmente, había firmado la carta a los lectores que precedía, como único paratexto, la primera edición del *Amadigi* de Bernardo Tasso. Es una carta muy conocida, donde Dolce debate con competencia las cuestiones más peliagudas de la poética neo-aristotélica en relación con la forma del *romanzo*, defendiendo punto por punto el *Amadigi* de Tasso como heredero y sucesor del *Furioso*, en su poética. Esta carta sigue sorprendiendo a la crítica, entre otras cosas porque las relaciones entre Dolce y Tasso no eran propiamente amistosas a mediados de los años 50⁸.

Aclaradas estas importantes diferencias entre el *Amadigi* y los dos poemas de Dolce, creo que, a pesar de todo, no hay que subestimar al *Palmerino* y el *Primaleone*. Puede que sean obras escritas de prisa y con fines comerciales, pero aún así representan una toma de posición consciente, una propuesta poética concreta de parte de uno de los letrados más aventajados del Renacimiento italiano en un momento crucial para la definición teórica y práctica de los cánones. Evaluar correctamente el alcance de estas propuestas supone un análisis pormenorizado de los dos poemas, una comparación con los textos subyacentes y un balance a la luz de las obras que aspiraban a imponerse en el canon del poema narrativo en la segunda mitad del XVI. Algo que hoy en día apenas si se ha empezado. Los dos poemas casi no han sido estudiados. Existe tan solo un acercamiento al *Palmerino*, escueto, aunque valioso, publicado en 1966 por Franco Bacchelli, un trabajo mío de 2016 y uno de Angelo Chiarelli de 2018⁹. Por lo demás,

⁸ El punto de la cuestión en Rosanna Morace, “Il *Floridante* tra l’*Amadigi* e il *Rinaldo*. L’epilogo del Tasso, l’esordio del Tassino” (Tesis doctoral, Università di Pisa, 2008), I, 72-83, reelaborado en Ead., *Dall’«Amadigi» al «Rinaldo»*, 22, 81-83. Dionisotti sostiene que la publicación del *Palmerino* y *Primaleone* de Dolce contribuyó de alguna manera al fracaso editorial del *Amadigi* y persuadió el joven Torquato Tasso a volcarse a la materia carolingia con su *Rinaldo*: “Questi due poemi, composti «alla sprovvista», sono parenti prossimi dell’*Amadigi* per l’argomento e diversissimi per la forma. Parentela e diversità, in una sequenza cronologica così stretta, non possono considerarsi accidentali; fanno pensare che all’insuccesso dell’*Amadigi* contribuisse copertamente quello stesso che aveva firmato la prefazione. [...] Aggiungerò che la parentela con l’*Amadigi* dei due poemi del Dolce, che abbassavano la stessa materia cavalleresca a livello di improvvisazione caricaturale, aiuta a capire perché il giovane Tasso preferisse tornare nel suo *Rinaldo* all’altro ciclo cavalleresco, tradizionale in Italia, che gli consentiva di venire a paragone diretto con l’Ariosto e insieme di evitare il paragone, non soltanto col padre, ma anche coll’importuno Dolce” Carlo Dionisotti, “Amadigi e Rinaldo a Venezia”, en *La ragione e l’arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, ed. Giovanni Da Pozzo (Venezia: Il Cardo, 1995), 20.

⁹ Franco Bacchelli, “Il *Palmerin de Olívia* nel rifacimento di Lodovico Dolce”, en *Studi sul Palmerin de Olívia. III. Saggi e ricerche*, ed. Giuseppe Di Stefano (Pisa, Università, 1966), 159-176; Stefano Neri, “Palmerino e Primaleone di Lodovico Dolce: il rapporto con i testi spagnoli e le traduzioni italiane in prosa”, en *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. I. Passioni e competenze del letterato*, ed. Paolo Marini y Paolo

los dos textos han pasado totalmente desapercibidos por la crítica, más allá de algunas menciones esporádicas. En mi trabajo anterior acopié, en primer lugar, los datos bibliográficos. Del censo de las ediciones y ejemplares resultó que el *Palmerino* fue editado tan solo una vez en 1561 por Giovan Battista Sessa e fratelli y actualmente he llegado a censar 48 ejemplares supervivientes. El *Primaleone* fue editado dos veces: en 1562 en 1597, siempre por Giovan Battista Sessa e fratelli, pero la segunda edición es en realidad una *rinfrascatura* (rejuvenecimiento) de la primera, con la sustitución de la hoja externa del primer pliego. De la edición de 1562 se conservan 40 ejemplares, de la *rinfrascatura* de 1597 se conservan 25 ejemplares.

Otro punto fundamental fue establecer si Dolce tomó inspiración de los textos en lengua castellana o si compuso sus versos adaptando las traducciones italianas de los mismos. Sabemos que Bernardo Tasso, para su *Amadigi*, había trabajado en un primer momento con el texto del *Amadís* en castellano y que, en las últimas fases de composición, se valió también de la traducción italiana de Mambrino Roseo¹⁰. En cuanto a Dolce, Franco Bacchelli da por descontado que trabajara con originales en castellano y su suposición fue recogida por otros investigadores que se han ocupado, aunque marginalmente, de estas obras. Los cotejos que realicé, en cambio, me llevaron a establecer que Dolce trabajó tan solo con las traducciones italianas. Entre el texto original en español y la versificación italiana, por lo tanto, se interpone la traducción en prosa de Mambrino Roseo que, de por sí, constituye un primer filtro de adaptación de los rasgos estilísticos y de los contenidos de los originales a unas circunstancias y expectativas de lectura diferentes. La fisionomía de esta primea metamorfosis incluye, por ejemplo, la tendencia a suprimir las digresiones moralizantes, a reducir las redundancias, las expresiones enfáticas, los artificios retóricos, los latinismos, a simplificar y agilizar la sintaxis, a evitar el tono solemne y sentencioso, así como los contenidos religiosos. Por otro lado, una de las tendencias más destacadas de las traducciones italianas en prosa es un guiño especial al público femenino, con un énfasis mayor en la fenomenología amorosa, en los discursos y cartas de enamorados y una reducción de las referencias a la debilidad de la mujer, a los elogios a la castidad y a los comentarios misóginos¹¹.

Procaccioli (Manziana: Vecchiarelli, 2016), 137-178; Angelo Chiarelli “Il ‘Palmerino’ e il Primaleone’ di Lodovico Dolce: fenomenologia amorosa, formalizzazione della guerra e semantizzazione delle morti” en *La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso dell’ADI- Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016)*, ed. L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile (Roma: Adi editore, 2018), 1-9. Algunas consideraciones también en Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso*, 21, 203-204, 244-245.

¹⁰ Cfr. Bognolo, Cara, Neri, *Repertorio*, 111; Mastrototaro, *Per l’orme impresse da Ariosto*, 96; Vittoria Foti, “Mutamenti semantici nelle traduzioni italiane dell’*Amadís*”, in *Literatura caballeresca entre España e Italia*, 443-466.

¹¹ Cfr. Bognolo, Cara, Neri, *Repertorio*, 143-149. Me parecen significativas las palabras de Federica Zoppi: “Los *Palmerines* italianos, en conclusión, reflejan un mundo cortesano que se está apartando de forma evidente de la tradición medieval, también respecto al papel de las mujeres, que pueden moverse y expresarse en el ámbito de la corte con más libertad, sobre todo por lo que atañe al humorismo: la mayoría de los personajes que se ríen en los libros italianos son mujeres, que parecen desempeñar en la corte el rol que Castiglione en el *Cortegiano* le atribuye como actitud ideal a la doncella de corte: «sarà nel

El examen de las tendencias y rasgos que caracterizan los poemas frente a los hipotextos españoles, por lo tanto, necesita tener en consideración este pasaje intermedio constituido por las traducciones italianas en prosa. Se trata de un cotejo que, de momento, he realizado tan solo en parte y someramente. A pesar de ello, algunas peculiaridades de los poemas asoman con evidencia.

Desde el punto de vista formal, en ambos poemas se nota cómo Dolce se esfuerza en repartir la materia narrativa en cantares de medida homogénea (unas 80 octavas) así como hacía Bernardo Tasso. No siempre logra resultados eficaces y artísticamente apreciables, pues a menudo las transiciones entre un cantar y otro son abruptas y sosas, como si no fuera posible encauzar las acciones en unidades bien definidas y cerradas (véase por ejemplo el pasaje entre los cantares 27 y 28 del *Palmerino*). Nada que ver con los refinados amaneceres y ocasos que abren y cierran frecuentemente los cantares del *Amadigi* de Tasso. Al final del *Primaleone*, además, es evidente la prisa de Dolce para llegar a la conclusión, pues mientras cada cantar del poema encierra medianamente los contenidos de cuatro o cinco capítulos del texto en prosa, los cantares finales resumen mucho más (el último incluye los contenidos de 21 capítulos).

Las versificaciones se caracterizan por la reducción de los contenidos narrativos, como el propio Dolce había declarado en la carta a los lectores del *Palmerino*. Reducción que es proporcionalmente mucho más acentuada respecto a las intervenciones de Bernardo Tasso en su *Amadigi*. Frente a una extensión casi equivalente de los dos hipotextos en prosa, el *Amadigi* cuenta con 100 cantares y más de 7000 octavas, mientras el *Primaleone* tiene 40 cantares y alrededor de 3000 octavas. Los criterios que Dolce sigue en la selección de los contenidos me parecen significativos. En primer lugar, privilegia y respeta en sus pormenores la línea narrativa principal (siguiendo la biografía del héroe) en detrimento de las líneas narrativas secundarias, que se encuentran notablemente resumidas. En el *Palmerino* de Dolce, por ejemplo, faltan los contenidos de los primeros nueve capítulos, donde se cuentan los amores de los padres del héroe. El *Primaleone* mantiene este criterio, pero se nota un mayor esfuerzo de Dolce para conservar la autonomía de las historias protagonizadas por los personajes complementarios, caballeros y damas compañeros del héroe principal, cuya creciente importancia caracteriza el texto español frente al libro anterior. En segundo lugar, hay una selección de tipo temático: a Dolce le interesan menos las escenas de tema amoroso que las secuencias narrativas de combates y aventuras. En general privilegia la acción. Los procedimientos de síntesis, simplificación, elipsis y supresión afectan sobre todo las historias de amor de los personajes secundarios, las descripciones de los estados de ánimo de los personajes, pero también los capítulos en que se tratan los preparativos de las batallas y torneos y los festejos sucesivos, así como

conversare, nel ridere, nel giocare, nel motteggiare, in somma in ogni cosa graziatissima; ed intertenerà accommodatamente e con motti e facezie conveniente a lei ogni persona che le occorrerà» (3, IX, p. 355)” Federica Zoppi, «Risa y mujer: motivos de humorismo femenino en el ciclo de los Palmerines», *Historias Fingidas*, 8 (2020), 247. <https://historiasfingidas.dlcs.univr.it/article/view/156/pdf>, DOI: <http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/156>

las embajadas, los rituales cortesanos y en general las digresiones y las pausas descriptivas.

Las escenas eróticas y amorosas acaban perdiendo importantes matices de su carácter alusivo. Las pinceladas de «humanidad» que vitalizan la configuración de personajes y sentimientos, logro fundamental de las prosas en su recorrido evolutivo desde los originales españoles hasta las traducciones italianas –pasando a través de las revisiones de Francisco Delicado en sus ediciones venecianas en castellano¹²–, se desdibujan en Dolce, como en estampas en blanco y negro. En el *Primaleón*, por ejemplo, el episodio de seducción de Flérida por parte de don Duardos atesora leves, pero significativos cambios entre las primeras ediciones y la revisión de Delicado de 1534. Siguiendo las palabras de Tatiana Bubnova

en general el texto de Delicado se reduce a la vez que queda estratégicamente reacentuado para contribuir, en este caso, a su erotismo, porque nuestro editor no sólo quita algunos detalles y prescinde de lo que considera superfluo, sino que también agrega algo; poco, pero con sentido. Ejemplo: «Julián quiso besarle las manos y la infanta no gelas quiso dar y mandó a sus donzellas que truxessen instrumentos y allí estuvieron a gran solaz, que mucho era pagada la infanta de oír tañer y cantar a Julián» (Salamanca y Toledo); frente a: «Julián le quería besar las manos y la infanta no quiso [supresión], y mandó a sus donzellas que truxessen instrumentos, y allí estuvieron a gran solaz que mucho se pagava la infanta de oyr tañer y cantar a Julián» (Venecia) (40 o 41 palabras contra 37 o 38). Más adelante Julián se queda dormido en presencia de Flérida, y al despertar se arrepiente: «Fasta aquí con gran cuydado y mortales desseos era develado y agora, teniendo tanta gloria delante de mí, duermo» (Salamanca). «Fasta aquí con gran cuydado y mortales desseos era develado, y agora teniendo tanta gloria delante de mí *durmíose el cuerpo velando el corazón*» (Venecia Fo. CXLVII-b): este rasgo expresivo, como puede notarse, es de Delicado.¹³

¹² Francisco Delicado cuidó las ediciones venecianas del *Amadís* (G. A. Nicolini da Sabbio e G. B. Pederzano, 1533) y del *Primaleón* (G. A. Nicolini da Sabbio e G. B. Pederzano, 1534). Sobre las intervenciones de Francisco Delicado véanse los estudios de Tatiana Bubnova “Ediciones venecianas de Delicado: los libros de caballerías”, *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de AISO (Cambridge, 18-22 de julio de 2005)* ed. Anthony Close (Cambridge: University Press, 2005) 115-120, https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_013.pdf (consultado el 15 de enero de 2021); “Delicado editor: lo propio y lo ajeno”, *Actas del XIV congreso de la asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs, 2004) 51-58 https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_2_006.pdf (consultado el 15 de enero de 2021); “Delicado editor (2): El texto del *Primaleón*”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de AISO (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002)*, eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (Madrid: Iberoamericana, 2004) I, 373-384, https://cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_030.pdf (consultado el 15 de enero de 2021); “Delicado en Venecia, o de «Corregidor» a «Alcalde destas letras»”, *Acta Poética*, 21/1-2 (2000), 229-254, <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/52> (consultado el 15 de enero de 2021) DOI: <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2000.1-2.52>

¹³ Bubnova, “Delicado editor (2): El texto del *Primaleón*”, 379. En el mismo pasaje Delicado modifica también otros detalles “Julián tan fieramente dormía” > “Julián dormía fuertemente”, “Ay, sandío de mí” > “Ay de mí”; “me es gran vergüença” > “me es vergüença”.

La traducción italiana de Mambrino Roseo da Fabriano, basada en la edición de Delicado, añade a su vez unos detalles. Merece la pena comparar los dos textos (cursivas añadidas):

Julián le quería besar las manos e la infanta no quiso e mandó a sus donzellas que truxessen instrumentos y allí estuvieron a gran solaz, que mucho se pagava la infanta de oír tañer e cantar al su Julián. Y este amor que se le acrecentó le fizo dessear de verse con él de noche. E assí lo fizo, que sin que Julián lo supiesse, vino ella con Artada a la huerta y fallólo durmiendo debaxo de los árboles muy sossegadamente. Y sentóse cabe él muy passo y estuvolo mirando a la luna que hazía clara, y dezía en su corazón:

- ¡Ay Dios qué tan grandes son las vuestras maravillas, que quesistes hazer un cavallero tan complido en todas las cosas! Si bondad en ardimiento le distes que guarde, es a mí la su fermosura que me ha fecho errar, que no puedo vençer a mi corazón e véngolo a buscar.

E como esto dixo, se llegó a él e besóle muchas vezes. E Julián dormía fuertemente que no lo sentía y ella le tomó por la mano e díxole muy passo:

- Mi verdadero amigo, ¿cómo dormis tan sin cuidado? ¿E no vedes vós a la vuestra Flérída que viene a complir lo que vos prometió? Agora conoceréis vós si vos amo yo verdaderamente.

Julián despertó muy espantado e, abriendo los ojos, vio a la infanta cerca de sí e dixo:

- Ay de mí ¿E qué sueño es este, que agora me vino? Fasta aquí con grand cuydado e mortales desseos era desvelado e agora, teniento tanta gloria delante de mí, durmióse el cuerpo velando el corazón.

Nunca a mí mesmo perdoneré este yerro. ¡Ay, señora! ¿E qué bien es este que fezistes en venir a dar descanso a este atribulado corazón?

- El que ama –dixo la infanta- busca remedio. E si vós folgáis con mi vista,

Egli volse baciarle la mano, ma ella non volse e, fatti qui venire gli instromenti, stettero a gran spasso, diletlandosi molto la infanta di sentire sonare e cantare *il suo amante*. Onde *aumentandole più la fiamma amorosa nel cuore*, la spinse a doversi ritrovare co'l suo Iuliano di notte. E così fè, che senza che egli ne sapesse nulla, se ne venne nel giardino con Artada e, ritrovatolo a dormire quietamente sotto uno arbore, gli si assise appresso pian piano e si lo stette mirando *un pezzo* al lume della luna, che era assai chiara, e fra se stessa diceva:

- Deh, Iddio, che maraviglie grandi *son queste, che un cavallero così compiuto in tutte le cose ne venga à questi termini per mio amore*. Ma che dico io? Che io mi sento così vinta et accesa *di lui* che non posso *me stessa frenare*, che vengo sin qua a cercarlo?

E detto questo gli si accostò e baciollo molte volte. E dormendo egli così forte che non sentia, ella il tolse per mano e pian piano li disse:

- Signor mio caro, come dormite voi così spensierato che non vedete la vostra Flerida che è venuta ad attenervi la promessa? Hora potete voi conoscere s'io vi amo con tutto il cuore.

Iuliano si destò molto spaventato et, aprendo gli occhi e veggendosi la infanta a lato, disse:

- Oimè! E che sonno è questo che mi venne ora? Sono fin qua stato desto con tanti *pungenti et angosciosi pensieri* et hora che io havea tanta gloria appresso *dormiva il corpo, benchè vegghiasse l'animo*? Mai non perdonerò io questo errore a me stesso. Deh, signora, che *gratia* è questa che mi

fazéis derecho, que yo no puedo ál hazer aunque me es vergüença.

[...]

E aquella noche estuvieron ambos a gran sabor de sí con la gran frescura de la noche e con el gran olor que los árboles de sí davan, aquellos dos tan afincadamente se amavan en sus coraçones descansados en verse en aquel lugar, e assí passaron algunos días viendo Julián a su señora de día, folgando con ella de noche hasta que vinieron nuevas al emperador de Primaleón, como vos avemos contado. (*Primaleón*, Venecia, G. A. Nicolini da Sabbio e G. B. Pederzano, 1534, II, 26, 147v-148r. Ejemplar de la Biblioteca de Catalunya, Bon. 9-IV-4, accesible en Google Books).

faceste a venire a dare riposo a questo afflitto cuore?

- Chi ama -disse ella- va cercando il rimedio. E voi che sentite diletto della vista mia, fate il debito vostro, ch'io non posso altro farne, benché mi sia vergogna.

[...]

E così si stettero quella notte a gran diletto insieme, sì per lo fresco che faceva, come per *l'odore che dai fiori di quelli diversi alberi spirava*. Et a questo modo ne passarono alcuni giorni *con gran piacere, veggendosi di di insieme pubblicamente in presenza di tutte le donzelle e ritrovandosi la notte a stretti e soavi ragionamenti insieme*, finché s'ebbe nuova di Primaleone, come s'è detto di sopra (*Primaleone*, Venezia, Michele Tramezzino, 1548, II, 26, 305r-306r. Ejemplar de München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp. 1025 o, accesible en Google Books).

A la zaga de Francisco Delicado, Mambrino Roseo modifica el texto con el objetivo de enfatizar los aspectos amorosos. El recurso a la hipotaxis del texto italiano confiere a la escena un ritmo más relajado e íntimo. El traductor insiste en la naturaleza del lazo que une los personajes, sustituyendo el nombre de Julián con «amante», añadiendo incisos como «Onde aumentandole più la fiamma amorosa nel cuore» o «per mio amore», convirtiendo los «mortales desseos» connotados negativamente desde el punto de vista moral con «pungenti pensieri», más subjetivo y neutral. Finalmente, la intimidad entre los amantes se ve reforzada por el contraste, más marcado que en el original, entre sus conductas públicas durante el día y sus noches hechas de «stretti e soavi ragionamenti insieme».

Ahora bien, puesto que no tiene sentido evaluar la transcodificación de la prosa al verso con los mismos criterios con que se analiza una traducción, aún así no deja de ser evidente cómo esta humanidad, esta intimidad y la empatía con los lectores que la escena logra a lo largo del recorrido de transmisión textual de las prosas (entre el *Primaleón* de 1512 y su traducción italiana de 1548), en las octavas de Dolce se desplazan a otro plan y se convierten en una distancia fría, formularia, «heroica»:

Stette la bella giovane a diporto
col caro amante quasi tutto il giorno.
E poi che'l Sol dal suo bel carro scorto

bagnó nell'onde salse il capo adorno,
ella a trovar il suo dolce conforto
venne con la sua ancella al suo soggiorno
e lo trovò nel giardin delicato
sotto un arbore steso e addormentato.

E miratolo alquanto, si sentia
l'anima dileguar poco a poco
e quasi il mondo e se medesima oblia
sempre crescendo l'amoroso foco.
Né potendo tacer, adunque fia
disse così allettata dal bel loco
«Tristan, che dormir possa lungamente
trovandomi, qual sono, a lui presente?»

A queste sue parole risvegliossi
Tristano, e'l suo bel Sol quivi veggendo
ratto dentro e di fuor tutto cangiossi
e disse «È questo sogno o pur comprendo
inanzi il ver, come svegliato fossi?
Io so pur che son desto, io so ch'intendo.
Deh, v'have forse mossa il mio dolore
a dar conforto al tormentato core?»

Così disse la donna «A punto face
una ch'ami, nel modo che faccio io.
Che son venuta a voi per recar pace
et holla anco recata al petto mio»
«Poscia» diss'ei «che l'amorosa face
v'arde et insieme equal s'en va il desio
la vostra verso me pietate usata,
signora, non sarà mal impiagata».

[...]
Piacquer gli accenti a la gentil donzella
e un' hora le pareva mill'anni e mille,
ch'esso giungesse, quando la novella
s'udí, ch'io disse [...]

(*Primaleone, figliuolo di Palmerino, di M. Lodovico Dolce*, Venezia, Giovan Battista Sessa e Fratelli, 1561, canto XXIX, f. 127r-v. Ejemplar de Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 6. 19.E.54 disponible en reproducción fotográfica desde el OPAC de la biblioteca y en Google Books)¹⁴

¹⁴ Existe también una edición del *Primaleone* de Dolce en la colección *Parnaso Classico Italiano*, Venezia, Antonelli, 1846, vol. VIII, accesible a través de Internet Archive en la reproducción de la copia conservada en la Robarts Library de la University of Toronto.

Más que ser un diálogo íntimo entre los dos amantes, las palabras de los protagonistas se convierten en monólogos ensimismados y autorreferenciales. Todo contacto físico y emocional parece anularse. Desaparecen los besos («baciarse la mano», «baciollo molte volte»), los roces y los elementos que apuntan al contacto o a la cercanía física («gli si assise appresso», «gli si accostò», «il tolse per mano», «la infanta a lato», «insieme»). Desaparecen los titubeos de Flérída y el atisbo de comicidad en la vergüenza de Julián al despertarse. Es un amor en que domina el «yo» y desaparecen el «tú» y el «nosotros», un amor que se resuelve en un intercambio de favores («la vostra verso me pietate usata, / signora, non sarà mal impiagata»). El proceso de despersonalización corre parejo con una abstracción tipificante: desaparecen los nombres de los amantes (sustituídos por «il», «ella», «la bella giovane», «la donna», «la gentil donzella»), desaparece también el nombre de Artada, sustituido por un genérico «la ancella» de regusto clasicista. Significativamente el nombre de Julián se convierte en el prototípico Tristán y la escena se abre con un formulario y tópico amanecer mitológico («poi che'l Sol dal suo bel carro scorto / bagnó nell'onde salse il capo adorno»). El momento en que culmina la seducción de Flérída contempla un importante elemento conflictivo, pues Julián toma por la fuerza la virginidad de su enamorada. En su edición, Delicado intenta matizar algunos tintes violentos de las ediciones anteriores. Volvamos a las palabras de Bubnova:

En el momento mismo de la seducción: «Y como vido que era tiempo púsolo por obra, y con grandes falagos y amor demasiado que le mostró y *algo por fuerça porque la gritadora no osó dar bozes* la fizo dueña, y aviendo alcanzado tan alto fin, él quedó ledo, y la infanta muy sañuda» (Venecia Fo. CXLVIII). La de Toledo dice: «y *más por fuerça* porque ella no osó dar bozes la fizo dueña, y aviendo alcanzado tan gran cosa, él quedó tan ledo que no hay hombre que vos lo pudiesse dezir, y la ynfanta fue muy sañuda del, y díxole...» (Toledo Fo. cxxxv; la frase sigue como en la edición príncipe). Las «correcciones de estilo» en estos fragmentos en general, con su táctica de suprimir y agregar, están encaminadas a hacer la escena de la seducción más amable, al eliminar en lo posible el matiz de violación y proyectarle, en cambio, algo de ironía. En la segunda parte de este capítulo 26, la que corresponde al capítulo 124 de las ediciones anteriores, Delicado suprime algún pasaje más extenso y algunos más de menor brevedad, al tiempo que agrega secuencias que contribuyen a caracterizar los sentimientos de los personajes¹⁵.

El pasaje en la traducción italiana de 1548 es el siguiente (cursivas añadidas):

Iuliano ragionò con la infanta di molte cose. E ella che così lieta stava, gli fe' più copia di sè che mai, onde accortosi il cavaliere che Artada stava molto di longo, prese animo a dovere torne quel diletto che egli più ne desiderava, pensando che s'egli l'accappava avrebbe tosto la infanta fatto quanto egli voluto avesse e né la avrebbe potuto seco in Inghilterra menare, né insino a quella ora avea egli mai avuto ardire di tentare simile cosa perché Artada non si iscompagnava mai un deto da loro. Veggendosi dunque la occasione avanti, la pose in opra e, con molte lusinghe e *carezze*, mostrandole il maggiore amore che fare si possa, e qualche cosa *anco* per forza, non avendo *ella* ardire di gridare,

¹⁵ Bubnova, “Delicado editor (2): El texto del *Primaleón*”, 379.

la fece donna. E trovandosi egli a *così dolce fine* giunto ne restò *senza fine* allegro, ma ella al contrario molto sdegnata (II, 26, f. 306r-v).

Roseo respeta en lo esencial el texto de Delicado y en algunos detalles se esfuerza por mitigar aún más los rasgos de violencia del acto sexual, pues añade la palabra «carezze» en los preliminares, la partícula «anco» con valor de posibilidad en el acto sexual (it. mod. «anche»: «también/quizás algo por fuerça»), sustituye el insolente sustantivo «gritadora» con el pronombre «ella» y califica el logro de Julián con un adjetivo diferente, pasando de «alto fin» a «così dolce fine», que convierte una fórmula elocuente (generalmente utilizada en las hazañas caballerescas) en algo más íntimo. La violencia -y con ella el interesante aspecto conflictivo del episodio- desaparece por completo en los versos de Dolce:

Ora una notte, essendosi appartata
 Artada, e soli essendo ambi in disparte,
 Tristan, che la sua donna innamorata
 di sé già conosceva a parte a parte,
 fe' sì che l'ebbe al fine, rivoltata
 alle sue voglie adoperando l'arte
 sì ch'ella il compiaceva di quel che volse,
 ma troppo dopo'l fatto se ne dolse.
 (canto XXIX, 127v)

Don Duardos, nuevo Tristán, no fuerza a Flérída sino que, gracias a sus artes, consigue convencerla a satisfacer sus deseos. Lo que queda de la violencia, explícita en los textos en prosa, es tan solo el remordimiento de la doncella al darse cuenta de haber perdido la honradez, expresado en la octava siguiente, cuestión que Dolce resuelve en cuatro versos:

Ma ragion egli [Duardo] usò tanto possente
 che dopo molte, lunghe, aspre parole
 ella si diede pace finalmente
 e promise di far ciò che egli vuole.
 (canto XXIX, 127v)

Y de aquí la intriga del poema pasa directamente a la aventura del espejo mágico, saltando por completo el proceso de reconciliación entre los dos amantes gracias a la mediación de Artada, que en el *Primaleón* de 1526 ocupaba por entero el capítulo 124. Dolce, por lo tanto, allana el conflicto. No le interesan, en su modelo de poema caballeresco, los recovecos de la fenomenología amorosa, ni los aspectos problemáticos planteados por los textos en prosa. El amor, por lo menos en este episodio, es un dogma monolítico hecho de un dar y un recibir públicamente, en que no hay espacio siquiera por la alusión, protagonizado por actantes que no dejan de ser «tipos»: el héroe enamorado, con su *sprezzatura*, superioridad y distancia, la doncella enamorada con sus debilidades, sus silencios y sus deberes hacia la honradez.

Unas consideraciones análogas pueden hacerse con respecto a una escena erótica especular y opuesta a la de don Duardos y Flérída, es decir el acoso sexual de Aurencida a Trineo en el *Palmerín de Olivia* (cap. 149 del texto castellano, cap.116 de la traducción italiana, cantar 30 de la versificación de Dolce). La traducción italiana en prosa, aún respetando los hitos principales de la intriga, en este caso empobrece el texto original, sintetizando los diálogos en discursos indirectos y omitiendo algunos detalles que, evidentemente, el traductor consideraba demasiado explícitos o innecesarios:

[...] Ella fece apparecchiare un bagno e la camera ordinare di ricchissimi panni e, all'ora deputata, lavatasi tutta, si coricò in un letto delicatissimo. Il servo andò e con questo inganno quivi condusse Trineo al quale, serrata la porta, disse: «Signore, il dono che io vi ho domandato è che voi vi coricate con questa infanta». Volse uscirsene Trineo, maladicendo il servo che così ingannato l'avesse, ma Aurencida lo chiamò dicendogli: «Deh, signor cavaliere, sarete voi con una donzella sì spietato che vogliate per tanto amore che per voi patisce lasciar che muoia? Supplicovi a non mi far ricevere questa vergogna, chè sarete cagione che io mi uccida con le mie mani». E quivi lascivamente lo provocò tanto che, dopo lungo contrasto, vinse la concupiscenza la ragione e coricossi con esso lei, non ricordandosi né d'Iddio, nè di Agriola, nè dei consigli di Palmerino. E con esso lei dimorò quasi fino al giorno e la ridusse donna di donzella che ella era e tante carezze e tanto amore seppe mostrargli che non solamente quella, ma molte altre notti, non forzatamente, ma pregando egli, a questo gioco si condusse con tanta contentezza della infanta che più non si potria dirsi. Fu tanta la soddisfazione che ebbe della giovane Trineo che in altro non pensava nè in altra cura era più intento, e perché Palmerino non sollecitasse il partire si finse essere ammalato alquanto, nascondendosi molto da lui perché non lo riprendesse (*Palmerino d'Oliva*, Venezia, Michele Tramezzino, 1544, 116, ff. 329r-v. Ejemplar de London, British Library, C.57.aa.48 accesible en Google Books)

Pese a omitir detalles explícitos como «tenía los sus muy hermosos pechos de fuera, que era maravilla de ver su cuerpo» o «Aurencida lo tomó con sus manos por la cabeça» o «desnudóse muy prestamente de sus ropas»¹⁶, el texto en prosa italiano añade unos elementos ausentes en el texto original con el objetivo de mitigar el aspecto de acoso sexual unilateral por parte de la doncella y subrayar la complicidad y la mutua satisfacción, pues tras el primer lance el joven accede a ella «non forzatamente, ma pregando egli» (es invento del traductor toda la frase «tante carezze e tanto amore seppe mostrargli che non solamente quella, ma molte altre notti, non forzatamente, ma pregando egli, a questo gioco si condusse con tanta contentezza della infanta che più non si potria dirsi»).

Esta complicidad *a posteriori*, presente en el texto castellano, enfatizada en la prosa italiana, se encuentra muy reducida en los versos del *Palmerino* de Dolce:

Venuta l'ora, con acceso petto

¹⁶ *Palmerín de Olivia* (*Salamanca*, [Juan de Porras], 1511), introd. M.^a Carmen Marín Pina; ed. y apénd. Giuseppe di Stefano; rev. Daniela Pierucci, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, 329.

si pose ella in un molle e ricco letto.

L'accorto servo fe' l'effetto tosto
col cavallier, che gli promise, e gio
seco là, dove era l'aguato posto
da lei per isfogar il suo desio.
Trineo, che contra il suo primier proposto
si trova giunto a passo strano e rio
pria ricusò, m'al fine in quel barone
potè più il senso assai, che la ragione.

E coricossi con la damigella,
l'obligo che avea a Dio tutto obliando
e scordato de la sua donna bella,
né de l'amico al ricordo pensando,
stette con lei fin che la prima stella
apparve in ciel, le tenebre scacciando.
Né quella sol, ma molte notti ancora
v'andò Trineo, che già se ne inamora.

E perché Palmerin non affrettasse
l'andata, finse d'esser amalato.
(canto XXX, f. 127v)

Menguando el alcance de la concupiscencia de Trineo (que sin embargo no desaparece del todo), el foco de atención de los versos de Dolce se concentra en el engaño (se define «agguato», emboscada) llevado a cabo por la doncella para desahogar su lujuria («isfogar il suo desio»), en el cual el caballero cae a pesar de sus resistencias, llevado por el deseo sexual («contra il suo primier proposto [...] pria ricusò, m'al fine [...] potè più il senso assai, che la ragione»).

La compostura que Dolce parece perseguir en la configuración de las relaciones sexuales (y amorosas, en general) entre los personajes, se percibe también cuando algunos detalles moralmente inaceptables se modifican para que queden dentro de cierta ortodoxia. Por ejemplo, el monstruo Patagón que el *Primaleón* en prosa (tanto español, como italiano) era hijo de un animal y una mujer salvaje, en las octavas de Dolce es hijo de un hada y un duende. He aquí los textos de la edición veneciana de Delicado y de su traducción italiana:

mas todo es nada con un hombre que agora hay entre ellos que se llama Patagón, y este Patagón dizen que lo engendró un animal que hay en aquellas montañas que es el más dessemejado que hay en todo el mundo, salvo que tiene muy gran entendimiento y es muy amigo de las mugeres. Dizen que huvo que hazer con una de aquellas patagonas, que assí las llamamos nosotros por salvajes, et que aquel animal engendró en ella aquel hijo y esto tiénenlo por muy cierto según salió dessemejado (II, 31, f. 161r).

ma tutto questo è nulla rispetto ad uno che si è ora scoperto fra loro, che noi il chiamiamo Patagone, il quale dicono che sia stato generato da uno animale che è in questi boschi et è la più contraffatta cosa che abbia tutto il mondo, solo ha un grande accorgimento et è molto amico delle donne. Dicono che questo animale si giacque con una di quelle Patagone (che così chiamiamo noi quelle genti selvagge) e generonne questo, che io dico che è così contraffatto e brutto (II, 31, f. 337v).

Y estos son los versos de Dolce (cursiva añadida):

Ma tutto questo è nulla rimpetto
ad uno che si chiama Patagone
che *nacque d'una fata e d'un folletto*
e contraffatto senza paragone.
Ma egli è astuto e di chiaro intelletto
et ama mosso da molta ragione
le donne, sì ch'è di lor caro amico
come di tutti gli uomini nimic[o].
(Canto XXXI, 132v).

Este cotejo confirma las reflexiones de Federico Chiarelli, quien al analizar los versos de Dolce en algunos episodios eróticos del *Palmerino* y *Primaleone* observa la exigencia por parte del poeta de cumplir con un compromiso de moralidad y decoro que tiene su último origen el clima contrarreformista:

L'intersezione fra vicende amorose e azioni belliche comporta implicazioni sentimentali e sessuali con le quali la tradizione romanzesca deve fare i conti, senza tuttavia dimenticare di compensare la descrizione troppo esplicita di talune scene erotiche con una dichiarazione di complementarietà tra azione sessuale e virtù topiche. [...] In età controriformistica si registrano, infatti, istanze di tipo moralistico, che tuttavia non cancellano definitivamente l'interesse per la tipologia amorosa, in particolare nelle sue implicazioni sessuali, ma ne sanciscono l'accoglimento nel rispetto di condizioni inderogabili. Questa sorta di patto tacito produce ovviamente un'*impasse* per coloro che devono misurarsi con la produzione epico-romanzesca: si sviluppa una certa reticenza in merito che conduce, non di rado, ad una consapevole sospensione di quei passi ritenuti inconciliabili con il principio del «decoro»¹⁷.

La incómoda rigidez que muestran los versos dedicados a las pasiones amorosas choca con la exuberancia de las octavas consagradas a los combates y a las aventuras. En las escenas de acción pura, en efecto, Dolce realiza unos procesos de ampliación que enfatizan la heroicidad de los protagonistas y la magnitud de sus proezas. Veamos el fragmento final de un combate protagonizado por Palmerín, donde el texto castellano del *Primaleón* dice:

¹⁷ Chiarelli, "Il 'Palmerino' e il 'Primaleone'", 2.

[Crispán] fue a socorrer Palmerín e llegó a tan buen tiempo que quitó a Tolomé de muerte e acometió tan bravamente a los cavalleros del jayán que los fizo arredrar afuera, e andavan tan embueltos que no vieron muerto el jayán. E con todo este socorro no se pudieron vencer los cavalleros del jayán, según eran buenos, fasta que Palmerín tornó a cavalgar e los ayudó tan bivamente que mató al más principal d'ellos. Los otros, como estavan malferidos, d'ellos cayeron muertos e [o]tros fuéronse huyendo (59).

La traducción italiana en prosa sigue el texto fijado por Delicado, modificando tan solo unos detalles en función de un mayor protagonismo de Palmerín (cursiva añadida):

[Crispano] venne a socorrer Palmerino e a sì buon tempo giunse che liberò Tolomeo dalla morte, con molto valore affrontando i cavalieri del gigante che, *per esser fortissimi cavalieri e fra infiniti altri dal gigante per sua guardia eletti, con molto cuore si difendeano, che per molto che Crispano con i suoi si adoperasse, non era possibile a vincergli se* Palmerino, che già era a cavallo risalito, conoscendo il bisogno, non fusse venuto a soccorrerli. Ché a prima giunta uccise un principale di loro, il qual morto, parte si mise in fuga e parte rimase al campo morta (26, 68r)

La estructura sintáctica italiana es más compacta y las alteraciones introducidas por Roseo desplazan el foco de atención reservado en el original a la intervención heroica de Crispán (supresión de «los fizo arredrar afuera») hacia un protagonismo casi exclusivo de la incursión de Palmerín.

En la transcodificación de Dolce (donde Tolomeo, significativamente, lleva el nombre del pastor tassiano Aminta) el combate se encuentra dilatado a través de numerosos detalles que tienen como común denominador el ensalzamiento de la proeza del héroe:

[Crispan] giunse tanto a tempo che difese
il buono Aminta e lo scampò da morte.
Ma Palmerin [...]
colà venne alla maggior bisogna,
ch'ancor ch'Aminta suo punto non resta
d'usar con quei guerrieri arte e valore,
la forza de' nemici era maggiore

perché 'l gigante di mill'altri e mille
ch'a suo soldo tenea, gli aveva eletti.
Assembra Palmerino un nuovo Achille,
ché lor fora corazze e soprapetti.
Veggonsi da la spada uscir faville,
né ponno a' colpi suoi regger elmetti,
ch'egli schiaccia com'uova, in un momento
gli empì tutti d'angoscia e di spavento.

Un ne mandò a l'inferno a prima giunta,

che era de gli altri capitan e guida,
 e fere chi di taglio e chi di punta
 e tutti giunge la spada omicida.
 Da quattro e sei, perché non sia disgiunta
 l'alma loro dal corpo e non gli uccida,
 a tempo da la mischia si levaro
 e in diversi castei si ricovraro.

Gli altri restaro a far sanguigno il piano
 onde giammai non ebbero a levarsi.
 (Canto V, 21v)

Sorprende, frente al estilo anodino y frío del episodio amoroso de Flérida y don Duardos, la exuberancia y la fuerza de estos versos que, a pesar de no lograr la finura de Tasso o la genialidad de Ariosto, resultan sin duda eficaces. Como apunta Angelo Chiarelli, en las batallas colectivas e individuales, Dolce enfatiza la dinámica de los golpes, los elementos truculentos y la «exactitud anatómica de las muertes», algo que caracteriza en general el estilo de los poemas caballerescos escritos en la misma época. La insistencia sobre estos elementos recurría también en el *Amadigi* de Tasso, cuyo protagonista Dionisotti no dudó en definir «un eroe macellaio» (un héroe carnicero)¹⁸. Gran parte del trabajo queda por hacer, pero las tendencias que acabamos de esbozar en estos cortos ejemplos (que se suman a los fragmentos analizados anteriormente) me parecen suficientes para entender cómo las preocupaciones y las propuestas de Dolce están plenamente centradas en las cuestiones más candentes del debate sobre el poema narrativo justo antes de la conclusión del Concilio de Trento (que, evidentemente, tiene un peso fundamental en las cuestiones examinadas). No cabe la menor duda de que estos rasgos macro y microscópicos apuntan a una toma de posición estilística. Frente a la exuberancia del texto en prosa, Dolce busca conferir mayor unidad de acción a sus poemas, disminuir el número de los personajes exaltando la heroicidad y ejemplaridad moral del protagonista, subordinar las historias paralelas a la línea principal, eliminar los puntos de estancamiento del ritmo de la narración, someter a su manera, la materia informe de la prosa a las reglas del poema. Por otro lado, es innegable que Dolce, aquí, está experimentando: sus poemas son un funambulesco ejercicio de equilibrio entre canon y desviación, entre *epos* y *romanzo*. Polígrafo hábil y descarado, el veneciano guiña el ojo al público y al mercado editorial, donde por un lado florecían las ediciones de *spagnole romanzerie* en prosa y por el otro no cundían los modelos severos, graves y monolíticos del poema heroico que se proponían como alternativa a la estancada fórmula ariostesca (Trissino, Alamanni, Gibaldi Cinzio). Su toma de posición es muy

¹⁸ Transcribo el pasaje, que cita también unos versos de Tasso: «Nel corso della battaglia navale Amadigi ritrova sulla nave ammiraglia nemica la donna amata e amante, Oriana. Ecco l'incontro dei due: «Come fu dentro d'allegrezza insano / a lei che come d'alto sonno desta / stava, inchinossi per baciare la mano, / ma ella, che maggior gioia di questa / non senti mai, con atto dolce umano / l'abbracciò e prese per la sopravesta / che, come molle fosse e sparsa d'onda, / era di sangue e di cervella immonda» (*Amadigi*, LXXXII, 19). È il baciamento di un eroe macellaio» (Dionisotti, «Amadigi e Rinaldo a Venezia», 24).

prudente. Camaleónico y en parte contradictorio con respecto a sus argumentaciones en defensa de la poética del «diletto» mantenida en los escritos teóricos (por último, la carta a los lectores del *Amadigi*), Dolce parece titubear a la hora de plasmar en sus versos los elementos (sobre todo eróticos y amorosos) que más deleitaban al público de las prosas, arrimándose más bien a una imitación del molde estilístico «grave» y de la moralidad ejemplar del poema del Tasso. Entre armas y amores, por lo que hemos podido ver, tan solo las primeras logran en los versos de Dolce una eficacia parecida a las obras en prosa de las que toma inspiración.

Es necesario, en mi opinión, volver a leer e interpretar más detenidamente los dos poemas de Dolce a la luz del *Amadigi* de Tasso, dejando de lado los juicios sobre el carácter parasitario de los primeros frente al segundo, que va por descontado. Estos tres poemas, «parenti prossimi [...] per l'argomento e diversissimi per la forma» (Dionisotti) fracasaron en cuanto propuestas literarias tanto en las librerías como en los círculos eruditos. Su fracaso tiene mucho que ver con el cambio generalizado en la producción editorial veneciana después del Concilio de Trento, pero posiblemente hubo también un defecto de asimilación entre las prosas caballerescas españolas y las formas del poema narrativo de la tradición italiana. Hace falta, por lo tanto, indagar más a fondo las fórmulas más afortunadas de asimilación de la narrativa caballeresca española en la literatura y cultura italiana del s. XVI, teniendo presente que las dos obras maestras que abren y cierran la fortuna del poema caballeresco renacentista italiano, el *Orlando Furioso* y la *Gerusalemme liberata*, han demostrado tener deudas con los libros de caballerías castellanos¹⁹. Sus autores, a través de intuiciones que ni Bernardo Tasso, ni Lodovico Dolce tuvieron, lograron sacar de sus ingredientes la fórmula mágica que los condujo a un perfecto equilibrio. Otros autores y otras obras italianas, ya en el contexto de la prosa del siglo XVII, siguieron aprovechando el repertorio de recursos narrativos de la novela de caballerías de inspiración española. Pero este es otro capítulo que aún queda por escribir en la investigación sobre estos temas.

¹⁹ Para el *Furioso* cfr. Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso: ricerche e studi*, (Firenze: Sansoni, 1900) 130, 132, 155, 401, 407, 465, 579. Para la *Gerusalemme* cfr. Emilio Russo, “Tasso e i «romanzi»”, en *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, eds. Claudio Gigante y Giovanni Palumbo (Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2010) 321-341.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilà Ruzola, Helena, “El *Orlando enamorado* de M.M Boiardo traducido por Francisco Garrido de Villena (1555). Edición crítica y anotada con estudio preliminar” (Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013).
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, edición bilingüe de la traducción de Jerónimo de Urrea (1549), ed. Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz Muñiz (Madrid: Cátedra, 2002).
- Bacchelli, Franco, “Il *Palmerín de Olivia* nel rifacimento di Lodovico Dolce”, in *Studi sul Palmerín de Olivia. III. Saggi e ricerche*, ed. Giuseppe Di Stefano (Pisa, Università, 1966), 159-176.
- Baldo (Sevilla, Dominico de Robertis, 1542)*, ed. Folke Gernert, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- Baranda, Nieves, “El *Guarino Mezquino* [1527]” *Edad de Oro*, 21 (2002), 289-304.
- , «El *Guarino Mezquino*: un caso singular en las caballerías hispánicas», en *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote»)* ed. Javier Gómez-Montero, Bernhard König y Folke Gernert (Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2004), 307-326.
- Beer, Marina, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento* (Roma: Bulzoni, 1987) Daniela Delcorno Branca, *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale* (Firenze: Olschki, 1973).
- Bognolo, Anna, “El «modo romanresco»: el difícil camino de la prosa de ficción en el Renacimiento” en *Entre historia y ficción: formas de la narrativa áurea*, ed. David González Ramírez, Eduardo Torres Corominas, José Julio Martín Romero, M.ª Manuela Merino García, Juan Ramón Muñoz Sánchez (Madrid: Ediciones Polifemo, 2020), 45-61.
- , “Variedad entre riqueza y desorden. Más sobre Cervantes y Tasso”, *Critica del testo*, XX/3 (2017), 1-22.
- Bognolo, Anna; Cara, Giovanni; Neri, Stefano, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula* (Roma: Bulzoni, 2013).
- Bubnova, Tatiana, “Ediciones venecianas de Delicado: los libros de caballerías”, en *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de AISO (Cambridge, 18-22 de julio de 2005)* ed. Anthony Close (Cambridge: University Press, 2005)

- https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_013.pdf (consultado el 15 de enero de 2021)
- , “Delicado editor: lo propio y lo ajeno”, *Actas del XIV congreso de la asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs, 2004) 51-58, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_2_006.pdf ; 115-120, https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_013.pdf (consultado el 15 de enero de 2021).
- , “Delicado editor (2): El texto del *Primaleón*”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de AISO (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002)*, eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (Madrid: Iberoamericana, 2004) I, 373-384, https://cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_030.pdf (consultado el 15 de enero de 2021).
- , “Delicado en Venecia, o de «Corregidor» a «Alcalde destas letras»”, *Acta Poética*, 21/1-2 (2000), 229-254, <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/52> (consultado el 15 de enero de 2021) DOI: <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2000.1-2.52>
- Bruscagli, Riccardo, *Studi cavallereschi* (Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2003).
- Cabani, Maria Cristina, *Le forme del cantare epico-cavalleresco* (Lucca: Pacini Fazzi, 1988).
- Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»* (Bordeaux: Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université, 1966).
- Chiarelli, Angelo, “Il ‘Palmerino’ e il Primaleone’ di Lodovico Dolce: fenomenologia amorosa, formalizzazione della guerra e semantizzazione delle morti” en *La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso dell'ADI- Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016)*, ed. L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile (Roma: Adi editore, 2018), 1-9 https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Chiarelli_Dolce.pdf (consultado el 8 de enero del 2021).
- Corsano, Vittorio, “L’*Amadigi* epico di Bernardo Tasso”, *Studi tassiani*, 51 (2003), 43-74.
- Crescini, Alice, “Progetto Mambrino. «Spagnole romanzerie»: esemplari censiti nel 2018-2020”, *Historias Fingidas*, 8 (2020), 321-352, <https://historiasfingidas.dlcs.univr.it/article/view/899> (consultado el 8 de enero del 2021) DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/899>

- Dionisotti, Carlo, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, ed. Antonia Tissoni Benvenuti y Giuseppe Anceschi (Novara: Interlinea, 2003).
- , “Amadigi e Rinaldo a Venezia”, en *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, ed. Giovanni Da Pozzo (Venezia: Il Cardo, 1995), 13-25.
- Dolce, Lodovico, *Il Palmerino di M. Lodovico Dolce*, Venezia, Giovan Battista Sessa e Fratelli, 1561. Ejemplar de Roma, Biblioteca Casanatense, *R(MIN) XVI 1, disponible en reproducción fotográfica desde el OPAC de la biblioteca y en Google Books <https://books.google.it/books?id=TMilF5dhxGkC&hl=it&pg=PA1#v=onepage&q&f=false> (consultado el 8 de enero del 2021).
- , *Palmerino d'Oliva*, en *Parnaso Classico Italiano*, Venezia, Antonelli, 1846, vol. VIII, copia de la Robarts Library de la University of Toronto reproducida en Internet Archive <https://archive.org/details/parnasoitaliano08zanouoft> (consultado el 8 de enero del 2021).
- , *Primaleone, figliuolo di Palmerino, di M. Lodovico Dolce*, Venezia, Giovan Battista Sessa e Fratelli, 1561. Ejemplare de Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 6. 19.E.54 disponible en reproducción fotográfica desde el OPAC de la biblioteca y en Google Books <https://books.google.it/books?id=8Vq2dNpXPvIC&hl=it&pg=PP4#v=onepage&q&f=false> (consultado el 15 de enero del 2021).
- , *Primaleone*, en *Parnaso Classico Italiano*, Venezia, Antonelli, 1846, vol. VIII, copia de la Robarts Library de la University of Toronto reproducida en Internet Archive <https://archive.org/details/parnasoitaliano08zanouoft> (consultado el 15 de enero del 2021).
- Gernert, Folke, “El Baldo (1542): cuarta parte del ciclo *Renaldos de Montalbán*”, *Edad de Oro*, 21 (2002), 335-347.
- Gernert, Folke; Gómez-Montero, Javier y König, Bernhard, eds, *Literatura caballesca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)* (Salamanca, SEMYR: 2004).
- Gómez-Montero, Javier, “El Libro de Morgante en el laberinto de la novela de caballerías”, *Voz y Letra*, 7 (1996), 29-59.
- , *Literatura caballesca en España e Italia (1483-1542). El «Espejo de cavallerías» (Deconstrucción textual y creación literaria)* (Tübingen: Niemeyer, 1992).
- Guerriero, Erika, “Il Morgante di Luigi Pulci nella traduzione valenzana di Jerónimo de Aunés: l'incontro picaresco tra Morgante e Margutte”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXVIII (2015): 109-121.

- Harris, Neil, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»* (Modena: Panini, 1988-91, 2 voll.)
—, *I libri di Orlando innamorato*, (Modena: Panini, 1987).
- Hempfer, Klaus W., *Diskrepante Lektüren: Die Orlando-Furioso Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptions-forschungsl Heuristickder Interpretation* (1987), tr. it. *Lecture discrepanti: la ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento* (Modena: F. C. Panini, 2004).
- Javitch, David, *Proclaiming a classic. The Canonization of Orlando Furioso* (1991), tr. it. *Ariosto classico: la canonizzazione dell'Orlando Furioso* (Milano: Bruno Mondadori, 1999).
- Jossa, Stefano, *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso* (Roma: Carocci, 2002).
- König, Bernhard, “Prosificando la caballería: de los *cantari* al libro de caballerías”, en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, ed. Eva Belén Carro Carbajal; Laura Puerto Moro; María Sánchez Pérez (Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas; Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas: 2002), 187-200.
- Libro del noble y esforçado & inuencible cauallero Renaldos de Montaluan*, ed. Ivy A. Corfis (New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2001).
- López de Santa Catalina, Pedro, *Espejo de caballerías (Libro segundo)*, ed. Juan Carlos Pantoja Rivero (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009).
- Mastrototaro, Mariacristina, *Per l'orme impresse da Ariosto: tecniche compositive e tipologie narrative nell'Amadigi di Bernardo Tasso* (Roma: Aracne, 2006).
- Morace, Rosanna, *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo». Bernardo Tasso e Torquato Tasso tra epico ed eroico* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012).
- , “Son diverso ancor dall'Ariosto?: Bernardo Tasso tra Ariosto e Torquato”, *Italianistica*, (37/3, 2008), 119-131.
- , “Il *Floridante* tra l'*Amadigi* e il *Rinaldo*. L'epilogo del Tasso, l'esordio del Tassino” (Tesis doctoral, Università di Pisa, 2008, 2 vols), <https://core.ac.uk/reader/14695192> (consultado el 8 de enero del 2021).
- Morgante*, ed. Marta Haro (Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 2010).

- Neri, Stefano, “Proyecto Mambrino”, *Historias Fingidas*, 7 (2019), 443-448, <https://historiasfingidas.dlss.univr.it/article/view/152> , (consultado el 8 de enero del 2021), DOI: <http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/152>
- , “Palmerino e Primaleone di Lodovico Dolce: il rapporto con i testi spagnoli e le traduzioni italiane in prosa”, en *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. I. Passioni e competenze del letterato*, ed. Paolo Marini y Paolo Procaccioli (Manziana: Vecchiarelli, 2016), 137-178.
- Palmerín de Olivia (Salamanca, [Juan de Porras], 1511)*, introd. M.^a Carmen Marín Pina; ed. y apénd. Giuseppe di Stefano; rev. Daniela Pierucci (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004).
- Palmerino d’Oliva, Historia del valorosissimo caualliere Palmerino d’Oliva, di nuouo tradotto nell’idioma italiano*. Venezia, Michele Tramezzino, 1544, 116, ff. 329r-v. Ejemplar de London, British Library, C.57.aa.48 accesible en Google Books <https://books.google.it/books?id=S1RpAAAACAAJ&hl=it&pg=PP5#v=onepage&q&f=false> (consultado el 8 de enero del 2021).
- Praloran, Marco, *Le lingue del racconto: studi su Boiardo e Ariosto* (Roma: Bulzoni, 2003).
- , *Il poema in ottava: storia linguistica italiana* (Roma: Carocci, 2003).
- , *Narrare in ottave* (Pisa: Nistri-Lischi, 1988).
- Primaleone, nel quale si narra a pieno l’historia de suoi ualorosi fatti, & di Polendo suo fratello nuouamente tradotto dalla lingua Spagnuola nella nostra buona Italiana*, Venezia, Michele Tramezzino, 1548 Ejemplar de München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp . 1025 o, accesible en Google Books <https://books.google.it/books?id=piGv46MW23cC&dq=primaleone&hl=it&pg=PP7#v=onepage&q&f=false> (consultado el 8 de enero del 2021).
- Rajna, Pio, *Le fonti dell’Orlando Furioso: ricerche e studi*, (Firenze: Sansoni, 1900).
- Russo, Emilio, “Tasso e i «romanzi»”, en *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, eds. Claudio Gigante y Giovanni Palumbo (Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2010) 321-341.
- Sacchi, Guido, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo* (Pisa: Edizioni della Normale, 2006).
- Sberlati, Francesco, *Il genere e la disputa: la poetica tra Ariosto e Tasso* (Roma: Bulzoni, 2001).

- Tanganelli, Paolo, ed., *La tela de Ariosto: el Furioso en España: traducción y recepción* (Málaga, Universidad de Málaga, 2008).
- Torres Villanueva, Ana Isabel, *Estudio y edición de La Trapesonda (1533)* (Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2016).
- Trapesonda. Tercero libro de don Renaldos de Montaluam*», eds. Ivy A. Corfis y Fernando Tejero Herrero, *Tirant*, 18 (2015), 5-284, <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/7867> (consultado el 8 de enero del 2021).
- La Trapesonda*, ed. Ana Isabel Torres Villanueva (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá/Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2019).
- Villoresi, Marco, *La letteratura cavalleresca: dai cicli medievali all'Ariosto*, (Roma: Carocci, 2000).
- , *La fabbrica dei cavalieri: cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, (Roma: Salerno, 2005).
- Zoppi, Federica, «Risa y mujer: motivos de humorismo femenino en el ciclo de los Palmerines», *Historias Fingidas*, 8 (2020), 223-255, <https://historiasfingidas.dlcs.univr.it/article/view/156/pdf> (consultado el 8 de enero del 2021), DOI: <http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/156>

Recibido: 1 de febrero de 2021
Aprobado: 11 de marzo de 2021