

Boccaccio y la difusión del humanismo italiano en Castilla: la traducción llamada Laberinto de Amor

Roxana RECIO
Creighton University

Para Ángel Gómez Moreno

La difusión del humanismo italiano en Castilla tiene varias vías¹. Una de esas vías, y quizá la que por su naturaleza resulta más visible al crítico literario, es la traducción. El campo de la traducción constituye una clara muestra de cómo las ideas nuevas procedentes de Italia se fueron aceptando y adaptando a Castilla y a la Península en general. La propia naturaleza de la traducción requiere una responsabilidad cultural por parte del traductor, cuya labor envuelve cuestiones de moda literaria, público, tradición y, sobre todo, lengua. En un artículo reciente, Carlos Alvar ha explicado muy bien algunas de las cuestiones fundamentales de cualquier traducción. Al respecto de ellas dice:

El proceso que lleva a verter un texto de una lengua a otra es algo más que un simple ejercicio de praxis lingüística; es, ante todo, una labor cultural que plantea poner al alcance de un público diferente una obra en concreto. Las razones de la elección de ese libro y no otro, o de un autor y no otro, son de lo más variadas y cambiantes según las épocas y las circunstancias, y no cabe desestimar el peso de la moda pasajera o de la oportunidad (y oportunismo) editorial (1999: 136).

Afortunadamente, ahora algunos críticos hacen hincapié en que la traducción es algo más que un «ejercicio lingüístico» y se comienza a hablar de cultura y de público en las traducciones (Recio, 1995).

¹ En este trabajo me ciño a la producción castellana. La Corona de Aragón tiene una historia diferente y, como ya he señalado en otros lugares, la recepción de los humanistas italianos es anterior a la de Castilla. Véase Recio (1997: 118).

La traducción castellana que aquí se estudia, la llamada *Laberinto de Amor*, no es otra cosa que la traducción de una sección de uno de los capítulos del *Filocolo* de Boccaccio. Forma parte de un gran corpus de traducciones que resultan fundamentales para comprender mejor esa relación entre la Península Ibérica e Italia².

El *Filocolo* es la primera obra de Boccaccio considerada por la crítica como una novela (Battaglia, 1969: 165). Como se sabe, se trata en términos muy generales de la búsqueda de Blancaflor por Filocolo o Florio³, enamorado de ella. Es una narración extensa, dividida en cinco capítulos o partes, llena de personajes, situaciones más o menos difíciles y aventuras; todo dentro de un marco muy específico, que es la búsqueda de la amada por el amante (Boccaccio, 1967). Esta última característica es fundamental para su difusión en toda Europa. Aunque encontramos el tema de amor de distintas formas en todos los capítulos, el IV se convierte en el más importante para el asunto, ya que es allí donde Boccaccio presenta, dentro de la historia del protagonista, una especie de inciso que es necesario explicar. Se produce una parada en la búsqueda de Blancaflor, pues Florio, cuando llega al puerto de Nápoles, asiste a una fiesta que da la hija del rey, Fiammetta (María en la traducción castellana), quien, al enterarse de su presencia, le invita a alejarse a un lugar apartado con un grupo de trece personas lejos de la algarabía y del baile para hablar y discutir de distintas situaciones relacionadas con el amor. El lector se encuentra con trece casos que son un continuo diálogo en el que, al final, impera el juicio de la reina de este juego, porque, entre otras cosas, a ella todos la consideran la máxima autoridad. La reina no es otra que Fiammetta, a la que inclusive se corona con flores. Todo se desarrolla en un ambiente refinado y propicio para estas cuestiones, ya que no son más que un pretexto para resaltar la casuística amorosa, que de esta forma pasa a primer plano. Si se analiza el texto, vemos que, como apunta la crítica, estamos ante el antecedente más exacto del *Decamerón*, obra que escribiría Boccaccio años más tarde (Battaglia, 1969: 137).

Filocolo se publicó por primera vez en Venecia en 1452, pero fue escrito entre 1336 y 1338 según los estudios de Antonio Enzo Quaglio (Boccaccio, 1967: 47; Quaglio, 1962-63). Las historias del capítulo IV del *Filocolo* se dieron en llamar *Trece cuestiones de Amor*, y se publicaron independiente-

² Para las relaciones entre ambas penínsulas véase Arce (1982).

³ Para los nombres Florio y Filocolo véase Wilkins (1959: 139-45).

mente por toda Europa. No creo que haya sido tan fundamental la recreación en verso de Serminocci para su publicación por separado (Farinelli, 1906: 83-84)⁴. Como se verá más adelante, esto es posible gracias a la naturaleza misma de la obra. Lo cierto es que en seguida las *Trece cuestiones de Amor* tuvieron muy buena acogida, como lo prueban las ediciones de traducciones que nos han llegado. Existe una traducción francesa, titulada *Treize elegantes demandes d'amours* (1531), de la que no se sabe si hay reediciones⁵. Además, nos ha llegado también una traducción en inglés, *Thirteen Most Pleasant and Delectable Questions of Love* (1566), con dos reediciones (1571 y 1587)⁶. Caso análogo ocurre en Castilla, donde aparece la primera traducción en 1541 en Sevilla. De esta edición existe una copia de 1546, fechada también en Sevilla⁷. Además nos han llegado dos reediciones posteriores de Toledo (1549) y Venecia (1553) (Reyes Cano, 1975: 527). Al igual que en Inglaterra, en Castilla ya la primera reedición va acompañada de un prólogo (Reyes Cano, 1973: 66-67). Para este trabajo se va a utilizar la edición de Sevilla, la de 1546⁸.

La traducción fue obra de dos personas: Diego de Salazar, autor de los poemas (sumarios) y Diego López de Ayala, canónigo de Toledo, que lleva a cabo el grueso de la traducción (Rajna, 1902: 28-32; Reyes Cano, 1973: 66-67 y 1975: 528). En primer lugar, nos encontramos con unos párrafos que vienen a ser como un prólogo a la obra, seguidamente un resumen del argu-

⁴ Las ideas de Farinelli las recoge Reyes Cano (1975: 526). Para una muestra de los versos de Jacomo Serminocci, puede verse la edición de Pasquale Papa (1887).

⁵ El título completo es *Treize elegantes demandes d'amours, premierement composees par le tresfaconde poete Jehan Bocace, et depuis translatees en françoys, lesquelles sont tres-bien debatues, jugees et diffinies ainsi que le lecteur pourra veoir par ce que sensuyt*. Esta traducción sin fecha se encuentra en la Biliothèque Nationale de Paris. Pio Rajna es el que ofrece la fecha de edición (1902: 32). Curiosamente también existe una traducción francesa del *Filocolo* con el título *Le Philocope de messire Jean Boccace florentin, contenant l'histoire de Fleury et Blanche fleur. Divisé en sept livres traductz d'italien en françois par Adrien Sevin, gentilhomme de la maison de Gié* (1542).

⁶ Citado en Harry Carter (1974: xi-xii). Pronto va a salir publicado mi artículo «Las traducciones inglesa y castellana de las *Trece cuestiones de Amor* de Boccaccio» (en prensa).

⁷ Sabemos esto gracias a las investigaciones de María Luisa López Vidriero (1992: 301-05), quien ha estudiado ambas ediciones estableciendo que la de 1546 sigue «a plana y renglón» la de 1541. Según esta investigadora lo que pierde la edición de 1546 está relacionado con abreviaturas, tipo de papel, etc., pero esencialmente es la misma, incluyendo el título *Laberinto de Amor*.

⁸ De esta edición se ha hecho recientemente una transcripción moderna en Internet que facilita la consulta de la obra (Boccaccio, 2000).

mento que antecede a las cuestiones y finalmente las cuestiones, a las que también se divide en capítulos. Curiosamente los capítulos los forman también las distintas respuestas de las discusiones. De esta forma todo queda muy delimitado y claro para el lector, consiguiéndose así que destaquen más los versos octosílabos que se han añadido, primero, al final de cada cuestión que se presenta al lector y, después, cuando ya está tomada la resolución por parte de la reina.

En este trabajo voy a abordar las posibles razones de elección del texto de Boccaccio por parte de los traductores, las posibles circunstancias, la moda literaria y el oportunismo editorial. También se analizarán algunas aseveraciones que ha hecho la crítica.

El título de la obra *Laberinto de amor* resulta engañoso. Por regla general, cuando se habla de *Laberinto de amor* los estudiosos de Boccaccio enseñada piensan en el *Corbacho*. No obstante, en este caso se trata de las *Trece cuestiones de amor*. Según Reyes Cano en esta edición primera de 1546 se utilizó ese título porque los protagonistas de la historia presentan una serie de situaciones amorosas que les llevan a un laberinto y también a que el editor, a sabiendas del éxito de Mena, utiliza «laberinto» para vender más. Reyes Cano rechaza la idea de que sea un «error» por parte del editor (Reyes Cano, 1973: 68). Cuando pasamos de la portada al texto, se ve que hay un segundo título y es el siguiente: «Comiençan treze quistiones traducidas de lengua toscana en española por una persona muy cobdiciosa de servir con ellas a un su amigo». Acto seguido el traductor se justifica:

Leyendo por mi passatiempo el verano passado un libro en lengua toscana que se llama Filoculo, que quiere dezir como fatiga de amor, el qual compuso el famoso poeta Juan Bocacio a instancia de madama María, hija del rey Ruberto de Nápoles, entre otras muchas materias sotiles de amor que la historia trata, hallé treze quistiones que se propusieron delante della en una fiesta, seyendo elegida de todos los que la celebravan Reyna para que las determinasse. E pareciéndome bien, acordé de traduzillas en nuestro romance castellano, endereçándolas a vuestra merced, a la qual suplico las mande recibir como enviadas de persona que, si más tuviera, con más os sirviera, y leed, señora, este breve argumento para que por camino derecho os lleve al fin de la obra. Valete (1546: fols. aijr)⁹.

⁹ Un análisis más detallado de este prólogo aparece en «Las traducciones inglesa y castellana de las Trece cuestiones de Boccaccio» (en prensa).

A continuación viene el resumen mencionado y se llega a la primera de las cuestiones. Visto esto, aparte de las situaciones amorosas, del posible error, e incluso de vender más poniendo la palabra «laberinto», hay que pensar en otras posibles explicaciones. Creer que en 1546 la utilización del nombre de una obra de Mena ayudaba a vender más es tan arriesgado como las otras dos opciones que da el crítico. En las ediciones que le siguen, la de Toledo y la de Venecia, el título es ya «Las treze cuestiones». Si el editor tenía una intención comercial —cabe recordar lo mencionado por Alvar— podría ser que se debiera al *Corbacho*, pero sobre todo al corpus lírico que se desarrolla en la época en Castilla sobre la casuística amorosa y que no tiene que ver ni con Mena, ni con un laberinto de los personajes, ni con un posible error. Aquí no se trata de otra cosa sino de intentar vender la obra a un público acostumbrado a cierto tipo de literatura, a un gusto determinado, o en otras palabras, a lo que se había puesto de moda. Para esto me apoyo en que inmediatamente en la obra aparece el tema específico y el título exacto: «Comiençan treze quistiones...». Da la impresión de que así se quiere dejar muy claro que todo lo que no sean las cuestiones está de más, incluyendo la presentación del resto del libro IV que en la traducción, como se explicó, es sólo un resumen con el encabezamiento «Síguese el argumento». Véanse unos párrafos:

Y como de fuera se oyesse aquella armonía, Filoculo y los que con él venían se pararon a escucharla. Los quales, luego que fueron vistos por uno de los que dentro en la huerta estavan, certificada Madama que aquellos estrangeros escuchavan de fuera su fiesta, y queriéndoles honrar, embióles a rogar que se entrasen dentro a tener la compañía. Lo qual Filoculo haziendo, fue muy bien recibido della y de los otros que allí estavan. Y trabajando de le festejar de muchas maneras como a estrangeros, cansados ya de dançar e de oyr músicas acordadas porque el calor que hazía era incomportable, acordaron Madama y todos que se buscase manera con que passar la siesta en conversación con algún passatiempo honesto, y determinaron de elegir un rey, ante el qual cada uno propusiesse una quistiön y ella determinasse (1546: fol. aijr)¹⁰.

Lo destacable es que, pasada la portada del libro, al lector no se le engaña; ahí está el título, el mismo que se utilizará más tarde en las reediciones.

¹⁰ Lo analizo con más detenimiento en «Las traducciones inglesa y castellana de las Trece cuestiones de Boccaccio» (en prensa).

Lo de «laberinto» de la portada parece sencillamente un añadido, debido a las circunstancias ya mencionadas. Los mismos traductores de la obra señalan la discrepancia entre la traducción y el título que presenta el editor en la portada (Reyes Cano, 1973: 66-67)¹¹.

Además, hay que tener en cuenta que durante siglos los traductores han usado distintos criterios, no sólo para realizar su tarea, sino también para, una vez hecha, darle un título a su obra. Lo explica Rodríguez Monroy:

Hay a quien se le ocurrió traducir el título de un concierto de Mozart dedicado a una persona llamada Jeunehomme como *El doncel*. La novelística es especialmente rica en ejemplos de esa evolución del criterio traductor. Esos cambios de criterio son los que obligan a volver a traducir los textos maestros de una cultura. Cuando un criterio traductor es percibido como inaceptable (...), se hace necesaria una nueva traducción, independientemente de sus errores (1999: 121).

Esto explicaría por qué en las siguientes ediciones ya aparece en el título *Treze quistiones*, y no *Laberinto de Amor*. Por otra parte, ya Genette afirma que en la literatura un título es un sistema complejo que se ha de mirar con cuidado, sobre todo los títulos que él denomina temáticos, que tienen una estrecha relación con el asunto de que trata la obra (1988: 711-15).

Al editor le resultó «Laberinto» vendible en aquel momento, como luego pareció «Treze quistiones» más vendibles a otro editor, ya que el título se prestaba a confusión en relación con la producción de Boccaccio conocida en Castilla. Las explicaciones de los autores en la reedición de Toledo deben mirarse con desconfianza, pues pueden responder a intereses personales (Reyes Cano, 1973: 66-67). Creo que la respuesta está en la moda literaria, es un ejemplo del «oportunismo» del que habla Alvar¹². Pero ese oportunismo —es lo más importante a destacar— existe porque había un ambiente intelectual propicio. Se refleja la aceptación ya del tipo de literatura desarrollada gracias a las ideas que llegaban de Italia y que, como muy bien asegura Gómez Moreno, ya habían arraigado en el siglo XV (1994: 14-18). En este caso concreto del título, pienso que los *Triunfos* de Petrarca y su difusión peninsular fueron un factor decisivo. Petrarca con esta obra, en comunión

¹¹ Trato este asunto con más detenimiento en «Las traducciones inglesa y castellana...» (en prensa).

¹² López Vidriero cree que esta edición de 1546 responde a fines comerciales (1992: 303).

perfecta con la poesía cancioneril, que por cierto adopta y adapta su poética, da pie a todo un corpus lírico. Me refiero a esos infiernos, purgatorios, cárceles de amor, etc., que, lejos de venir directamente de Francia, tienen su raíz en esa obra del poeta italiano¹³. No deja de ser curioso que la traducción francesa, en su peculiarísimo prólogo menciona a Petrarca:

Et nous est significative de la premiere espece de louable amytié qui est chaste et pudicque, et combien que le momentanee et transitoire plaisir nous soit par elle denyé, et que ayons suppedité le violent Pitón de folle pensee, toutesfois elle nous octroye avec son resplendissant amy nous couronner de ses tousjours verdoyans rameaulx en signe d'impensable et perpetuelle vertu et victoire. Ceste cy fut choisie pour unique maistresse par l'eloquent florentin Petrarque, et fut par elle conduyt jusques à contempler les sept excellentz triumphes qu'il nous a laissez par escript. Ceste cy a esté esleue par les nobles espritz qui sans eulx arrester aux blandices venerees ont preferé l'honneur de leurs maistresses à toutes delices, et reputé les refus du libidineux plaisir à constante vertu verdoyant comme le perpetuel laurier, desprisans la fureur de tous mesdisans (Sozzi, 1971: 18).

En realidad son seis triunfos, pero lo significativo es que lo mencione. En este prólogo el traductor relaciona a Petrarca con la ideología de la obra y señala el tipo de literatura a que dio origen el amor presentado en los *Triunfos*. Es indiscutible, aunque se haya silenciado por siglos, que Petrarca señala y origina una estética en la moda literaria. Por otra parte, mencionando a ese autor se busca dar autoridad al texto y relevancia a la obra. Es un recurso utilizado por Mena y por Alvar Gómez, quienes también mencionan a Petrarca (Recio, 1996a: 48). A este respecto explica Lázaro Carreter:

No puede haber duda de que en su esfuerzo por descubrir influencias, traducciones o adaptaciones había un componente de autocomplacencia: hallarlas en el escritor admirado representaba descubrirle un secreto, hombrarse con él, atraerse parte de su prestigio. Pero había también el noble intento de glorificar (1979: 101).

¹³ La relación entre *Amorosa visione* y *Trionfi* debe delimitarse sobre todo en relación a la producción peninsular. He estudiado esto en el segundo capítulo de un libro que actualmente estoy terminando: *Los triunfos: un nuevo género en la Península (siglos XV-XVI)*.

Hablar del gusto cortesano de la época es no decir nada (Reyes Cano, 1975: 536). Tampoco ayuda atribuirle el peso de la connotación amorosa a la poesía de cancionero (Reyes Cano, 1975: 538). El problema radica en parte en que nunca nos hemos detenido a delimitar eso que llamamos «gusto cortesano» y el cajón de sastre que puede llegar a ser la poesía cancioneril. No se ha prestado demasiada atención a la trayectoria de las distintas corrientes intelectuales, a pesar de los estudios que, por lo menos en poesía, ha llevado a cabo Antonio Prieto:

La poesía renacentista no es un rompimiento con la tradición o los gustos populares, y no ya por individualidades como el Burchiello o Pulci, sino por la propia corte medicea, como gran centro cultural que aglutina Lorenzo de Medici. El Lorenzo que parte de Petrarca como modelo de vida averiguándose, es el mismo lírico de las «Rime» que recoge para su poesía el hermetismo y neoplatonismo de Ficino y la tradición de los «rispetti popolari»; es el mismo hombre que recoge el stilnovismo y se alegra con los «canti carnascialeschi» o las «canzoni a ballo». Por su personalidad, Lorenzo es una excelente muestra del mundo poético renacentista, de su variedad aglutinadora entre idealismo y realismo. Convenía recordarlo para ir venciendo esa oposición entre Garcilaso (o Boscán) y Castillejo; para ir advirtiendo que tanto Garcilaso como Castillejo caminan por un campo plenamente renacentista aunque sus formas parezcan ir en disputa (1984: I, 43).

Esto nos lleva directamente a la materia de la traducción, y a la forma en que se presenta al lector castellano. Partiendo de la base de que una traducción es algo más «que un simple ejercicio de praxis lingüística», en términos de Alvar, es necesario explicar cómo han sido trabajadas esas trece cuestiones del italiano. Ya se ha mencionado que las primeras páginas del original —unas diez—, quedan reducidas en la traducción castellana a dos párrafos. Efectivamente, en esas páginas Boccaccio narra la historia de Filocolo antes de llegar al reino de Nápoles. En ningún momento se ha analizado ese resumen hecho por Diego López de Ayala. No obstante, es el primer acto importante que lleva a cabo como traductor, pues encierra una intención. Con este modo de traducir (resumiendo de esta forma) no se trata ya de hacer familiar el texto, como se puede pensar en un principio, sino que su propósito va más allá: eliminar narración y pasar a lo que verdaderamente interesa, que son las partes en que se trata de amor. Que el traductor intenta resaltar el amor es algo sabido (Reyes Cano, 1975: 532). Hay que señalar lo que hace el traduc-

tor y cómo lo hace, y con qué intención, para entender qué clase de traducción es. Calificaciones como «brillantez» y «decoro literario» no ayudan (Reyes Cano, 1975: 535). Incluso, Reyes Cano llega a afirmar que el texto no es una verdadera traducción:

Respecto a la obra de Boccaccio, no puede decirse con rigor que se trate de una verdadera traducción; es más bien una recopilación en verso de la formulación y adecuada respuesta a cada una de las trece cuestiones que por pasatiempo se plantean en la fiesta; lo que hace es facilitar la lectura de las trece cuestiones mediante unos «sumarios» («sumario de la cuestión», «sumario de la respuesta») que reproducen en versos castellanos lo más sustancial del diálogo; es decir, el planteamiento y la solución del enigma amoroso (1973: 83).

Aparte de este énfasis en los versos octosílabos, en ningún momento se pone el texto traducido en un contexto cultural detallado. Lo que se ha hecho es una generalización. La relación con la *Arcadia* tampoco es apropiada, a pesar de las diferencias pequeñas que se mencionan entre los dos traslados (Reyes Cano, 1973 y 1975).

En primer lugar, no hay duda de que se trata de una traducción. Se puede rastrear, haciendo un cotejo con el original italiano, la dependencia con el texto base. El resultado es una traducción bastante cercana. Se ve en distintos pasajes, como por ejemplo en la «Quarta quistión»:

En la ciudad donde yo nascí se celebrava un día una gran fiesta, en la qual se juntaron muchas damas y galanes. Yo, que en ella me hallé e mirava lo que passava, vi que dos mancebos de buena disposición miravan una gentil dama que en la fiesta estava, y en sus requiebros nadie podía conocer cuál de los dos más la amava, ni a cuál ella tenía por más servidor, lo qual ellos trabajavan de saber por quantas maneras podían. E después de muy mirada, visto que no hazía más favor al uno que al otro, començaron passo entre sí a hablar en ella y, a lo que pude entender de su plática, cada uno se loava que la dama le amava más y para en prueba alegavan los favores antes rescebidos. Los quales, aviendo gastado lo más del día en esta porfía y llegados sobre ella quasi a desonrarse, visto que no era bien lo que hazían por ser en mucho perjuyzio suyo y en disfamia de la dama, dexaron la porfía e fuéronse para su madre de la dama, que allí en la fiesta estava, y en conformidad los dos le dixerón que a todos era notorio y ella bien sabía cuánto ellos amavan a su hija, y cuán bien a los dos les

parecía que deseaban mucho saber cuál de los dos le parecía a ella mejor (fol. aiiijr.)

Io mi ricordo che in quella città dov'io nacqui si faceva un giorno una grandissima festa, alla quale cavalieri e donne erano molti ad onorarla. Io che similmente v'era, andando con gli occhi intorno mirando quelli che nel luogo stavano, vidi due giovani graziosi assai nel loro aspetto, i quali amenduni una bellissima giovane rimiravano, né si saria per alcuno potuto conoscere chi più stato fosse di loro acceso della bellezza di costei. E quando essi lungamente costei ebbero riguardata, non facendo essa all'uno migliori sembianti che all'altro, elli incominciarono fra loro a ragionare di lei: e fra l'altre parole che io del loro ragionamento intesi, si fu che ciascuno diceva sé essere più amato da lei, e in ciò ciascuno diversi atti dalla giovane per adietro fatti allegava in aiuto di sé. E essendo per lungo spazio in tale quistione dimorati, e già quasi per le molte parole venuti a volersi oltraggiare, si riconobbero che male faceano, però che in tale atto danno e vergogna di loro e dispiacere della giovane adoperavano; ma mossi con iguale concordia, amenduni davanti alla madre della giovane se n'andarono, la quale similmente a quella festa stava, e così in presenza di lei proposero che, con ciò fosse cosa che sopra tutte l'altre giovani del mondo a ciascuno di loro la figlia di lei piaceva e essi fossero in quistione quale d'essi due piacesse più a lei (1967: 384-85).

El traductor castellano se ajusta al original, pero a su manera, según su cultura, lo cual implica algunas libertades. Sin embargo, esto no debe reducirse a una cuestión de traducción libre o literalidad. Se trata de un cambio (quizá tenemos que referirnos de nuevo a moda) en la manera de traducir. Si ésta es la época en que Francisco de Madrid habla de la superioridad del romance y Alvar Gómez traduce en octosílabo el *Triunfo de Amor* de Petrarca, haciendo distintos cambios —entre ellos la supresión de todo un capítulo (Recio, 1996a: 18-22)—, mientras Hernando de Hozes prepara su particular traducción del *Veluttello*¹⁴, también es la época en que aparecen las traducciones de *El Cortesano* en castellano y de la *Cárcel de Amor* en catalán

¹⁴ Enfatizo esto en dos trabajos a punto de salir: «Hernando de Hozes: el último traductor castellano de los *Triunfos* de Petrarca», *Romanica Vulgaria Quaderni*, Mayo 2001 (en prensa), y «El nuevo petrarquismo y el petrarquismo cuatrocentista: Hozes y los otros traductores castellanos de *I Trionfi*», *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo (en prensa).

(Recio, 1996c y 1991: 113). Además, debe especificarse que, aunque las traducciones tanto catalana como castellana del *Decamerón* son anteriores, están en esa misma línea, en lo que a teoría y tradición de la traducción se refiere (Recio, 1997: 118). Es una época que, desde finales del XV hasta la mitad del XVI, presenta formas variadas en el transvase de los textos y en el quehacer del traductor (Recio, 1991: 112-14).

De esta forma, llegamos al segundo punto: el aspecto cultural. Más concretamente, y siguiendo la periodización que hice en un trabajo sobre El Tostado (Recio, 1991: 112-14), esta obra castellana de Boccaccio pertenecería a la tercera época, en la cual las traducciones habían pasado ya por un proceso de liberalización en relación a las traducciones oscuras. Es la época del traductor sin influjo y dominio de las retrógradas ideas de los latinistas, aquél que traduce según criterio propio, alejándose más o menos del texto base según considera más conveniente para su producto. Es un asunto más complejo de lo que parece. Las libertades en el texto, incluyendo los poemas en octosílabo, apuntalan esta idea. Esta traducción es producto de unos traductores ya renacentistas, y eso a pesar del octosílabo de los versos.

Por su parte, Alvar explica el asunto entendiendo algo fundamental: el concepto de «recrear» el texto es un proceso por el que pasa cualquier traductor inevitablemente, lo cual no significa recreación en el sentido tradicional de la palabra (1999: 136). De lo que se trata es de dar sentido a una obra que ahora no es propiedad única de su primer autor o autores. De ahí, explica Alvar, que la claridad sea tan difícil de conseguir y, al mismo tiempo, sea la meta de todo aquel que traduce. Esto responde entre otras razones a que existe un público que lo exige, un público que no quiere más oscuridades, como sucedía en aquellos tiempos en que dominaban el panorama intelectual castellano autores como Pero López de Ayala o Cartagena. Para dificultades está el original. Lo importante para esta traducción es que el lector ya exige que el texto traducido sea entendible, lo que equivale a decir que el lector es también parte del proceso de la traducción, cosa que un siglo antes era impensable. Si no, ¿por qué El Tostado tiene que andarse con tantas vueltas y rodeos para explicar sus ideas nuevas en la época?

El uso de los versos octosílabos como resúmenes de las cuestiones no es determinante. Pensemos mejor en Alvar Gómez y también en las explicaciones de Prieto, que creo son la base fundamental para entender el panorama en lo que a poesía y recepción intelectual se refiere. Por eso, porque el texto ha de ser claro, el traductor tiene un trabajo mucho más difícil que el editor (Alvar, 1999: 136). Su compromiso con el lector es enorme: ya ha llegado el

humanismo, se ha asentado y ha sido asimilado por los castellanos. A Gómez Moreno no se le escapa el fenómeno «lector» y explica que comienza en el siglo XV. Lo une al proceso de producción de libros, creando así una imagen muy exacta del panorama intelectual que más tarde recoge el siglo XVI (1994: 42-43).

También es esencial tratar de la naturaleza de la traducción. Estamos en un momento en que hay unas confluencias que no deben verse a la luz de las fechas, sino de las nuevas producciones. Aquí ya entramos en un tercer punto. El hecho de que los traductores sean los mismos de la *Arcadia* no es necesariamente un factor determinante (Reyes Cano, 1975: 528). Como traductores, tenían que saber que las obras que traducían, es decir, las *Trece quistiones* del capítulo IV del *Filocolo* y la novela de Sannazaro, eran mundos diferentes. Hay algo esencial en las *Trece quistiones*: un ambiente ciudadano que, aunque se dialoga en un lugar ameno, un rincón aislado de la fiesta general, no es un mundo de pastores o bucólico. El *Ameto*, por su carácter claramente pastoril, se prestaría más a este tipo de relación, pero *Filocolo* en ese capítulo IV se aleja del mundo de la *Arcadia* y de la *Diana*. Además, es verdad que hay didactismo, pero no es menos cierto que el amor que presenta Boccaccio en más de una ocasión es el amor ovidiano, que relaciona amor con sexo. Salvatore Battaglia lo explica en relación al arte narrativo de Boccaccio:

Ma nelle sue forme più dispiegate il *Filocolo* è nato sotto il segno di Ovidio: il Boccaccio è il primo poeta che vi consente con gusto umanistico, superando per la prima volta i limiti dell'estetica medievale, che dalle *Metamorfosi* aveva accolto storie sentimentali e moduli erotici, ma non era riuscita a sentire ed accettare il significato del mito, della vera e propria metamorfosi, nei suoi valori artistici, come proiezione di una passione umana nelle forme della più elementare natura, come trapazo da una esperienza sentimentale, per se stessa cangiante e illusoria, a una immagine perenne e immobile (1969: 163-64).

Este tipo de amor ovidiano, que María Hernández explica como «un alejamiento del canon tradicional» (1975: 579), puede verse en la «Questión novena». Ésta es la respuesta de la reina cuando se decide a favor de la viuda, en lugar de la casada o la doncella:

Y porque, como avemos dicho, no es lícito dessear lo ageno, con justa ocasión dexaremos las casadas para sus maridos y tomemos de las otras, de las quales vemos harta cantidad delante de nuestros ojos en

nuestra ciudad, y antes seguiremos y amaremos las biudas que las donzellas, porque las doncellas, no usadas del tal efecto, con mucho trabajo y dificultad se fallan áviles para los desseos de los hombres, lo qual no acaece en las biudas. Allende desto, si las donzellas aman, no saben qué dessear y por esto no siguen con ánimo entero las pisadas del amante como las biudas, las quales el fuego antiguo que las prendió las haze maestras y que desseen aquello de que avían carecido, que por no averlo usado por largo tiempo lo tenían olvidado, llorando el tiempo perdido y las noches que han passado en sus biudos lechos. Por esto, a mí me parezca que quien tiene libertad de darse a quien quiere, que deve antes amar a la biuda que a la casada ni a la doncella (1546: fols. dvijr.-dvijv.)

La reina se decide por la viuda porque ésta tiene más experiencia y necesidad que las otras dos. La casada actúa por despecho a su marido, y la doncella actúa tibiamente porque no tiene experiencia en el acto sexual. No hay duda de que se presenta un amor carnal. No contento con el texto en prosa, el traductor presenta unos versos que no dejan ninguna duda. Son interesantes las imágenes guerreras que utiliza:

Por clara razón se halla
que el que las armas siguió
y ha provado la batalla
teme menos començalla
que el que nunca en tal se vio,
assí que queriendo aver
de tres a vuestro plazer,
si libre de amor estáys
quando alguna amar queráys,
a la biuda deve ser (1546: fol. er.)

Hernández Esteban, aparte de explicar que las narraciones intercaladas en el *Filocolo* responden al empleo de la *contaminatio*, técnica típica de la novela griega, hace hincapié en que son intercalaciones que ocurren «cuando el narrador se aleja de las aventuras por mar o, mejor aún, cuando se detiene en su peregrinaje marítimo» (1975: 576). Pero seguidamente añade:

No obstante la importancia de estas intercalaciones, se trata siempre de episodios marginales que parecen constituirse un eco de los sentimientos del personaje principal y, por lo tanto, mantienen una clara

dependencia. En cambio, no puede afirmarse lo mismo respecto a las intercaladas «questioni d'amore» por la significación que adquieren en la globalidad del texto (1975: 579).

Aquí radica el centro de la cuestión: esta parte del *Filocolo* se presta a ser materia de traducción, porque presenta una independencia con respecto al resto de la novela y porque tiene una naturaleza distinta que incluso altera el tipo de amor, el modelo amoroso.

Analizando la estructura de las cuestiones, Hernández afirma que hay tres casos claros de planteamiento. El primero es cuando el debate dialéctico se introduce a través de la primera persona, donde hay dependencia evidente con *De Amore* de Capellanus. El segundo resulta cuando se origina una situación intermedia que propone un núcleo narrativo concreto y la narración correspondiente aparece como pretexto, donde ya existe una mezcla del *De Amore* y un mundo muy particular de Boccaccio. El tercero es lo que Hernández llama «una línea de progresivo alejamiento de la tradición *courtois*». Aquí, según la autora, la narración tiene valor por sí misma y, lo más importante: «la técnica inflexible del *De Amore* se ve sustituida por la complacencia del narrador intensamente aferrado a la vida» (1975: 581)¹⁵.

No cabe duda que los traductores de las cuestiones se dieron perfecta cuenta de todo esto. Quizá sea éste uno de los factores decisivos para la posible fidelidad al contenido del original. Lo destacable en este estudio es que el planteamiento de Hernández ayuda a ratificar la idea de que, por lo menos en lo que a las cuestiones se refiere, no se las debe catalogar como una obra cuya ideología está cerca del mundo pastoril, ni tan siquiera del amor que Petrarca presenta en su *Triunfo de Amor*, seguido por tantos poetas de cancionero. Sin embargo, es el Petrarca de los *Triunfos*, aunque parezca una paradoja, el que propicia un mundo literario en donde estas traducciones (este tipo de literatura en general, en verso y en prosa) eran acogidas y deseadas por los lectores. No hay que confundir una cosa con otra.

Este amor boccacciano dista mucho del neoplatonismo pastoril. Hay que dejar en claro que la traducción castellana intenta que su lector la vea como una novela más cerca de *La Celestina* que del *Siervo libre de Amor*. Estructura e ideología van unidas, por lo que hay que tener precaución cuando se quiere catalogar una traducción. A mi modo de ver, la relación

¹⁵ Véase también la perspectiva que da Victoria Kirkham, «Reckoning with Boccaccio's *Questioni d'Amore*, » *MLN* 89 (1974): 47-59.

con la *Arcadia* viene de lejos, es el resultado de una falta de análisis. Fue lanzada la idea primero por Pio Rajna (1902: 34), siendo recogida después por investigadores posteriores. Entender el género al que pertenece una traducción es tan fundamental como entender el mundo en que se desarrolló. Amalia Rodríguez Monroy menciona tres momentos básicos: 1) estudio de la posición traductora; 2) estudio del proyecto de la traducción; y 3) estudio del horizonte del traductor (1999: 177). Se trata de un proceso analítico que nos lleva precisamente a poder clasificar un texto determinado. En la traducción castellana todo está íntimamente unido a la estructura de la obra original. Incluso en el caso de los versos, parte importante de su estructura, éstos pueden ser aceptados tanto por dicha estructura como por la ideología de la misma obra. Es la naturaleza de la obra de Boccaccio lo que da pie a que estas cosas las pueda llegar a hacer un traductor. Wilkins ya ha demostrado que la primera octava de Boccaccio aparece en el *Filocolo* (1956: 19). Por eso, anteriormente dije que la aparición de versos por sí misma no es determinante. En la tradición castellana, la intercalación de canciones o poemas que ayudaban a intensificar la casuística amorosa o a embellecer un texto era frecuente (Recio, 1996b: 1-17). Reducir eso a una problemática de poesía de cancionero es minimizar el valor del transvase y, al mismo tiempo, menospreciar el ambiente cultural de la época. No olvidemos que en la traducción castellana hay hasta cambios de nombre, como por ejemplo Elvira por Graciosa¹⁶.

Estamos ante un texto que no es fácil, pues, comparado a otras traducciones de las *Cuestiones*, sin ir más lejos la traducción inglesa de 1587, resulta muy singular por su manera de estar traducido. Entre otras peculiaridades pueden mencionarse, además de los cambios de nombres y los poemas, supresiones, hipérbolos y resúmenes. Hasta ahora la crítica no se había ocupado de la traducción castellana seriamente.

Con respecto a relacionar esta obra con los *Adagia* de Erasmo (Reyes Cano, 1975: 532), por la presencia del diálogo, ya Gómez Moreno ha demostrado cómo en el siglo XV castellano existe una «recuperación» de este procedimiento, estudiándolo desde sus orígenes hasta el siglo XVI (1994: 197-214). Destaca la figura de Bruni y, cómo no, la de los humanistas italianos. A través de Bruni se vuelve a Platón, y ya es sabido que tanto Petrarca como Boccaccio siguen los modelos clásicos. El arte narrativo de Boccaccio es una revolución para la historia literaria (Battaglia, 1969: 164; Branca, 1976), y,

¹⁶ Se ve en la «Undécima cuestión» (1546: fol. eijv).

por eso mismo, el sistema pregunta-respuesta debe enfocarse desde otro ángulo, el estudiado por Gómez Moreno.

Reyes Cano, basándose en la interpretación que le da a la intención del traductor, explica así su punto de vista:

Nuestra traducción del *Filocolo* se inserta, por lo tanto, en la línea de esta clase de publicaciones que pretendían divulgar, con propósitos compilatorios, asuntos de gran interés para ciertos públicos y ambientes. Fuera de esa intención codificadora es imposible entender ni la relativa despersonalización de las cuestiones a que antes hemos aludido, ni el éxito editorial que tuvo una obra tan breve y tan modesta (1973: 532).

Seguidamente, se añade algo todavía más discutible:

Ya hemos indicado que el interés de los traductores se centra en la casuística amorosa de las *Cuestiones*, con independencia del ambiente y de la aventura novelesca del personaje Filocolo. Por ello el marco se reduce a la mínima expresión y se desdibuja el papel de los personajes (1973: 532).

Hablar de una «intención codificadora», dado que lo que se nos presenta es una colección de historias, parece fuera de lugar. No creo ni que ése sea el origen de la génesis de la traducción, ni la intención del traductor castellano. Por otra parte, hablar de «despersonalización» no se ajusta a la realidad, pues el texto base es así. Esto nos lleva a dos puntos fundamentales: 1) la intención del traductor, y 2) el trato que ha sufrido el original. Resulta siempre difícil para un crítico tratar de la intención del traductor. A este respecto Joaquín Rubio Tovar dice lo siguiente:

Traducir es, y son palabras de Gadamer, «hacerse cargo de la distancia entre el espíritu de la literalidad originaria de lo dicho y el de su reproducción, y es una distancia que nunca llega a superarse por completo». Nunca llegaremos a conocer las intenciones y el sentido de una obra del pasado, puesto que en medio se yergue la situación histórica del intérprete y se produce la *fusión de horizontes*, que oscurece cualquier posible acercamiento. Creo sin embargo, que las propuestas del análisis de Hirsch (y en parte también de las de Jauss, aunque con otro sesgo) señalan la posibilidad de que la perspectiva de un lector indivi-

dual puede eludir esa fusión de horizontes y acercarla a un sentido primigenio (1999: 49).

A estas palabras me gustaría añadir que además es necesaria una lectura individual y el estudio de la época por parte del traductor, poniendo en contexto la obra traducida para poder llegar a un trasvase claro y ajustado a su momento. Reaparece la idea de claridad que señala Alvar. Se ha dicho que estamos ante una obra de carácter compilador, que circulaba como los demás libros de su clase por los ambientes cortesanos y nobiliarios de los siglos XV y XVI, pasando a desempeñar la función de los florilegios y recopilaciones en los que se recogían las máximas y verdades del mundo medieval (Reyes Cano, 1973: 532). Hablar de una dimensión lúdica y de procedimientos divulgativos, relacionando la obra con aquellos proverbios de los humanistas del Renacimiento, es un desenfoque total del trabajo. También por la cuestión de que hay cierto tono moralizante, no ya sólo por el diálogo, se relaciona esta obra con los *Adagia* de Erasmo. Resulta sorprendente si nos acordamos de qué clase de amor trata la obra, a pesar de las consideraciones moralizantes. Ese procedimiento de tono moralizante y amor ovidiano es típico de Boccaccio. Sin ir más lejos, Domingo Ynduráin (1994: 351-52) señala la relación estrecha de esta obra con el stilnovismo, por el toscanismo del autor y su respeto hacia su tradición lírica.

Pienso que, más que divulgar y presentar un texto compilador, se trata de algo sencillo y lógico: ofrecer al lector castellano otra novela de amor en donde se tratan diversas historias del gusto de la época. Digo lógico debido a lo ya antes explicado: la moda literaria lírica, ese interés por purgatorios, infiernos y cárceles amorosos que son la muestra más patente del asentamiento definitivo del humanismo italiano en la literatura castellana. Naturalmente y gracias a Petrarca, es una producción íntimamente relacionada con la poesía (incluyendo, por supuesto, la de cancionero); de ahí que me atreva a llamarla moda literaria lírica. La intención traductora no es otra que la de elegir un autor que tenga una obra cercana a ese gusto en boga. Además, la obra no es modesta, sino que encierra una intención bastante ambiciosa y, en lo que a estructura y mensaje amoroso se refiere, es bien compleja. Respecto a su brevedad, no creo que se deba traer a colación, pues pensemos en el tamaño del *Siervo libre de Amor*, que tuvo un gran éxito. Brevedad y modestia son dos características que no tienen que ser tomadas como negativas, pero que en este caso no tienen nada que ver con la traducción castellana de este texto de Boccaccio. Con referencia al éxito editorial, no hay otra explicación que no

esté relacionada también con la moda. Si nos fijamos, la historia no tiene nada de extraordinario, pero se adapta muy bien a las coordenadas de la narrativa del momento, única respuesta a lo que aquí se viene tratando.

En resumen, desde un punto de vista de traducción se han analizado aquí algunos puntos, como el título, el ambiente cultural, el papel del traductor y la tradición que en el campo de la traducción puede trazarse según los testimonios que nos han llegado (Madrigal, Francisco de Madrid, los latinistas). Nos hemos centrado no en el *Filocolo*, sino en el capítulo IV de esta obra, de donde se extraen las trece cuestiones que dan pie a la traducción castellana. Hemos afirmado que esta traducción constituye una novela y que se sitúa en un momento concreto en la tradición de la traducción en la Península. Otro aspecto interesante es que la traducción castellana, desde el punto de vista ideológico, pone de manifiesto la existencia de un corpus de composiciones cuyo origen son los *Triunfos* de Petrarca y que comenzó en el siglo XV. Desde este punto de vista se determina que la relación con la *Arcadia* no es muy apropiada, como tampoco lo son las explicaciones que hasta el momento se han dado sobre el título de la edición de Sevilla y sobre el concepto del amor, ideología básica y esencial de estas trece cuestiones. Hay que repetir, para no caer en malos entendidos que, por una parte, nos encontramos con la problemática del título, que responde a una moda literaria lírica del momento propiciada por Petrarca, y por otra, con el amor que aparece en la obra, que es un tipo de amor ovidiano mezclado con el tono moralizante tan del gusto de Boccaccio. Comenzamos a eliminar ese concepto engañoso llamado «fondo lírico común» que ha servido para tantas confusiones y oscuridades. Aunque nos parezca mentira, los traductores castellanos de las *Trece cuestiones* han dejado un testimonio en donde se ve claramente cómo penetró y se asentó el humanismo italiano, por supuesto, sin dejar de lado el oportunismo editorial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, Carlos (1999): «El texto y sus traducciones: a propósito de la *Divina Comedia*», en PAREDES, Juan y MUÑOZ RAYA, Eva (eds.), *Traducir la Edad Media: la traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad de Granada, pp. 135-51.
- ARCE, Joaquín (1982): *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe.

- BATTAGLIA, Salvatore (1969): *Giovanni Boccaccio e la riforma della narrativa*, Napoli, Liguori.
- BOCCACCIO, Giovanni (1531): *Treize elegantes demandes d'amours, premierement composees par le tresfaconde poete Jehan Bocace, et depuis translatees en françoys, lesquelles sont tresbien debatues, jugees et diffinies ainsi que le lecteur pourra veoir par ce que sensuyt*, Biliothèque Nationale de Paris, sig. Rés. Y². 2251.
- (1542): *Le Philocope de messire Jean Boccace florentin, contenant l'histoire de Fleury et Blanchefleur. Divisé en sept livres traduictz d'italien en françois par Adrien Sevin, gentilhomme de la maison de Gié*, Biliothèque Nationale de Paris, sig. Rés. Y². 202.
- (1546): *Laberinto de amor que hizo en toscano el famoso Juan bocacio agora nueuamente traducido en nuestra lengua castellana*, Sevilla, Andrés de Burgos, Biblioteca Nacional de Madrid, sig. R/5376.
- (1967): *Filocolo*, ed. QUAGLIO, Antonio Enzo, en *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. I, Milano, Mondadori.
- (1974): *Thirteen Most Pleasant and Delectable Questions of Love*, ed. CARTER, Harry, New York, Clarkson Potter.
- (2000): *Laberinto de amor (1546) de Juan Boccaccio*, ed. ROMERO LUCAS, Diego, en *Textos Lemir*, Dept. de Filología Española, Universitat de València, <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Diego/INDEX.HTM>>.
- BRANCA, Vittore (1976): «Boccaccio rinnovatore», *Il Vetro*, XX, pp. 263-81.
- FARINELLI, Arturo (1906): *Note sul Boccaccio in Ispagna nell'Età Media*, Braunschweig, Westermann.
- GENETTE, Gerard (1988): «Structure and Functions of the Title in Literature», *Critical Inquiry*, XIV, pp. 692-720.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1994): *España y la Italia de los humanistas*, Madrid, Gredos.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (1975): «Esquemas narrativos del *Filocolo*», *Filología Moderna*, XV, pp. 563-81.
- KIRKHAM, Victoria (1974): «Reckoning with Boccaccio's *Questioni d'Amore*», *MLN*, LXXXIX, pp. 47-59.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1979): «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial», *Anuario de Estudios Filológicos*, II, pp. 89-119.
- LÓPEZ VIDRIERO, María Luisa (1992): «Treze cuestiones de Amor: una edición «a hurtadas» de Andrés de Burgos en 1541», en LÓPEZ VIDRIERO, María Luisa y Pedro CÁTEDRA (eds.), *El libro antiguo español: Actas del Segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, Madrid / Salamanca, Universidad de Salamanca / Biblioteca Nacional de Madrid / Sociedad Española de Historia del Libro, pp. 301-05.
- PAPA, Pasquale (1887): *Un capitolo delle Definizioni*, Firenze, Arte della Stampa.
- PRIETO, Antonio (1984): *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra.

- QUAGLIO, Antonio Enzo (1962-1963): «Tra fonti e testo del *Filocolo*», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXXIX, pp. 313-69, y CXL, pp. 321-63 y 489-551.
- RAJNA, Pio (1902): «L'episodio delle questioni d'amore nel *Filocolo* del Boccaccio», *Romania*, XXXI, pp. 28-81.
- RECIO, Roxana (1991): «Alfonso de Madrigal (El Tostado): la traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista», *La Corónica*, XIX, 2, pp. 112-31.
- (ed.) (1995): *La traducción en España*, León, Universidad de León.
- (1996a): *Petrarca y Alvar Gómez: la traducción del Triunfo de Amor*, New York, Peter Lang.
- (1996b): *Petrarca en la Península Ibérica*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- (1996c): «La literalidad y el caso de la *Cárcel de Amor*: el quehacer del traductor catalán y del traductor italiano», *Hispanic Journal*, XVII, 2, pp. 271-83.
- (1997): «Del latín al vernáculo: las traducciones peninsulares del *Decamerón* de Boccaccio», *Livius*, IX, pp. 109-19.
- REYES CANO, Rogelio (1973): *La Arcadia de Sannazaro en España*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- (1975): «En torno a Boccaccio en España: una traducción parcial del "Filocolo"», *Filología Moderna*, XV, pp. 528-39.
- RODRÍGUEZ MONROY, Amalia (1999): *El saber del traductor*, Barcelona, Montesinos.
- RUBIO TOVAR, Joaquín (1999): «Consideraciones sobre la traducción de textos medievales», en PAREDES, Juan y MUÑOZ RAYA, Eva (eds.), *Traducir la Edad Media: la traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad de Granada, pp. 43-62.
- SOZZI, Lionello (1971): «Per la fortuna del Boccaccio in Francia: i testi introduttivi alle edizioni e traduzioni cinquecentesche», *Studi sul Boccaccio*, VI, pp. 11-80.
- WILKINS, Ernest Hatch (1956): «Boccaccio's First Octave», *Italica*, XXXIII, p. 19.
- (1959): *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- YNDURÁIN, Domingo (1994): *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra.