



La influencia de las *Esposizioni sopra la Commedia* de Boccaccio en la glosa de Fernández de Villegas (1515): el caso de la reescritura apologética de tres relatos de Landino (Lucrezia, Gualdrada, Pier della Vigna)¹

The influence of the Esposizioni sopra la Commedia de Boccaccio in the gloss of Fernández de Villegas (1515): the case of the apologetic rewriting of three stories by Landino (Lucrezia, Gualdrada, Pier della Vigna)

Resumen

La fuente principal de la extensa glosa que rodea la traducción del *Infierno* (1515) de Fernández de Villegas es el *Comento sopra la Commedia* de Landino, del que traduce o reescribe numerosos pasajes de acuerdo con su interés propagandístico respecto de la corona hispana. Analizaré aquí la recreación de los relatos insertos de Lucrezia, la Buona Gualdrada y Pier della Vigna, los cuales se presentan como traducción de Landino; un cotejo de las versiones de estos relatos en la tradición exegética anterior, sin embargo, revela la incidencia de las *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* de Boccaccio. Además de demostrar que Villegas trabajó directamente con el *commento* boccaccesco de la *Commedia*, se analizará aquí cómo varios de los elementos de los que se sirve le permiten no solo introducir aciertos narrativos y estéticos con relación a los relatos de Landino, sino también realizar su reescritura apologética de manera más acabada.

Palabras Clave

Exégesis dantesca, traducción, *Esposizioni*, Boccaccio, Villegas.

Abstract

The main source of the extensive gloss that surrounds Fernández de Villegas' translation of the Inferno (1515) is Landino's Comento sopra la Commedia. Villegas translated and rewrote many of its passages in such a way as to display propagandistic connotations regarding the Hispanic crown. I will here analyse the recreation of the inserted stories of Lucrezia, la Buona Gualdrada and Pier della Vigna: though they appear to be translations of Landino, a thorough collation of the versions of other earliest commentators reveals the influence of Boccaccio's Esposizioni sopra la Comedia di Dante. Besides demonstrating that Villegas worked directly with the Boccaccian commento of the Commedia, I shall analyse how several of its elements allowed him not only to introduce narrative and aesthetic nuances in relation to Landino's stories, but also to carry out his apologetic rewriting in a more precise way.

Keywords

Dantesque exegesis, translation, *Esposizioni*, Boccaccio, Villegas.

Recepción de artículo: 15-7-2021

Aceptación del artículo: 3-8-2021

1. Es menester agradecer a Juan Miguel Valero Moreno la minuciosa lectura de la versión preprint de este trabajo, así como sus valiosos comentarios. Agradezco también las lecturas constantes de mi querida amiga y colega Soledad Bohdziewicz.

CINTHIA MARÍA HAMLIN
Secrit (IIBICRIT)-CONICET/
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Cynthia Hamlin es investigadora adjunta del CONICET, con sede en el Secrit. Se desempeña también como docente de Literatura Española Medieval en la Universidad de Buenos Aires y de Literatura Italiana en la Universidad Nacional de La Plata. Sus investigaciones versan sobre la traducción y tradición exegética y poética de la *Commedia* en la España humanista, tema sobre el que publicó numerosos artículos consultables en Academia. En 2019 publicó su libro *Traducción, humanismo y propaganda monárquica*. La versión glosada del *Infierno* de Fernández de Villegas (PUV, Valencia). Desde el 2020 es miembro del equipo editorial de la revista *Medievalia* (México). "Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España"

ORCID  



La traducción del *Infierno* del arcediano de Burgos Pedro Fernández de Villegas, impresa en dicha ciudad en 1515, estaba acompañada de una extensa glosa del mismo traductor que utilizaba como fuente principal el *Comento sopra la Commedia (sic)* de Cristoforo Landino (1481) –de donde se traducen pasajes enteros–. Este *textus cum commento*, encomendado a Villegas por la hija natural de Fernando el Católico, Juana de Aragón, emerge en el marco de la corte regia y, además de una fuerte tendencia didáctico-moral ya señalada por la crítica², tiene marcadas características apologéticas. En efecto, Villegas se apropia del texto dantesco y del *Comento* de Landino de acuerdo a sus parámetros ideológicos y culturales. De este modo, mientras diseña un texto de alto contenido didáctico, en su reescritura realiza también un panegírico de la Corona Española y, en especial, del rey Fernando el Católico, cuya imagen a partir de 1506, cuando asume la regencia de Castilla luego de la muerte de Isabel y de Felipe el Hermoso, necesitaba de legitimación³.

Dentro de esta reapropiación de la glosa landina, resulta productivo el análisis de cómo Villegas traduce y reelabora ciertos relatos insertos: además de revelar la incidencia de un contexto diverso y la manera en que la ideología promonárquica determina nuevos sentidos, revela cómo Villegas desarrolla narrativa y estéticamente esos relatos, de acuerdo a ese ‘novelar desinteresado’ que Lida de Malkiel (1950, p. 131) señalaba como una de las características propias de la glosa cuatrocentista. En estas páginas analizaré, en primer lugar, la particular recreación que hará Villegas de los relatos insertos de Lucrezia (glosa a *Inf IV*, 127-9) y de la Buona Gualdrada (*Inf XVI*, 37-99), pues al leerse en paralelo manifiestan, en relación a la construcción de una imagen regia, rasgos especulares y antitéticos poco casuales. Ambos relatos, a su vez, se presentan como traducción de Landino, pero un cotejo más profundo muestra la incidencia de los respectivos pasajes de las *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* de Boccaccio. Complementaré el análisis con el caso del relato inserto sobre la muerte de Pier della Vigna (*Inf XIII*, 58-60) pues, además de reelaborarse también de acuerdo a una intencionalidad panegírica, Villegas potencia en él su efecto estético y ejemplar gracias a los recursos que, según intentaré probar, encuentra en la correspondiente versión boccaccasca.

Como ya señaló Fine, Villegas da muestras de un conocimiento directo del *Decameron* –que cita varias veces– y también de la *Genealogia deorum*, aunque a través de una cita indirecta⁴. En cuanto a las *Esposizioni*, Marta Marfany ha sugerido recientemente, a partir de la mención de Eusebio en un pasaje de la glosa al canto V, que la misma podría haber sido extraída del *commento boccaccesco*⁵. Agregó aquí que las *Esposizioni*, de hecho, son mencionadas por Villegas en dos ocasiones: en primer lugar, en la glosa a la primera copla de su traducción, donde basándose en Landino repasa algunos comentarios dantescos anteriores y señala “[c]omençole a comentar Johan Bocacio florentino, mas no legó [sic] su obra sino al medio de la I cántica; [...] y más postramente Francisco de Buti en lengua pisana, este después de Bocacio más que ninguno de los otros se esforçó de abrir y declarar el sentido alegórico” (Canto I, glosa a copla I, f. a4v); en segundo lugar, en la glosa a la primera copla del canto VIII, donde se retoma la famosa y tan debatida anécdota de los primeros siete cantos del *Infierno* escritos antes del exilio, escondidos por Gemma Donati y encontrados posteriormente⁶:

[...] Cristóforo Landino [...] dize que lo cierto dello es que Juan Vocacio, en el comento desta obra (como hombre que fue propinco al tiempo del Dante y quasi contemporáneo suyo), dize aver oído a un Andrés, fijo de León Pogio y de una hermana de Dante, que después que el Dante, juntamente con Miçer Vieri de Cerqui, fue dado por rebelde a la patria y desterrado [...], su mujer Gema [...] escondió en otra parte las mejores cosas de la casa [...] y con ellas las escripturas todas que halló del marido (Canto VIII, copla 1, f. n7v).

Más allá de que estos pasajes sean retomados a partir de Landino y, por tanto, no prueben un conocimiento directo de las *Esposizioni*, un detalle del apartado del *accesus* de la traducción (“De la vida y costumbres del poeta”) sí parecería sugerirlo. Luego de traducir de Landino el sueño profético que habría tenido la madre de Dante, Villegas señala:

Porque en diversas regiones y tiempos se ley [sic] aver precedido al nascimiento de algunos grandes varones algunos prodigios [...]; ponen exemplo el Vocacio y Cristóforo en el sueño del rey Astiages, que fue rey de los Medos, que soñó que del vientre de su fija

2. Véase Beltrani 1915; Fine 1981; Andreu Lucas 1995, 1996; Recio 1999; Mondola 2011. Sobre la subsiguiente monografía de Mondola, que utiliza dudosamente trabajos previos, puede verse Lucía Megías 2019.
3. Véase para todo lo anterior Hamlin 2019, así como los artículos Hamlin 2012a; 2012b; 2012c; 2013; 2014a.
4. Fine 1981, pp. 219-226. Me refiero, primero, la novella X, 9, citada en referencia a la mención de Saladino (Canto IV, copla 22, h6r): ‘el cual sin le conocer le hizo grandes honrras, segund que en una novela que dello faze lo cuenta Juan Vocacio’. En segundo lugar, a la novella IX, 8, de la cual señala en la glosa al canto VIII: ‘Deste Filipo Argente y de Ciaco [...] y de otro Biondelo cuenta Juan Vocacio una graciosa nouela en que muestra la yra desvariada y sin freno deste’ (copla 10, f. o5r). Por último, en el canto I menciona la *Genealogia deorum*, esta vez señalando explícitamente que toma la referencia de Landino: ‘Dize aquí el Cristóforo refiriendo al Vocacio en el libro de la Genelosisia [sic] de los dioses’ (copla 16, c2v). Cito la glosa de Villegas a partir del ejemplar R-2519 que se conserva en la BNE, señalando número de copla a la que corresponde la glosa y el folio. En mi transcripción regularizo y modernizo el uso de mayúsculas, normalizo u, v y b según el valor consonántico o vocal y uso criterios actuales para la acentuación, puntuación y unión o separación de palabras. Las cursivas, siempre mías.
5. Marfany 2015, pp. 461-462.
6. Boccaccio relata esta anécdota tanto en las *Esposizioni* (VIII [i], 6-19) como antes en el *Trattatello in laude di Dante* (Ricci 1974, 179-82). La veracidad de esta leyenda, rescatada por la crítica del *primonovecento*, suscitó a partir de mediados de siglo mucho debate: para un repaso de las diversas posturas de la crítica puede consultarse Santagata 2013, así como Pinto 2011, quienes destacan que el principal argumento en su contra es la profecía sobre el exilio de Dante, puesta en boca de Ciaco en el canto VI. Algunas posturas, como las de Zaccarello 2016, Ciccuto 2006 (pp. 139-140) y el mismo Santagata 2003, destacan que la leyenda podría encerrar un cierto fondo de verdad, pues una primera proto-difusión florentina de la obra, en una versión anterior a la de la vulgata (es decir, en *testimoni pre-tradizionali*), explicaría numerosos problemas que se advierten si se pone en relación la compleja tradición textual de la *Commedia* con las variantes que transmiten las primeras documentaciones de su difusión –el famoso “memoriale bolognese” de 1317 y los subsiguientes testimonios de 1319, 1323, etc.

nasçia una çepa cuya sombra cubría toda Asia y della nasçió el rey Çiro, que toda aquella parte enseñoreó (a2r).

Landino trae a colación el sueño del rey Astiages inmediatamente después del sueño sobre Dante⁷, en un pasaje que Villegas aquí resume: agrega, sin embargo, el dato de que Boccaccio también lo relata, no ofrecido por Landino. El sueño en cuestión, de hecho, lo retoma Boccaccio en dos pasajes de las *Esposizioni*⁸.

Como bien señala Weiss, en Castilla a partir del Cuatrocientos la glosa comienza a utilizarse también 'as a literary form, to develop the narrative potential of the mythical or historical allusions of the main text'⁹. Se puede presuponer, por tanto, que las versiones que hará Boccaccio de los tres relatos, más largas y mucho más elaboradas literariamente que las de Landino, serían más apropiadas para 'satisfacer la curiosidad del mismo escritor por las posibilidades literarias de una *estoria*', objetivo que según Weiss determina la incorporación y desarrollo de relatos en la glosa cuatrocentista¹⁰. En efecto, Weiss explica la novedad de la glosa cuatrocentista castellana de la siguiente manera:

What is striking about all these commentaries which purport to expound the literal level of the text, is the apparent lack of interest in matters of rhetoric [...]. The extent to which content, not form, is the dominant concern is reflected by the occasional, yet fascinating, use of the commentary as a medium for artistic expression. Poets like Mena, Santillana and Pedro de Portugal sometimes tur-

ned their explanations of classical myth and history into carefully wrought anecdotes, notable for the quality of their literary style. In other words, glosses could possess a purely ornamental function, enabling a writer to indulge in the simple pleasure of telling a tale¹¹.

En este sentido, el *commento* boccaccesco acaso sea uno de los antecedentes vernáculos más paradigmáticos de este tipo de funcionamiento de la 'glosa ornamental'¹², en tanto que, como advierte Baglio

[...] la *Commedia* rappresent[a] a volte un puro pretesto per digressioni di carattere storico, biografico e geografico ove si dispiegano pienamente due aspetti tipici di Boccaccio: la ricerca erudita e il gusto del racconto. Il 'curiosus inquisitor omnium delectabilium historiarum' (Benvenuto da Imola) trasforma le proprie conquiste culturali in spunto narrativo, ai confini della novella e con recupero anche dal *Decameron* di moduli, descrizioni e personaggi¹³.

En efecto, según señala Russo, las *Esposizioni* contienen 'strutture tipiche del narrare boccaccesco', es decir, 'il ritorno in funzione di motivo narrativo di base di alcuni nuclei o schemi psicologici più volte operanti nella vasta gamma tematica del *Decameron*'¹⁴. Así, los relatos insertos en las *Esposizioni* gozan de una perfección realista, dramática y narrativa típica de la pluma boccaccasca, ausente en los relatos del resto de los comentaristas, incluso de aquellos que lo utilizaron como

7. El pasaje dice así: 'Nè sia chi di questo si maravigli, perchè spesse volte, et in varie regioni et secoli, sono intervenuti prodigii che hanno prenuntiato la excellenza d'alchuno huomo. Imperochè et di Marone si legge che la madre sognò la notte precedente al parto che partoriva un ramo di lauro, el quale in brieve tempo diveniva grande albero, et di vari pomi et fiori ripieno. Et Astiage re de' Medi sognò che de' membri genitali della sua figliuola nascea una vite, e cui tralci in brieve tutta l'Asia adombravano; et gl'interpreti de' sogni risposono, che di quella havea a nascere huomo molto potente, et el quale havessi a opprimere el suo regno; nè altrimenti adivenne. Imperochè della fanciulla nacque Cyro el quale occupò la Persia, et a' Persi trasferì el regno de' Medi' (Introduzione, "Vita et costumi del poeta"). Cito el *Comento* de Landino señalando canto (de ser necesario) y los versos a los que corresponde, según la edición de Procaccioli (1999), consultable en <https://dante.dartmouth.edu>.
8. Transcribo los pasajes a continuación: 'Non fu similmente, non una volta, ma due dimostrato nel sonno [ad Astiage] che 'l figliuolo, il quale di Madienne, sua unica figliuola, nascerebbe, il priverebbe dello 'mperio d'Asia? parendogli la prima volta che l'orina della figliuola allagasse tutta Asia; e la seconda, che dalla parte genitale della figliuola usciva una vite, i palmiti e le frondi della quale adombravan tutta Asia. E di queste dimostrazioni si potrebbon narrare infinite, le quali per certo senza divino lume né potrebbe conoscer l'anima né le potrebbe mostrare' (VI [I], 62); 'E questo essere vero s'è già per molte manifeste cose veduto: Crespo, re di Lidia, vide in sogno essergli tolto Atis, suo figliuolo, da ferro etc.; mostrò Idio ad Astiage, re de' Medi, in due sogni che il figliuolo, il quale ancora non era generato di Madienne, sua figliuola, il dovea privare dello 'mperio d'Asia' (canto VII [I], 68). Cito según la edición de la *Dante Dartmouth*, basada en Padoan 1965. Consigno entre paréntesis el número de canto bajo el cual se encuentra la glosa, así como el respectivo párrafo, e l entre corchetes indica que corresponde a la sección de "esposizione litterale" –la "allegorica" suele marcarse con II.
9. Weiss 2005, p. 521.
10. Weiss 1990a, p. 104.
11. Weiss 1990b, p. 125.
12. Téngase en cuenta que no hay pruebas concretas de que las *Esposizioni* hayan influido en textos castellanos del s. XV. Se ha sugerido una posible influencia de su estructuración (i.e. *esposizione litterale/esposizione allegorica*) en las *Glosas a la Eneida* de Villena (Miguel-Prendes 1998, p. 61), así como en los relatos mitológicos de algunos pasajes de los *Doce trabajos de Hércules* (Cátedra y Cherchi 2007, p. 124). Es de destacar, sin embargo, que los humanistas que en sus glosas indagaron en las 'posibilidades literarias de una historia', entendiéndose Villena, Santillana, Mena, etc., probablemente tuvieron contacto con otros comentarios dantescos de probada influencia boccaccasca, como el de Benvenuto da Imola, que suele reproducir los mismos relatos aunque más resumidos –para la influencia boccaccasca en Imola ver La Favia 1975, Uberti 1980 y el más reciente Fiorentini 2020, donde también se desarrolla su incidencia en los comentarios de Francesco da Buti y en el Anónimo fiorentino–. El caso de Santillana es el más sugestivo, pues poseía entre sus libros la traducción del *Comentum* de Imola a los primeros siete cantos del *Inferno*. En el caso de Mena, sabemos que pasó varios años en Italia (Jiménez Calvente 2002, p. 26), donde el *Comentum* de Imola tuvo una gran difusión (danteonline.it/manoscritti registra 69 *codices superstites*). Asimismo, en el "Preámbulo segundo" de su Coronación Mena menciona a un "comentador" dantesco, el cual se solía identificar con Imola, aunque Valero Moreno (2020, pp. 690-695) lo ha puesto recientemente en cuestión, probando que se trataría de Johannis de Serravalle. De cualquier modo, el *Comentum*, sea en su versión latina o, luego, en la castellana, se difundió en la Castilla del XV.
13. Baglio 2013, p. 282.
14. Russo 1983, p. 116.

fuelle –Benvenuto da Imola, Francesco da Buti (vid. nota 12)–.

En este estudio, entonces, el cotejo entre los diversos ‘desarrollos narrativos’ de Landino, Villegas y Boccaccio permitirá, por un lado, demostrar la influencia de las *Esposizioni* en los relatos de Villegas y, por el otro, vislumbrar el tipo de intereses y motivaciones (ideológicas, culturales, estructurales) detrás de los diversos procedimientos de traducción (omisiones, ampliaciones y variaciones) a los que sus relatos fuente son sometidos. Habría que aclarar que, como advierte Gilson (2005) y se evidenciará en los pasajes que compararemos, Landino utiliza como una de sus fuentes principales las *Esposizioni*. Sin embargo, acorta y/o reelabora los relatos insertos de acuerdo a un diverso propósito. En el análisis que desarrollaré aquí intentaré demostrar que la versión de Villegas presenta elementos de las *Esposizioni* que estaban ausentes de la versión de Landino y que permiten postular un trabajo directo con la fuente boccaccasca, a la vez que explican los aciertos estéticos y narrativos de la versión castellana.

1- LUCRECIA Y TARQUINO: LA DEFENSA DE LA FIGURA REGIA

Comenzaré con el personaje de Lucrecia, cuyo caso se relata en la glosa a ‘*vidi quel Bruto che cacciò Tarquino*’ (Inf., IV, 127)¹⁵. A fin de identificar al primer cónsul de la república romana, Bruto, y diferenciarlo del Bruto que se encuentra en las fauces de Lucifer, Landino inserta un relato explicando quién es el Tarquinio al que se alude y por qué fue *cacciato*, relato que, a su vez, explica la grandeza de Bruto: haber sido el promotor del fin de la monarquía en Roma y el principal defensor de la libertad que implica la nueva República. Hemos analizado en otra ocasión cómo Villegas traduce resumidamente este pasaje y, a través de recursos como la omisión y el reordenamiento del relato, logra puntualizar aspectos diversos¹⁶. Sucintamente, mencionemos que la omisión más evidente es la de los elementos que hacen a la construcción de la figura de Bruto –explicación del apodo, sus acciones y breve biografía–, con lo que Villegas logra desplazar el foco de interés hacia los Tarquinio. A su vez, las apreciaciones negativas que los rodean –la ambición, la arrogancia, la crueldad y el epíteto *supervo*– también quedan omitidas y se reemplazan por positivas: el primer Tarquinio era ‘sabio’ y ‘muy querido’ del rey. Además, sus acciones negativas también quedan borradas: mientras Landino puntualizaba cómo llegó al trono a través del engaño y las artimañas (‘Ma lui per ambitione usò tanta arte che fu facto re’), Villegas simplemente decía ‘supo tanto que se hizo rey’. Asimismo, se encargaba de borrar al personaje de *Tarquino il Superbo* –nieta del primer Tarquinio– y con él, su crueldad y crímenes. Villegas, pues, no hace más que reformular los hechos relatados por Landino y es justamente en el breve relato sobre la violación de Lucrecia, desencadenante del final de la monarquía, donde se evidencia más la manipulación. Veamos los fragmentos:

Ne’ tempi che questo re era a campo ad Ardea ciptà de’ Rutili, nacque altercatione tra Sexto Tarquino, figliuolo del re, et Collatino,

di chi havessi più costumata moglie. Et finalmente fu giudicato che Lucretia moglie di Chollatino fussi unico *exemplo di castità* tra le Romane donne. Il che *fu tanto molesto ad Sexto*, che occultamente si partì di campo, et venne di nocte a Lucretia, et da llei chome parente fu liberalmente riceptato. Dipoi *volendo togli la castità*, la minacciò che se non gli consentiva ucciderebbe lei et uno suo servo, et dipoi direbbe con quello haverla trovata in adulterio. Aconsenti Lucretia col corpo, et non con l’animo, per fuggire sempiterna infamia. Ma l’altro giorno convocò el padre suo Spurio Lucretio et el marito. Quello menò seco Publio Valerio, et questo Lucio Iunio Bruto. Narrò Lucretia tutto el facto [...]. Fu Lucio Iunio, come dicemmo, presente a tal morte, *el quale per insino a quel tempo per fuggire la crudeltà di Tarquino, el quale o uccideva o mandava in exilio qualunque fussi d’alchuna prudentia, havea fincto essere stolto et vivea quasi chome bruto animale*, et per questo era chiamato Lucio Iunio Bruto. Chostui mostrando el coltello sanguinoso della morte di Lucretia, convocò el popolo romano, et con lunga oratione dimostrata la crudeltà et la superbia di Tarquino e de’ figliuoli, persuase che fussino mandati in exilio et privati del regno (IV, vv. 127-129).

Teniendo este su real contra la cibdad de Ardea do estaba, acaesió la porfía entre *Sexto Tarquino su fijo* y Colatino marido de Lucrecia y otros mancebos sobre cuál tenía *más honesta mujer*. Veniendo a la prueba dello fue juzgada Lucrecia, segund los actos en que fueron falladas, *por la más honesta y, enamorado della Sexto Tarquino*, vino después y la forzó. Lucrecia, así forçada, llamó a su padre Lucretio y al marido, los quales vinieron luego con otros parientes entre los quales fue Bruto. En presencia dellos contó su caso y fuerça rescebida y, aquello dicho, se mató con un puñal que tuvo escondido, por lo qual Bruto juró por aquel casto sangre de nunca más sufrir el reynar de los Tarquinos. Y, jurado por todos, se puso en obra y echaron a aquel rey y a sus fijos y nunca más ouo reys en Roma (copla 21, fol. h5v y h6r).

Landino puntualizaba, por un lado, que la motivación de la acción de Sexto (‘Il che *fu tanto molesto che* [...]’) fue la castidad de Lucrecia y, por el otro, se detenía en la maquinación del hecho, en las amenazas de matarla y culparla luego de adulterio. Villegas, en cambio, además de acortar y omitir las referencias a la mezquindad de Sexto, entrelaza los hechos así: ‘fue juzgada Lucrecia [...] por la más honesta y enamorado della Sexto Tarquino vino después y la forzó’. En esta nueva reorganización, la honestidad de Lucrecia, más que desencadenar la rabia de Tarquino, desencadena su enamoramiento. Este amor es lo que justifica de alguna manera la violación que se presenta no como premeditada, sino como una consecuencia casi inevitable y desafortunada. Es la “honestidad” del objeto amado la que, según Villegas, lo impele a amarlo, con lo cual y, a pesar de todo, su culpa queda matizada y se configura un personaje que en el fondo está atraído por el bien. Fine explica estas variantes aduciendo que Villegas se basa aquí en Tito Livio, explicación que no resulta del todo convincente¹⁷. De hecho, aunque como el crítico aclara, Livio destaca que Sexto procedió *amore ardens*, esto es, por su amor ardiente o impelido por el amor, unas líneas antes señalaba que

15. A partir de aquí cito la *Commedia* por la edición de Petrocchi 1994 [1966-67].

16. Véase Hamlin 2013, p. 118 y Hamlin 2019, pp. 231-236.

17. Fine 1981, p. 170.

se trataba de una *mala libido*, es decir, un amor que se presenta como negativo¹⁸. Además, estas referencias a su *amore* se encontraban en medio de un relato donde se detalla su premeditación, su traición a la hospitalidad de la casa y, además, sus amenazas y violencia, relato en el cual evidentemente se basó Landino –si bien puntualizando mucho más la mezquindad de los Tarquinos–. La explicación ofrecida por Fine resulta incompleta pues, aunque Villegas haya tomado la referencia del ‘amor’ de Tito Livio, lo cierto es que la desnuda de su carga negativa, no sólo a través de su particular encadenamiento de los hechos, sino también al omitir el resto de las acciones que permiten entenderlo como desenfreno y que configuran la crudeza de Sexto. Habría, en realidad, una explicación más económica a este diverso tipo de ‘amor’ y es que aquí, como en otros pasajes, Villegas está consultando las *Esposizioni* de Boccaccio. Veamos la versión boccaccésca, bastante más larga, pero sin desperdicio:

Bruto fu per lignaggio nobile uomo di Roma [...] e la madre di lui fu sorella di Tarquino Superbo, re de’ Romani. E, per ciò che egli vedeva Tarquino incrudelire contro a’ congiunti, temendo di sé, avendo sana mente, si mostrò pazzo: e così visse buona peza, portando vilissimi vestimenti e ingegnandosi di fare alcune cose piacevoli, come talvolta fanno i matti, acciò che facesse ridere altrui, ed ancora per acquistare la benivolenza di chi il vedesse, e con questo fuggisse la crudeltà del zio. E, per ciò [...] fu cognominato Bruto: il quale, per aver festa di lui, tenevano volentieri appresso di sé i figliuoli di Tarquino. Ora avvenne che, essendo Tarquino Superbo intorno ad Ardea ad assedio e i figliuoli del re con altri lor compagni avendo cenato, entrarono in ragionamento delle loro mogli e ciascuno, come far si suole, in virtù e in costumi preponeva la sua a tutte l’altre femine; e, non finendosi la quistione per parole, presero per partito d’andarne alle lor case con questi patti: che, quale delle lor donne trovassero in più laudevole esercizio, quella fosse meritamente da commendar più che alcun’altra. E così, montati a cavallo, subitamente fecero; e, pervenuti a Roma, trovarono le nuore del re ballare e far festa con le lor vicine, non ostante che i lor mariti fossero in fatti d’arme e a campo; e di quindi n’andarono a un castello [...] dove Collatino, loro zio, teneva la donna sua, chiamata Lucrezia, e trovarono costei in mezzo delle sue femine veghiare e con loro insieme filare e far quello che a buona donna e valente s’aparteneva di fare: per che fu reputato

che costei fosse più da lodare che alcuna dell’altre e che Collatino avesse miglior moglie che alcun degli altri. Era tra questi giovani Sesto Tarquino, giovane scellerato e lascivo, il quale, veduta Lucrezia e seco medesimo *commendatola molto, entratagli nell’animo la bellezza e l’onestà di lei*, seco medesimo dispuose di voler del tutto giacer con lei, e dopo alquanti dì, senza farne sentire alcuna cosa ad alcuno, preso tempo, solo ritornò a Collazio [...] la notte, come silenzio sentì per tutto, estimando che tutti dormissero, levatosi, col coltello ignudo in mano, tacitamente n’andò là dove Lucrezia dormiva; e, postale la mano in sul petto, disse: – Io sono Sesto e tengo in mano il coltello ignudo; se tu farai motto alcuno, pensa ch’io t’ucciderò di presente. – Ma per questo non tacendo Lucrezia, la quale in guisa alcuna al suo disiderio acconsentir voleva, le disse: – Se tu non farai il piacer mio, io t’ucciderò e appresso di te ucciderò uno de’ tuoi servi e a tutti dirò che io t’abbia uccisa, per ciò che col tuo servo in adulterio t’abbia trovata. – *Queste parole spaventarono la donna, seco pensando che, se in tal guisa uccisa fosse trovata, leggermente creduto sarebbe lei essere stata adultera*, né sarebbe chi la sua inocenzia difendesse: e però, quantunque malvolentieri si consentisse a Sesto, nondimeno, avendo pensato come cotal peccato purgherebbe, gli si consentì [...] ed essa piena di dolore e d’amaritudine, come il giorno aparì, si fece chiamare [...] suo padre, e Collatino, suo marito, e Bruto: li quali essendo venuti e trovandola così dolorosa nell’aspetto, la domandò Collatino: – Che è questo, Lucrezia? Non sono assai salve le cose nostre? (IV (i), pár. 220-227)

A este pasaje le sigue, primero, el monólogo de Lucrecia previo a su suicidio, reformulado por Boccaccio con mucho más dramatismo y, luego, la conclusión del relato en la que se señala cómo Bruto, ‘estimando che tempo fosse a por giuso la simulata pazia’, convoca una multitud, cierra las puertas de la ciudad a los Tarquinos y termina convirtiéndose en uno de los dos cónsules de Roma. El Certaldés sigue aquí también a Tito Livio y, aunque respeta mucho más que Landino los núcleos narrativos principales, tiende a la amplificación. El cotejo entre este pasaje y Livio es harto interesante y requeriría de otro trabajo. Mencionemos solamente aquello que sale a la luz al compararlo con Landino, a saber, esa mano magistral de Boccaccio narrador que, además de dar muestras de su técnica narrativa –escenificación y dramatización de la acción, caracterización realista de los personajes, introducción de

18. Transcribo solo un fragmento: ‘[...] *Muliebris certaminis laus penes Lucretiam fuit. [...] Ibi Sex. Tarquinius mala libido Lucretiae per vim stuprandae capit, cum forma tum spectata castitas incitat; [...] Paucis interiectis diebus Sex. Tarquinius inscio Conlatino cum comite uno Collatium uenit. Vbi exceptus benigne [...] in hospitale cubiculum deductus esset, amore ardens, postquam satis tuta circa sopitique omnes uidebantur, stricto gladio ad dormientem Lucretiam uenit sinistraque manu mulieris pectore oppresso «Tace, Lucretia, inquit; Sex. Tarquinius sum; ferrum in manu est; moriere, si emiseris uocem»’ (Edwards 1968 [Liber I, 57-68], pp. 72-73). A partir de aquí cito *Ad Urbe Condita* por esta edición.*

introspecciones, etc.–, incorpora varios de sus motivos predilectos –el fingimiento, el disfraz y el engaño, el ingenio, la inversión de roles (de

bufón a cónsul)¹⁹. Detengámonos ahora en las cuatro versiones del desencadenamiento de la violación:

Tito Livio	Landino	Boccaccio	Villegas
<p><i>Tarquinium mala libido Lucretiae per vim stuprandae capit: cum forma tum spectata castitas incitat.</i> (I, 57)</p>	<p>[N]acque altercatione tra Sexto Tarquino, figliuolo del re, et Collatino, di chi havessi più costumata moglie [...] fu giudicato che Lucretia moglie di Chollatino fussi unico <i>exemplo di castità</i> tra le Romane donne. Il che <i>fu tanto molesto ad Sexto</i>, che occultamente si parti di campo, et venne di nocte a Lucretia, et da lei chome parente fu liberalmente riceptato. Dipoi <i>volendo togli la castità</i> [...].</p>	<p>[...] che, quale delle lor donne trovassero in più laudevole essercizio, quella fosse meritamente da commendar più che alcun'altra [...] Il quale, veduta Lucrezia e seco medesimo <i>commendatola molto, entratagli nell'animo la bellezza e l'onestà di lei</i>, seco medesimo dispuose di voler del tutto giacer con lei.</p>	<p>[...] sobre cuál tenía <i>más honesta mujer</i>. Veniendo a la prueua dello fue juzgada Lucrecia, <i>segund los actos en que fueron falladas</i>, por la <i>más honesta y, enamorado della Sexto Tarquino</i>, vino después y la forzó.</p>

Al confrontar los cuatro pasajes resulta evidente, por un lado, cómo Landino reformula el pasaje y omite una de las dos características que incitan a Sexto (lat. *forma*: belleza) con el fin de demonizarlo: su motivación es solamente la 'molestia' por su castidad, la cual pretende arrebatar²⁰. Boccaccio, por otro lado, delinea un personaje que la *commenda* y lo presenta casi conmovido ('entragli nell' animo') por sus dos características principales, una de las cuales se traduce no como castità, sino como *onestà*.

Será aquí pertinente realizar un breve excursus, pues esta "traducción" boccacesca de Livio dista de ser casual. Al contrario, la *onestà* es un término altamente connotativo dentro de la teorización tripartita del amor que realiza el Certaldés –basado en el concepto aristotélico-

tomista de *amicitia*²¹, la cual formula por primera vez en el *Filocolo* y que reaparecerá en todas sus obras –incluidas las *Esposizioni*²². Señala Fiorinelli:

Insomma sarebbero due le iniziative del Certaldese a partire dalla sentenza aristotelica: da un lato l'applicazione della tripartizione dell'amicizia all'amore, e dall'altro l'adozione del termine *onesto* in riferimento alla tipologia più perfetta delle tre individuate da Aristotele, cioè quella per la quale l'amico/amante (?) sarà eletto in vista di un bene coincidente con la virtù. Se lo Stagirita sancisce quindi una chiara scala di valori tra ciò che è buono, ciò che è dilettevole e ciò che è utile, anche l'autore del *Filocolo* sembra dividerla [...]²³.

19. El desarrollo novelesco de los motivos del fingimiento y el engaño están ausentes de la versión de Landino, que simplemente decía 'havea fincto essere stolto et vivea quasi chome bruto animale'. A su vez, notemos que lo presentaba como *stolto* y no como un bufón, a la manera boccacesca.

20. Landino, uno de los mayores representantes del humanismo cívico florentino, evidencia en todo este pasaje su desprecio por el sistema monárquico –y la figura del monarca–. Además de a Dionissotti 1970, que señala cómo Landino en su *Comento* 'rispettosamente ma risolutamente respingeva l'ideologia imperiale e cesarea, d'accordo in ciò con la tradizione repubblicana e umanistica di Firenze', reenvío a Parker 1993 (pp. 75-85), quien analiza de qué manera su republicanismo anti-imperial influye en el comentario al famoso pasaje de Brutus y Cassius, asesinos del César (*Inf* XXXIV). Sobre la figura de Landino en relación con la evolución del pensamiento político sobre el Imperio durante el Quattrocento florentino, véanse Baron 1955 y Kallendorf 1988.

21. Para más detalles sobre la teorización tripartita del amor (*amore-onestum*, *amore-diletto*, *amore-utilità*) de Boccaccio reenvío a Fiorinelli 2020, quien plantea que el Certaldés la desarrolla a partir del concepto de *amicitia* que encuentra en el comentario de Santo Tomás a la *Ethica Nicomachea*. Respecto de la incidencia de este texto en la concepción boccacesca del amor, Fiorinelli ofrece pruebas tanto textuales como materiales: entre estas últimas, apostillas autógrafas en el manuscrito que perteneció a Boccaccio. Se refiere particularmente al comentario de Tomás 'Amatur ita amabile: quod quidem est vel per se *bonum, scilicet honestum*, vel delectabile vel utile' (*Sent. Oct. Lib. Et.* 1155b 17, 21-23), apostillado al margen por el Certaldés, en el que el Santo interpreta la primera de las triparticiones aristotélicas de la *amicitia* como honestidad –identificación ausente del texto del Filósofo–.

22. La primera de estas formulaciones dice así: 'amore è di tre maniere, per le quali tre, tutte le cose sono amate; *alcuna per la virtù dell'uno*, alcuna per la potenza dell'altro, secondo che la cosa amata è, e similmente l'amante. *La prima delle quali tre si chiama amore onesto*: questo è il *buono* e il diritto e il leale amore, il quale da tutti abitualmente dee esser preso [...]. Il secondo è chiamato amore per *diletto*, e questo è quello al quale noi siamo soggetti [...]. Il terzo è amore per *utilità*: di questo e il mondo piú che d'altro ripieno' (*Filocolo* IV 44, 3-9). La última, en el pasaje de las *Esposizioni* donde ofrece su interpretación sobre el amor entre Francesca y Paolo, lee: 'Piace ad Aristotile esser tre spezie d'amore, cioè amore *onesto*, amore *dilettevole* e amore *utile*: e quell'amore, del quale qui si fa menzione, è amor dilettevole' (V [I], 160).

23. Fiorinelli 2020, p. 205.

A partir de la honestidad, según Fiorinelli, Boccaccio justifica el amor en relación a la virtud de la persona amada: tenemos el caso de Criseida en el *Filocolo* y de Paolo en las *Esposizioni* (224-8)—, así como en el *Decameron* el amor entre Ghismonda y Ghiscardo (IV, I) y entre Violante/Gianetta y Giacchetto (II, 8)²⁴. En este último caso resulta interesante el núcleo narrativo desencadenante de la *novella*, no mencionado por Fiorinelli, a saber, el pasaje en el que el padre de Violante, el conde Gualtieri, es casi violentado por la reina. En efecto, la pasión de la reina la arrastra a una proposición indecente, que se justifica en su propia boca por las numerosas virtudes del amado, es decir, lo que en la teorización del amor de Boccaccio corresponde a la *onestà*²⁵. Teniendo en cuenta que la escena culmina con la reina fingiendo haber sido violada, lo cual resulta en el exilio del conde Gualtieri, las resonancias con el episodio de Lucrezia, que tanto en su versión latina como vulgar fue elaborado a *posteriori*, resultan evidentes²⁶. Así, la inclusión del término *onestà* en relación a Lucrezia, término utilizado en la obra boccacesca no solo para justificar una reacción erótica sino, específicamente, la de una figura regia, evidencia una cierta intención de matizar la culpa del personaje.

En efecto, si volvemos a nuestro pasaje, la manera en la que Boccaccio se refiere al hecho culpable de Sexto está descargada de la connotación de violación, pues dice simplemente que quiere 'giacer con lei'. En el caso de Villegas, tanto la insistencia en la honestidad como en el enamoramiento como motivación, aparentemente variantes o sobreinterpretaciones de Landino y Livio, cobran sentido teniendo en cuenta el texto de las *Esposizioni*, donde se usa ese término y se connota ese enamoramiento. Sería muy aventurado suponer que Villegas tuviera conciencia no solo de la connotación específica que el término *onestà* tiene dentro de la teoría boccacesca del amor, sino de su funcionalidad en tanto justificación de un personaje; lo cierto es, sin embargo, que lo incluye con una finalidad semejante a la del Certaldés: matizar la culpa de Sexto. Habría que agregar, asimismo, que la referencia a 'segund los actos en que fueron falladas' también se explicaría aduciendo que Villegas ha consultado las *Esposizioni*, pues Boccaccio utiliza el equivalente italiano al término *fallar*, deteniéndose en cómo '*trovarono* le nuore del re ballare e far festa' y, en cambio, '*trovarono* costei in mezzo delle sue femine veghiare e con loro insieme filare'²⁷.

24. Véanse respectivamente las pp. 208, 214-219 y 221 de Fiorinelli 2020.

25. El pasaje reza así: 'pur m'è di tanto Amore stato grazioso, che egli non solamente non m'ha il debito conoscimento tolto nello elegger l'amante, ma me n'ha molto in ciò prestato, voi degno mostrandomi da dovere da una donna, fatta come sono io, essere amato; il quale, se 'l mio avviso non m'inganna, io reputo il più bello, il più piacevole e 'l più leggiadro e 'l più savio cavaliere, che nel reame di Francia trovar si possa; e si come io senza marito posso dire che io mi veggia, così voi ancora senza moglie' (II, 8, 16-18, cito el *Decameron* por la edición de Branca 1956).

26. La primera versión del relato de Lucrezia del Certaldés se incluye en el *De mulieribus claris* (relato XLVIII), datado entre 1361 y 1362. En las *Esposizioni*, su última obra (c. 1373-1374), Boccaccio no solo trasvasa 'ampi tratti dalle proprie opere, in particolare dalla *Genealogia*, quindi dal *De casibus*, dal *De mulieribus claris*, dal *Trattatello*', etc. (Baglio 2013, p. 281, véase también Marzano 2018); sino que, según he ya comentado, extrae y reutiliza estructuras narrativas del propio *Decameron* (Russo 1983). Las resonancias que el pasaje de Lucrezia tiene con la primera parte de la novella II,8 no parecen, por tanto, casuales: como ha señalado Battaglia Ricci (2013, p. 127) el método *novellistico* de Boccaccio se caracteriza justamente por 'scrivere e riscrivere, tornare in corso d'opera su temi e situazioni narrative già trattate, prospettando varianti più o meno rilevanti o punti di vista diversi'. No es, continúa la crítica, solo un juego experimental sino que representa en realidad 'il suo modo di meditare sulle infinite, molteplici varianti e possibilita – tutto e il contrario di tutto – del vivere umano, saggiando al contempo tutte le possibilita implicite nel gioco intertestuale'. Más recientemente, en un estudio exhaustivo de los mecanismos de 'intertextualità e autotraduzioni' que se observan en las *Esposizioni*, Marzano (2018, pp. 212-222) distingue tres tipos de reelaboración intertextual del propio material latino o toscano –traducción literal, traducción readaptada y paráfrasis– que se explicaría seguramente, como opinaba también Padoan, por un método de trabajo con fichas. Existe un último tipo de intertextualidad, que Marzano (pp. 222-224) llama *intertestualità meno stringente*: aquella en la que se observan una serie de vínculos o semejanzas más débiles o genéricos, que no suponen el trabajo con *schede* (fichas), sino que pueden tratarse simplemente de estructuras o estilemas narrativos similares. Este sería el caso de la *novella* de Francesca (*Esposizioni* V[I] 147-155) que, como ha advertido Russo (1973, pp. 154-164), presenta numerosos motivos y estilemas narrativos de diversas novelas de la Jornada IV. Desde mi perspectiva sería también el caso de la *novella* de Lucrezia en relación a la escena de la falsa violación de Gualtieri.

27. Es preciso señalar que el *De mulieribus claris* circulaba en Castilla: su traducción al castellano –*De las mujeres ilustres en romance*– se imprimió en Zaragoza en 1494 en las prensas de Pablo Hurus. Esta traducción se basa, según sugirieran Fernández Murga y Pascual Rodríguez (1975, p. 503) y prueba acabadamente Boscaini (1985, pp. xx-xix) en el ms. 10000 de la BNE, manuscrito latino fechado en 1401, con el que comparte numerosos errores conjuntivos (Boscaini 1985, pp. xxiii-xxvi) junto a la omisión de dos biografías ("*De Cammiola senensi vidua*", "*De Iohanna Ierusalem et Sycilie Regina*") y de la *Conclusio* (Boscaini, 1985, p. XXVIII). Tanto en el pasaje latino ("*XLVIII. De Lucretia Collatini coniuge*") como en la traducción castellana se incluye la mención a la honestidad y belleza de Lucrecia, aunque la culpa de Tarquinio no está matizada y se explicita tanto su *mala libido* como el haberla forzado. Transcribo el pasaje de la traducción (BNE INC/1354): '[U]no, llamado Sexto Tarquino, hijo de Tarquino Superbo, puso mucho sus desonestos ojos en la *sobrada honestad et fermosura* de la casta Lucrecia et *encendido de un malvado fuego de amor*, delibró entre sí de gozar de su fermosura et haber que fazer con ella *por fuerça si de otra manera no podiesse*. E pocos días después, *forçando e agujiándole la locura*, ascondida e secretamente dexado el real, vino de noche a Collacio en donde, porque era pariente de su marido, le recibió Lucrecia con mucho amor e acatamiento de honra. E como ya sintió que todos de casa stavan en reposo e adormecidos e no fazerse ruydo alguno en la casa, arrincada el espada, entró en el retrete de Lucrecia y díxole quién era e amenazola de matar si dicesse voces o no fiziese lo que él quería' (capítulo XLVI "De Lucrecia, dueña romana, LIII f. f3v). Aunque circulara en Castilla esta versión, los elementos específicos del relato de Villegas parecen entrar más en relación con la versión de las *Esposizioni* que con la de *Las mujeres ilustres*. Sobre esta traducción castellana véase también Canet 1997 y Díaz Corralejo 2001, quien en la p. 257 se detiene a analizar el comentario moralizante que, luego del relato de Lucrecia, inserta el traductor. Alcárese también que el Marqués de Santillana incluyó una versión del relato en su glosa a la estrofa 40 de sus *Proverbios*, en la cual sigue de cerca la versión de Tito Livio en la representación de la culpa de Sexto y el acto violento: 'Súbito el *perverso amor e malvada concuspiçençia* priso al hijo de Tarquino, rey de los romanos, en deseo de Lucreçia' (Gómez Moreno y Kerkhof 1988, pp. 237-8). El resto del relato presenta los mismos núcleos narrativos que el de Landino y Tito Livio y conserva también las apreciaciones negativas respecto a Sexto Tarquino, aunque, como señala Weiss (1990a, p. 107), acentúa su cualidad dramática con gran destreza narrativa. Otra versión de la violación de Lucrecia la incluye Valera en el apartado de la "autoglosa" –así la llama Rodríguez Velasco (2007)– "*De las castas*" en su *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres* (Madrid, BNE, Mss/1341, ff. 6v y 7r).

Ya señalamos cómo Villegas, con la construcción positiva de los Tarquinos y esta matización final del hecho culpable que desencadena el exilio no está haciendo más que defender la figura regia y, con esto, dejar menos justificada la erradicación del sistema monárquico en Roma. Esta manipulación, sin embargo, no se realiza *ex nihilo*; al contrario, se toman elementos de una fuente secundaria –y de *auctoritas* semejante– que avalan la nueva interpretación²⁸. Este ejemplo resulta paradigmático, pues nos permite observar el tipo de manipulación ejercida sobre algunos pasajes del TF que tienen una fuerte carga política –en el caso de Landino, republicana y por tanto anti-monárquica–, que ahora en cambio se redirecciona para acomodarse mejor a los contenidos ideológicos que se intentan difundir.

2- LA BUONA GUALDRADA Y OTTO IV: EL EMPERADOR EJEMPLAR

Otro caso paradigmático es el de la Buona Gualdrada, mencionada por el personaje de Jacopo Rusticucci en *Inf* XVI 37 en tanto abuela de Guido Guerra, otro de los dos florentinos que, junto a Jacopo, se encuentran con Dante-personaje en este canto. El relato inserto en la glosa castellana se presenta explícitamente como traducción del de Landino, aunque la cantidad de ampliaciones y variaciones –que marco en cursiva– permite también suponer una influencia boccacesca. Transcribo los tres pasajes:

Della buona, cioè *casta et savia*, Gualdrada: fu figliuol del conte Guido figliuolo di Gualdrada. Fu questa fanciulla bellissima et figliuola di Messer Bellincion Berti de' Ravignani antichissima famiglia fiorentina, et uno de' rami degli Adimari. Et essendo Octone quarto imperadore in Firenze, et nel consexo delle donne el quale si celebra per la festa del Baptista *stupefacto della bellezza della fanciulla* domandò chi epsa fussi. Era messer Bellincione appresso allo imperadore, et innanzi agli altri rispose esser figliuola di tale huomo che a llui darebbe l'animo di potergliene far baciare. Udi le parole del padre la fanciulla, *et puncta da honesta vergogna levatasi in piè* dixi: 'Padre mio non siate sì liberale promettitore di me, perchè non mi bacerà mai chi non sarà mio legittimo sposo'. *Stupì lo 'mperadore della casta et prudente risposta della fanciulla; et di subito chiamò a sè uno de' suoi baroni nominato Guido et in quel puncto gliene fece sposare* et in dota gli dette el Casentino et parte della Romagna et fecelo conte. Et da llui hebbe orrigine la famiglia de' conti Guidi. Di Guido et di Gualdrada nacquono due figliuoli Guiglielmo et Ruggieri, et di Gulglielmo Guido Novello (Landino, XVI, vv. 37-39).

Nepote fu della buona Gualdrada, cioè figliuolo del figliuolo di questa Gualdrada, e così fu nepote. Questa Gualdrada [...] fu figliuola di messer Bellincion Berti de' Ravignani, nostri antichi e nobili cittadini; ed essendo per avventura in Firenze Otto quarto imperadore, e quivi, per farla più lieta della sua presenza, andato alla festa nella chiesa di san Giovanni, avvenne che, *insieme con l'altre donne cittadine, si come nostra usanza è*, la donna di messer Berto venne alla chiesa e menò seco questa sua figliuola chiamata Gualdrada, *la quale era ancor pulcella*. E, postesi da una parte con l'altre a sedere, per ciò che la fanciulla era di forma e di statura bellissima, *quasi tutti i circostanti si rivolsero a riguardarla, e tra gli altri lo 'mperadore*; il quale, avendola *commendata molto* e di bellezza e di costumi, domandò messer Berto, *il quale era davanti da lui*, chi ella fosse. Al quale messer Berto, *sorridendo*, rispose: –Ella è figliuola di tale uomo, che mi darebbe il cuore di farlavi baciare, se vi piacesse.– Queste parole intese la fanciulla, *si era vicina a colui che le dicea*, e, alquanto commossa *della opinione che il padre aveva mostrata d'aver di lei, che ella, quantunque egli volesse, si dovesse lasciar baciare ad alcuno men che onestamente*, levatasi in piede e riguardato alquanto il padre e un poco per vergogna *mutata nel viso*, disse: –Padre mio, non siate così cortese *promettitore della mia onestà*, ché per certo, se forza non mi fia fatta, e' non mi bascerà mai alcuno, se non colui il quale mi darete per marito.– Lo 'mperadore, che ottimamente la 'ntese, *commendò maravigliosamente le parole e la fanciulla*, affermando seco medesimo queste parole non poter d'altra parte procedere che da *onestissimo e pudico cuore*; e *perciò subitamente venne in pensiero di maritarla*. E fattosi venir davanti un nobile giovane chiamato Guido Beisangue [...] il quale ancora non avea moglie, e lui confortò e volle che la sposasse; e donògli in dote un grandissimo territorio in Casentino e nell'Alpi e di quello lo intitolò conte. E questi poi di lei ebbe più figliuoli, tra' quali ebbe il padre di colui di cui qui si ragiona [...]. E, per ciò che questa Gualdrada fu *valorosa e onorabile* donna, la cognomina qui l'autor buona (XVI 37, párr. 16-20).

de la buena Gualdrada, Quiere dezir *casta y honesta*, porque en esto está principalmente la bondad de las mujeres. *Dize aquí el Landino* que este Guido Guerra fue hijo del conde Guido, el qual fue hijo de aquella buena Gualdrada, la qual seyendo donzella de maravillosa fermosura, *estando entre las otras muchas damas florentinas* en una grand fiesta que se fazia al emperador Oto quarto en Florencia el día de Sant Juan Baptista –que en aquella cibdad es la fiesta más principal aquel día, que Sant Juan como diximos es el patrón de aquella república–, el emperador *puso los ojos en aquella doncella, mirándola* mucho y, espantado de su estrema velleza, demandó que quién hera y cuya bija. Estaba cercano al em-

28. Boccaccio es hoy considerado el primer gran "dantista", aunque lo era también en la época: en 1373 *i priori delle Arti* le piden que imparta en Florencia la primera lectura pública de la *Commedia*, la cual había sido solicitada por los propios ciudadanos. Así, el 23 de octubre comienzan las lecturas de Boccaccio en la iglesia de Santo Stefano di Badia, con las que se inaugura el género de la *lectura dantis*. Debido al retorno de la peste negra, se cancelan en enero de 1374 y no se volverán a retomar. Se conserva el texto de 60 lecciones, las cuales conforman las *Esposizioni*, que se cortan abruptamente al comienzo del canto XVII, seguramente por la enfermedad y muerte del Certaldés, en 1375. El título de "dantista" no se debe solo a su trabajo de exégeta, sino también al de copista –los famosos testimonios de la *Commedia* conocidos como Vat (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3199), To (Toledo, Biblioteca del Cabildo, 104.6), Ri (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1035) y Chig (Città del Vaticano, BAV, Chig. L.VI.213– y el de editor –además de intervenir, sea *ope ingenii* u *ope codicum*, en varias lecciones de la *Commedia*, en su copia de la *Vita Nuova* (testimonio To) transforma la *mise in page* original, disponiendo el "autocomentario" dantesco que sigue al texto poético como glosa al margen, en un tamaño de letra menor, distinguiéndolo así de los fragmentos narrativos en prosa que preceden a los poemas. Véase para todo esto los diversos trabajos de la sección "Boccaccio copista ed editore di Dante e Petrarca" en De Robertis 2013, así como Bertelli-Cursi 2014.

perador su padre della (como cibdadano principal), llamado micer Bellincion Verti, caballero de muy antiguo linaje y de un ramo de los Ademares que es muy noble linaje de Florencia segund cuenta Landino, el qual respondió al emperador que ella hera fija de tal padre que le bastaba a él el ánimo de fazer con la donzella que besase a su *magestad*. Oyendo aquellas palabras del padre, la donzella se avergonçó y tornó colorada como una rosa y, pungida de verguença y de la liviandad del padre, se levantó en pie y dixo: “— Padre mío, no seays vos tan liberal *prometedor de mi honestidad*, que por cierto nunca otro besara mi boca sino aquel que fuere mi legítimo esposo”. Quedó *marauillado y atónito* el emperador de ver con tanta *fermosura juntada tal honestidad y ánimo tan generoso y altero* y respondió que, si él no fuera casado, fuera él el su legítimo esposo que ella dezía, mas que le daría prestamente otro más feroso que no él y más conveniente a su hedad. Y luego, faziendo llamar a un gentil cavallero suyo de singular velleza, linaje y estado llamado Guido, le mandó que se desposase con ella, *el qual reputó ser fecha maravillosa merced*. Y el arçobispo de Florencia, que hera presente, los desposó luego con voluntad de su padre y madre; y el emperador fue el padrino y dioles en dote el Casentino y mucha parte de la Romaña *con otras muchas joyas y riquezas*. Este mezquino de quien fablamos llamado Guido Guerra fue nieto de aquella señora que después siempre fue llamada la buena Gualdrada (copla 6, f. z6r).

En comparación con el relato de Landino, reducido a sus componentes mínimos, el de Boccaccio explota toda la potencialidad narrativa y dramática del argumento: hace avanzar la acción a través del diálogo directo, ofrece algunos datos costumbristas sobre la fiesta de San Juan, describe mejor los personajes y la escena, en la cual delimita una cierta proximidad —‘postesi da una parte con l’altre a sedere’; ‘messer Berto, il quale era davanti da lui’; la fanciulla, si era vicina a colui che le dicea’—, a la vez que agrega detalles que le dan color y la vivifican —por ejemplo, la madre entra en la iglesia, acompañada de la joven Gualdrada, que se sienta entre las otras doncellas mientras todos los presentes se

dan vuelta a mirarla—. Asimismo, nos ofrece una cierta introspección psicológica de los personajes, tanto de la protagonista —‘*commosa della oppinione [...]*’— como del emperador —‘*affermando seco medesimo*’; ‘*e perciò subitamente venne in pensiero di maritarla*’—, que funcionan como motivaciones explícitas de su posterior acción: el discurso que hará Gualdrada contra el padre, en un caso, y la elección por parte del emperador de Guido como esposo, en el otro.

El relato de Villegas, mientras se presenta como una traducción bastante ajustada a la de Landino, amplifica e incorpora elementos que también estetizan y vivifican la escena, los cuales guardan relación con el texto boccacesco. Primero, el detalle de Gualdrada ‘estando entre las otras muchas damas florentinas’ parece proceder directamente de las *Esposizioni*, donde leemos ‘insieme con l’altre donne cittadine’ y no tanto de Landino, quien decía ‘et nel consexo delle donne’. Asimismo, se puntualiza la acción, ausente en Landino, del emperador que ‘puso los ojos en aquella doncella, mirándola mucho’, agregado que encontraría su explicación en ‘quasi tutti i circostanti si rivolsero a riguardarla, e tra gli altri lo ‘mperadore’. A su vez, mientras Landino describía a Gualdrada como ‘puncta da honesta vergognia’, Villegas dice ‘se auergonçó y tornó colorada como una rosa, y pungida de verguença [...]’. Tanto el primer sintagma agregado, que resulta en un pleonasma (*avergonzó/vergüenza*), como el segundo —‘tornó colorada como una rosa’— encontrarían también explicación en la versión boccacesca: ‘un poco per vergogna *mutata nel viso*’. En efecto, la reacción del emperador frente a la respuesta de Gualdrada que describe Villegas, también con un pleonasma —‘quedó marauillado y atónito el emperador’— parece seguir este mismo procedimiento de aunar la variante landina —‘*Stupi lo ‘mperadore della casta et prudente risposta della fanciulla*’— con la del Certaldés —‘Lo ‘mperadore, [...] commendò *maravigliosamente* le parole e la fanciulla’—.

Sin embargo, la prueba quizás más incontestable de la influencia boccacesca en este pasaje se halla en la respuesta de Gualdrada:

Villegas	Boccaccio	Landino
—Padre mío, no seays vos tan liberal <i>prometedor de mi honestidad</i> , que por cierto nunca otro besara mi boca <i>sino</i> aquel que fuere mi legítimo esposo.	—Padre mio, non siate così cortese <i>promettitore della mia onestà</i> , <i>ché per certo</i> , se forza non mi fia fatta, e’ non mi bascerà mai alcuno, <i>se non colui</i> il quale mi darete per marito.	—Padre mio non siate sì liberale <i>promettitore di me</i> , <i>perchè</i> non mi bacerà mai <i>chi non</i> sarà mio legittimo sposo.

Si la Gualdrada de Landino decía simplemente ‘promettitore di me’, Villegas calca la frase del Boccaccio (‘prometedor de mi honestidad’/ ‘promettitore della mia onestà’) y, además de añadir el mismo

modalizador (*por cierto/per certo*), calca también la estructura sintáctica: ‘que, por cierto, nunca otro besaré mi boca, sino aquel [...]’/ ‘che, per certo, non mi bascerà mai alcuno, se non colui [...]’²⁹. La respuesta de

29. La estructura sintáctica de Landino es diversa: ‘*perchè* non mi bacerà mai *chi non* serà’. Respecto del conector causal, nótese que Villegas opta por la conjunción *que* con valor causal, igual que Boccaccio. Tal vez es pertinente mencionar que, aunque se edite el texto boccacesco con tilde (*chè*), es decir, resaltando su valor causal, no se utilizaban diacríticos en los textos medievales: los manuscritos transmiten simplemente *che*.

la Gualdrada castellana, que presenta asimismo detalles que derivan de Landino ('tan liberal'/ 'così liberale'; 'legítimo esposo'/ 'legittimo sposo'), parece haberse construido también aunando ambas versiones³⁰.

Resulta sumamente interesante analizar cómo se entrelazan los hechos que desencadenan el casamiento: Landino los refiere objetivamente y de manera paratáctica a través de una concatenación de eventos enlazados con *et*, sin ninguna motivación explícita, más allá de la 'casta *et* prudente *risposta*' que derivará en 'et di subito chiamò a sè [...] Guido et in quel punto gliene fece sposare'. Boccaccio, en cambio, acentúa que el emperador se maravilla tanto de *le parole* como de la *fanciulla* y explica cómo 'venne in pensiero di maritarla' a través de una cierta introspección del personaje, es decir, incorporando su razonamiento: 'affermando seco medesimo queste parole non poter d'altra parte procedere che da onestissimo e pudico cuore; e perciò subitamente [...]'. Villegas en este caso también procede igual que Boccaccio, esto es, agregando razonamientos y motivaciones psicológicas. En principio, mientras que en el relato landino el emperador, inmediatamente después de *stupirsi*, mandaba llamar a Guido, en la versión castellana Villegas pone en su boca un discurso indirecto: 'respondió que, si él no fuera casado, fuera él el su legítimo esposo que ella dezía, mas que le daría prestamente otro más fermoso que no él'. Este agregado, esto es, la manifestación que hace el emperador del deseo de casarse él con Gualdrada, solo puede explicarse desde la hipótesis de que Villegas estuviera aquí consultando directamente las *Esposizioni*. En

efecto, en el resto de los comentarios dantescos no se encuentra ni este detalle ni ningún tipo de introspección del emperador antes de darla en casamiento³¹. Boccaccio, como ya dijimos, señalaba 'e perciò subitamente venne in pensiero di maritarla. E fattosi venir davanti un nobile giovane chiamato Guido Beisangue'. Aunque *maritare* en este caso tiene el sentido antiguo de 'promettere in sposa'³² —es decir, podría traducirse literalmente como 'y por eso súbitamente le vino en pensamiento darla en matrimonio'—, lo cierto es que para un extranjero como Villegas este uso podría fácilmente confundirse con el del sinónimo *sposare*, que se utilizaba como 'promettere in matrimonio' (vid. *Vocabolario on line, Treccani*) pero que, con la forma pronominal, tenía también el sentido del castellano 'casarse con + pronombre'³³. La alusión explícita de Villegas al deseo del emperador de casarse con ella, ausente de todas las fuentes, encontraría explicación a partir del *maritarla* de Boccaccio, que el arcediano acaso habría interpretado en el sentido de *sposarla*: le vino el pensamiento de casarse con ella. Una ulterior posibilidad sería que esa fuera la lección en el supuesto testimonio boccaccesco consultado por Villegas: *sposare* como variante de *maritare* sería un error fácilmente generado por sinonimia, a lo que podría sumarse la atracción ejercida por el mismo término, que aparece unas líneas más adelante ('Guido Beisangue [...] il quale ancora non avea moglie, e lui confortò e volle che la sposasse')³⁴. Aclaro que los cuatro manuscritos de las *Esposizioni* que se utilizan para establecer el texto transmiten consistentemente *maritarla*³⁵: se trata, por tanto, de una mera hipótesis, sin pruebas textuales. Desde alguna de estas dos

30. Previamente a las *Esposizioni*, Boccaccio incluye el relato de Gualdrada en el *De claris mulieribus* (CIII. "De Engualdrada florentina virgine", citaré por Branca 1967). La versión latina, sin embargo, se aleja bastante de la toscana, tanto que Marzano 2018 (p. 234) habla de "paráfrasis". La *honestitas*, junto a la forma adjetiva *honestum*, se registra aquí en secciones diversas a la versión toscana: al comienzo, al describir a Lucrezia en relación a las otras damas ('*Cuius cum aliquando formositatem et habitum nulla varietate distinctum honestatemque eius et gravitatem puellarem admiratus laudasset*'); en la pregunta del emperador ('— *Quenam queso virgo hec econtra sedens, nostro iudicio honestate et oris decore Ceteras antecedens?*') y, finalmente, cuando propone darla en matrimonio —refiriendo su "beso honesto"— ('*et, ne diu careret virgo cui posset honestum, si vellet, exhibere osculum, presente atque gratias agente patre, Enguldradam, viro maturam, a se dotatam egregie, antequam moveretur, Guidoni dedit in coniugem*'). La *onestà*, en cambio, se registra en las *Esposizioni* más avanzado el relato: en el razonamiento introspectivo de Gualdrada, luego en su mismo discurso y, finalmente, en el razonamiento instrospectivo del Emperador. La versión fue seguramente reescrita a la luz de la *novella* de Violante (*Decameron* II, 8, vid. *infra*) y, acaso, del relato de Lucrezia (vid. *supra*), incluido en las *Esposizioni* en la glosa a uno de los primeros cantos de la *Commedia*. Aclaro, asimismo, que la traducción castellana del *De claris* (*Las mujeres ilustres en romance*) no incluye este relato (vid. *supra* nota 26).
31. Puede consultarse la tradición exegética previa a la glosa de Villegas en el *Dante Dartmouth Project*. Es pertinente recalcar que no todos los comentaristas anteriores insertan este episodio al glosar el correspondiente pasaje. Solo se halla en *L'Ottimo commento* y en los comentarios de Benvenuto da Imola, Anonimo fiorentino y Alessandro Vellutello. De todos estos, el único que tiene una variación importante respecto del de Boccaccio es el *Ottimo*, pues allí es el conde el que ocupa el personaje del emperador: es él el que quiere besarla y, sorprendido luego de su casta respuesta, se la pide al emperador en matrimonio. La anécdota de Gualdrada se relata también en la *Cronica* de 1348 de Giovanni Villani (vi 37 22-45), donde se conjugan elementos de ambas versiones: aunque es el emperador el protagonista de la primera parte de la anécdota, se detalla cómo es Guido, al oír la sabia respuesta de Gualdrada, el que se enamora y la pide en matrimonio —'per la quale parola lo mperadore molto la commendò; e il detto conte Guido preso d'amore di lei per la sua avenentessa, e per consiglio del detto Otto imperadore, la si fece a moglie, non guardando perch'ella fosse sì più basso lignaggio di lui' (cito por el texto del *Corpus OVI*, que se basa en la edición de Porta 1990-1991).
32. Véase *Vocabolario online (Treccani)*, s.v. *maritare* (acepción 1), donde justamente como ejemplo del uso antiguo se cita a Boccaccio. Puede también consultarse el *Corpus OVI*, con el término de búsqueda *maritarla*.
33. En la segunda acepción de *sposare* en el *Treccani*, se lee 'prendera in moglie, o in marito: sposare un'amica d'infanzia, una straniera, una vedova; s. un compagno di scuola, un uomo di colore; con la particella pron., per dare maggiore espressività'; puede consultarse este uso también en el *Copus Ovi* con el término de búsqueda *sposarla*.
34. Véase Bleca 1983, pp. 26-28.
35. Las *Esposizioni* se transmiten en 4 manuscritos principales, dos del s. XIV y otros dos del s. XV: la familia , que incluye el manuscrito conocido como F (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Fondo Nazionale II.I.51, s. XIV) y el F3 (Firenze, BNCF, ms. Magliabechiano VII.1050, s. XV); y la rama, constituida por F1 (Firenze, BNCF, FN II.IV.58, s. XV) y FR (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 1053, s. XIV). Además de estos testimonios, se conserva una copia del s. XVIII (Firenze, BNCF, Magl. VII. 805); asimismo, algunos fragmentos se transmiten en los mss. BNCF Pal. 323 y Montecassino, Arch. dell'Abbazia 512. Véase para todo esto Padoan 1958 y Baglio 2013. El pasaje correspondiente se halla en los siguientes folios: en el testimonio F, f. 150r; en el F1, f. 453; en el F3, f. 244v (en este caso se lee la variante ortográfica *maritalla*) y en el FR, f. 193v. El ms. II.I.51 (F) es el único consultable online (<https://archive.org/details/fondo-nazionale-ii.-i.-51>).

posibilidades, sin embargo, encontraría explicación todo el pasaje de Villegas, que concatena explícitamente la 'belleza y honestidad' que Otto ve en Gualdrada, con el deseo de casarse, relación consecutiva que, desde la interpretación de *maritarla* como *sposarla*, estaría promovida por el *perciò* de Boccaccio.

Habría que agregar, asimismo, que lo que maravilla y deja atónito al Emperador es el 'ver con tanta fermosura juntada tal honestidad y ánimo tan generoso y altero', amplificación bastante libre del 'Stupi lo 'mperadore della casta et prudente risposta' de Landino. En esta sección, en Boccaccio leíamos: 'commendò maravigliosamente le parole e la fanciulla, affermando seco medesimo queste parole non poter d'altra parte procedere che da *onestissimo e pudico cuore*'. El sintagma 'honestidad y ánimo tan generoso y altero' seguramente pueda remitirse a 'onestissimo e pudico cuore', el cual Villegas incorpora realizando una transposición³⁶ –adjetivo por sustantivo: 'onestissimo cuore' como 'honestidad'– que le permite separar el adjetivo del sustantivo, el cual traduciré como *ánimo*, agregándole otros dos atributos (*generoso* y *altero*). Esta nueva estructuración sintagmática, que le permite unir *honestidad* con el agregado inmediatamente anterior, esto es, *fermosura*, no resulta casual. Tampoco lo es el agregado posterior, a saber, 'respondió que si él no fuera casado, fuera él el su legítimo esposo' que, como dije, habría sido motivado por el correspondiente pasaje de Boccaccio. Según la reelaboración castellana, belleza y honestidad le despiertan al Emperador el deseo de casarse y, así, Villegas configura cómo debe ser el objeto digno de amor de una figura monárquica. Estos dos aspectos, a su vez, permiten suponer que Villegas está leyendo y reelaborando este relato en estrecha relación al de Lucrecia, particularmente en la versión de las *Esposizioni*, de quien justamente se puntualizaba la 'belleza e onestà' como incitadores del deseo de Tarquinio. Así, Villegas reconfigura a Otto como el perfecto espejo antitético de Sexto, pues, frente al mismo objeto (honestidad y belleza), a la vez que lo reconoce como digno de despertar el deseo –pues manifiesta que sería su esposo–, procede de manera opuesta: ofreciendo un marido 'más fermoso y más conveniente a su hedad'.

La lectura conjunta de ambos relatos, cabría destacar, seguramente también habría sido promovida por las *Esposizioni*. Por un lado, además de la similitud entre ambos personajes femeninos, las dos bellas y honestas, la parentética del discurso de Gualdrada 'se forza non mi fia fatta', en un contexto narrativo donde una figura regia expresó su atracción hacia ella, parecería referir implícitamente a Lucrezia. Por el otro, Boccaccio utiliza para describir la reacción que ellas despiertan en las figuras regias no solo el mismo verbo (*commendare*), dos veces en ambos relatos, sino también el mismo sintagma (*commendata molto*): en el caso de Lucrecia dirá 'quella fosse meritamente *da commendar più che alcun'altra*' y luego 'Tarquinio [...] veduta Lucrezia e seco medesimo *commendatola molto, entratagli nell'animo la bellezza e l'onestà di lei*, seco medesimo dispuose di voler del tutto giacer con lei'; en el caso de Gualdrada leemos 'lo 'mperadore; il quale, avendola *commendata molto* e di bellezza e di costumi'; y luego 'Lo 'mperadore, che ottimamente la 'ntese, *commendò maravigliosamente le parole*

e la fanciulla, affermando seco medesimo queste parole non poter d'altra parte procedere che da *onestissimo e pudico cuore*; e *perciò subitamente venne in pensiero di maritarla*'. Recálquese, además, que el verbo *commendare* en las *Esposizioni* solo aparece aplicado a figuras femeninas en estas dos ocasiones, lo cual atenua la relación entre ambas y habría seguramente captado la atención del lector.³⁷ Por último, destaco que la respuesta "honesta" de Gualdrada ha sido relacionada con aquella que Violante/ Giannetta le da a la madre de Giachetto (*Decameron*, II, 8, 62-64)³⁸:

Se a voi piacerà di donarmi marito, colui intendo io d'amare ma altro no; per ciò che della eredità de' miei passati avoli niuna cosa rimasa m'è se non l'onestà, quella intendo io di guardare e di ser-vare quanto la vita mi durera. [...] Forza mi potrebbe fare il re, ma di mio consentimento mai da me, se non quanto onesto fosse, aver non potrebbe.

Así, vemos cómo ambos relatos de las *Esposizioni* (i.e. Lucrezia y Gualdrada) presentan relaciones de intertextualidad con la misma *novella*: el de Lucrezia con la primera parte (*vid. supra*), el de Gualdrada con la segunda. Esta dinámica parecería también indicar que las conexiones entre ambos relatos de las *Esposizioni* no son casuales. En realidad, el 'forza mi potrebbe fare il re, ma di mio consentimento mai da me' de Violante –que tiene su contrapartida en el 'se forza non mi fia fatta' del discurso de Gualdrada–, además de funcionar resaltando el contrapunto entre esa escena y la de su padre con la reina, presenta fuertes ecos de la figura de Lucrezia.

Con todo, la lectura del relato de Gualdrada a la luz del de Lucrezia acaso también haya promovido la interpretación de Villegas del *maritarla* como *sposarla* antes mencionada, pues con este cambio de sentido en la acción los núcleos narrativos de ambos relatos se vuelven totalmente paralelos:

1. Tarquino/Otto "alaban mucho" (*commendato/la molto*) a Lucrezia/ Gualdrada.
2. Su *belleza e onestà*/ su *onestissimo e pudico cuore* entran en el pensamiento de ambos.
3. Como consecuencia Tarquino 'dispouse di voler del tutto giacer con lei' y Otto súbitamente 'venne in pensiero de maritarla' (i.e. *sposarla* en el sentido de "casarse con"): en ambos, aunque de modo éticamente opuesto, se habría despertado el deseo de poseerla.

Aunque, como se analizó en el primer apartado, en el rediseño que Villegas realiza de Tarquino éste quedaba desprovisto de culpa, no dejaba de ser un contraejemplo. De acuerdo a la tendencia apologético-compositiva de Villegas, por tanto, no resulta nada sorprendente la configuración específica que adquiere el relato de Gualdrada en relación al de Lucrecia. En efecto, Villegas articula numerosos pasajes de la glosa por medio de la inserción de los mismos tópicos y motivos narrativos, con

36. Se trata del mecanismo de traducción mediante el cual se cambia la categoría o estructura gramatical de la lengua fuente. Para los diversos procedimientos técnicos de traducción y sus clasificaciones sigo a Vázquez-Ayora 1977, en este caso véase pp. 268-274. Para la aplicación de estos recursos en el análisis de la traducción de Villegas véase Hamlin 2014b y 2019 (pp. 118-126).

37. Puede corroborarse el uso de *commendare* en las *Esposizioni* en el *Dante Dartmouth Project*, con el motor de búsqueda "commend%".

38. Véase Russo 1983, p. 154, Fiorinelli 2020, p. 222 y Marzano 2018, p. 234, quien lo presenta como un caso de "paráfrasis" de un estilema narrativo anterior.

el fin de que se establezcan relaciones de paralelismo o contraposición entre ellos y sus protagonistas –en tanto figuras políticas ejemplares y contra-ejemplares–³⁹. Claro que, según lo recién analizado, resulta muy difícil distinguir si la reelaboración total que Villegas hace de Otto como contraparte positiva de Tarquinio, para la cual es fundamental el similar deseo que en ambos se despierta y la diferente actitud ante él, es premeditada o si fue consecuencia de una interpretación descaminada de uno de los términos del relato boccaccesco –o de una variante en la fuente–. En cualquier caso, Villegas se encarga de potenciar esta lectura de Otto en tanto ejemplo positivo. En primer lugar, omite ciertas virtudes de Gualdrada a las que refería Landino: ‘casta et *savia*’ se transforma en ‘casta y *honesta*’, mientras que ‘*Stupi lo ’mperadore della casta et prudente risposta*’ se traduce como ‘Quedó marauillado y atónito el Emperador de ver con tanta fermosura juntada *tal honestidad*’. Las características sapienciales son, en la tradición castellana, propias del rey: en ese sentido, no parece casual que se omitan las referencias a Gualdrada en tanto sabia y prudente en un relato cuyo otro protagonista es una figura regia.

Acaso sea pertinente traer a colación el *Doctrinal de príncipes* de Diego de Valera, tratado elaborado para Fernando el Católico (c. 1474-1477) en ocasión de su ascensión al trono, luego promovido desde la imprenta⁴⁰, donde Valera se dedica a puntualizar las virtudes morales y cívicas que ha de tener un buen rey⁴¹. Además de juzgar a la prudencia como la virtud más importante⁴² (‘la prudencia, que aunque sea contada por primera de las cardinales medianera es entre todas las virtudes, como syn ella ninguna virtud pueda enteramente su oficio usar’, 28v)⁴³, Valera la presenta del siguiente modo:

Es definida por Tulio en el segundo *De Oficios*: prudencia es ciencia de las cosas que debemos desear et de las que debemos fuyr o aborrecer et por Santo Agustín prudencia es saber lo que al ánima conviene fazer [...], a la qual virtud pertenece bien e a buen fin aconsejar bien, e derechamente elegir bien; e cómo debe esecutar lo elegido a la temprança conviene, apremiar et constreñir los *subitio* movimientos et domar los *incitus appetitus* [...]. Por Tulio, temprança es un firme e moderado señorío sobre el deleyte et sobre los otros non rectos movimientos del ánimo (cap. IX, “De la división de las virtudes”, ff. 23r y 23v).

La prudencia, definida a partir de Cicerón como esa capacidad de elegir el bien o saber huir del mal, está íntimamente ligada a la templanza, en tanto virtud que permite ejecutarla domando los impulsos y apetitos. En este sentido, resulta harto interesante tener en cuenta los *exempla* regios que ofrece Valera al comienzo de su tratado. Luego de señalar que ‘deve seer el Rey gracioso, benino, tenprado, modesto, segiendo [sic] los pasos de aquel cuyo lugar en la tierra posee [...], tomando enxemplo de los claros varones pasados’ (3v), introduce dos ejemplos de rey “gracioso” y “benino”, para ofrecer luego otros dos sobre la “templanza”:

De Çipión africano recuenta Valerio que como viniese entrado por armas la çibdad de Cartago et le traxiesen una doncella desposada, singularmente fermosa, et la non quiso ver et la dio libremente a su esposo, sin rescate alguno. Semejante caso recuenta él mesmo de Otaviano Cesar, al qual acaesció que como Cleopatra después de la muerte de Antonio su marido se quisiese a él dar deshonestamente, como quiera que fuese insi[g]ne fermosa, él non le dio a ello lugar (4r).

La templanza se ejemplifica de manera paradigmática en la actitud que asume el rey ante una mujer hermosa que puede fácilmente poseer –en el primer caso, en tanto “botín” de guerra, en el segundo, en tanto que la misma mujer se le ofrece–. Teniendo en cuenta la gran difusión de este texto, cobra un nuevo sentido la construcción que Villegas realiza de Otto y la alusión al deseo que despierta Gualdrada en él. Aunque no mencionadas explícitamente, la prudencia y la templanza son de hecho las virtudes que parecen derivarse del discurso del rey. En efecto, lo que en el relato boccaccesco era solo un *pensiero* –Otto no profería discurso alguno– se presenta en la versión castellana como un discurso –indirecto– que el Emperador profiere delante de todos, en el cual reconoce su deseo y, al mismo tiempo, da muestra de su capacidad de dominarlo: siendo que Gualdrada menciona el casamiento solo en función del beso (‘que por cierto nunca otro besara mi boca sino aquel que fuere mi legítimo esposo’), la confesión de Otto (‘respondió que si él no fuera casado, fuera él el su legítimo esposo’) refiere implícitamente a la posibilidad de besarla. En esta configuración Otto aprovecha la oportunidad no solo para demostrar públicamente su templanza (virtud complementaria a la prudencia) no dando lugar a la oferta del padre, aunque sí reconociendo su deseo –condición sin la cual no habría

39. Tómese el caso del relato sobre la vida de Constantino y su famosa donación (canto XIX, c. 18), el cual contrasta con un pasaje al comienzo de ese mismo canto, en el que al referir a Simón Mago (XIX, c. 1) Villegas agrega un relato sobre “el malvado emperador Nerón”. Esta construcción le permite contrastar al comienzo y al final del canto la figura del primer emperador perseguidor de cristianos con la del primer emperador cristiano (Hamlin 2019, pp. 236-40). Puede, asimismo, corroborarse esta dinámica para el caso de muchos personajes “tiranos” que se construyen en contraposición a los que responden a la figura del “buen rey” (Hamlin 2019, pp. 252-270). Acaso este mecanismo compositivo de utilizar matrices narrativas semejantes introduciendo pertinentes variaciones, con el fin de obtener relatos con paralelismos y oposiciones, sea también resultado de una influencia boccaccesca (vid. *supra* nota 26).

40. El *Doctrinal* se imprime alrededor de 1492-1495 en la imprenta zaragozana de Paulo Hurus. Se conserva solo un ejemplar: Madrid, Fundación Bartolomé March, ms. 6/11/9 (BETA manid 2215).

41. Véase Scandellari 2007. El objetivo del *Doctrinal* era legitimar la figura de Fernando en tanto nuevo rey castellano. En palabras de Carrasco Manchado (2006, p. 214) ‘en estas fechas críticas, nada como un tratado de regimiento de príncipes para reafirmar de nuevo la legitimidad de la sucesión y la conveniencia de preferir a Fernando frente a su adversario Alfonso. La obra contiene el suficiente grado de reflexión teórica en torno a la figura del rey como para devolver la confianza en Fernando e impulsar su imagen, incluso, por encima de la de su mujer la reina’.

42. Para el análisis de la evolución de la imagen del *rex sapiens* propia del s. XIII, a la del *rex prudens* de fines del XV, para la cual fue fundamental la recepción y circulación de la *Ética* aristotélica, véase especialmente Jecker 2016, aunque también Jecker 2015.

43. A partir de aquí transcribo el texto del *Doctrinal* directamente de uno de los manuscritos que se conserva en la BNE (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss/2953, BETA manid 2214), el cual se encuentra digitalizado (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046733&page=1>) pues, dada la situación sanitaria actual, no he podido consultar la edición de Penna 1959.

impulso que dominar—, sino que explicita la necesidad de darle marido acorde a su hermosura y edad. Así se configura también la imagen de un rey justo, según la definición de justicia que se da también en el *Doctrinal*: ‘La justicia segund Santo Agostín en el libro de Spiritu et Anima tiene dos partes es a saber seueridat e liberalidad. [...] Liberalidad es aquella virtud que da donde debe y a quien debe e lo que debe et quando debe’ (28v-29v). En efecto, la confesión de Otto funciona como una valoración explícita de la honestidad de Gualdrada —pues es merecedora de un Emperador como esposo— a la vez que lo configura como ejemplo de comportamiento ante la figura femenina y le da pie para demostrar su liberalidad, la cual radica en dar ‘donde debe y a quien debe e lo que debe’. Los últimos agregados respecto de ambas fuentes, esto es, la reacción de Guido al casamiento —‘el qual reputó ser fecha maravillosa merced’—, sumado a que junto a la dote de tierras les ofrezca ‘otras muchas joyas y riquezas’, funcionan puntualizando aún más esta liberalidad y, por tanto, su imagen de rey justo y prudente. Nótese también cómo, dentro de estos últimos agregados, tenemos el detalle de que los casó el arzobispo de Florencia que estaba presente, que fue con el acuerdo de los padres y que el Emperador fue el padrino: por un lado, Villegas agrega personajes y aclaraciones que permitan cerrar el relato figurando la escena del casamiento, ausente de todas las fuentes; por el otro, el Emperador “apadrinando” el casamiento es una derivación lógica de la anécdota que permite, a la vez, justificar los regalos y la “liberalidad” del Emperador. Villegas ofrece un nuevo cierre, al tiempo que agrega elementos que racionalizan el relato.

En conclusión, la figura regia, focalizada en tanto es la última del relato que tiene voz, toma públicamente la palabra y ofrece un juicio sobre el personaje femenino en el que resalta su conducta ejemplar, mecanismo mediante el cual se ubica frente al público en un estatuto ejemplar superior: el de rey prudente. En este desplazamiento del foco de interés ejemplar y didáctico del relato, de Gualdrada a Otto, Villegas deja en evidencia cuál es el objetivo en su reelaboración —o, al menos, cuál es el parámetro ideológico que incide en su interpretación—: enaltecer la figura monárquica mientras se la reviste de características ejemplares y se difunde una cierta imagen de rey: la misma que se promueve desde el entorno del Fernando el Católico. La reelaboración apologética del relato de la fuente landina, sin embargo, es posible gracias a ciertos elementos que Villegas extrae de las *Exposizioni*, los cuales no solo resultan en un relato más acabado estéticamente, sino que le permiten delinear y potenciar la imagen del rey que le interesa difundir, mientras establece paralelismos y oposiciones con Tarquinio, la figura de rey contra-ejemplar.

3- EL CASO DEL SUICIDIO DE PIER DELLA VIGNA Y LA NEGATIVIDAD DE LA “PRIVANZA”

La particular interacción que se produce entre las motivaciones político-ideológicas, didácticas y/o estéticas a la hora de reelaborar, acortar y desarrollar un relato, así como la influencia de las *Exposizioni* en esta particular reelaboración, se pueden ejemplificar también con el caso de Pier della Vigna (*Inf* XIII), suicida consejero de Federico II, cuyo oficio se interpreta en el texto poético y en la glosa, como señalé en Hamlin 2019, a partir de un fenómeno típicamente castellano: la privanza. En

efecto, la ideología pro-monárquica del reinado de los Reyes Católicos identificaba los males de los dos reinados anteriores con la “desviación tiránica” que implicaba el protagonismo y poder indebido de los privados⁴⁴. Antes de comenzar el relato sobre della Vigna, se explica el verso que Villegas agrega al texto poético en esta manera: ‘quexase de no le auer durado la engañosa priuança, diciendo «o falsa priuança firmeza no sabes» [...], que así lo vemos muchas veces acaezcer a los grandes privados dar grandes caydas [...] y así tan bien acaezció al maestre de Santiago don Álvaro de Luna’ (copla 10, f. v7v). Villegas parangona la figura de Piero a la del privado por antonomasia, don Álvaro, cuya caída se volvió un tópico literario y será fundamental en el desarrollo literario del relato. En este caso, el relato castellano también se presenta como traducción del de Landino: ‘Dize aquí el Landino que este se llamó Micer Pedro de las Viñas’. Veamos la sección final:

Per queste virtù fu assumpto da Federigo in cancelliere et segretario, et in brieve tempo con la sua industria divenne in tal grado che lui solo poteva tutto con lo ‘mperadore. Di che incorse in tanta invidia di molti baroni di quella corte, che alchuni astutamente chon lectere adulterine et contrafacte, et chon testimonii subornati et falsi poterono persuadere allo ‘mperadore che messer Piero havea secreta practica con papa Innocentio allhora inimico dello ‘mperadore, et che havea rivelatogli segreti d’importanza. Federigo troppo credulo lo fece abbacinare in forma che rimase ciecho, et privollo della dignità. Dopo questo messer Piero andò ad habitare a Pisa, et quivi, o per che e Pisani non lo tractassino chome a llui pareva meritare, o perchè la sua infelicità ogni di più lo tormentassi, indocto in somma disperatione domandò un giorno chi lo guidava in che luogho di Pisa fussi; et inteso che era appresso alla chiesa di san Paolo in riva d’Arno, si fece voltare el viso al muro della chiesa; et dipoi mossosi con quanto maggiore impeto poteva et chol capo innanzi a guisa di montone che vadi a cozare decte di cozo nel muro, et chosi franto el cervello di subito morì. Altri dicono che havendolo facto abbacinare lo ‘mperadore, el quale in quegli tempi era in san Miniato al Tedesco, lo fece porre a cavallo et condurre a Pisa, et quivi posato avanti alla chiesa di sancto Andrea domandando dove fussi et intesolo, potè in lui tanto lo sdegno d’essere stato falsamente accusato et condannato, tanto percosse el capo al muro che s’uccise. Alchuni dichono che s’uccise essendo incarcerato. Altri che essendo in Capua nel suo palazzo et passando lo ‘mperadore si gittò dalle finestre. [...] (XIII, 58-60).

[...] fue tomado por chanciller y secretario del Emperador y en breve tiempo por su industria subió en tal grado que solo él podía fazer y desfazer todas las cosas del imperio (que entonces hera mucho mayor cosa), porque debaxo de su mano estaba casi toda Ytalia y Nápoles y Cecilia y todo lo más de la christiandad estaba en su obediencia. Esta priuança de Micer Pedro de las Viñas fue tan odiosa a muchos señores de aquella corte que le reuoluieron con el emperador diciendo que tenía inteligencia con el papa Inocencio, por lo qual le mandó sacar los ojos y ehole del oficio seyendo sin ninguna culpa. El desventurado se fue a morar a Pisa, donde le auía quedado una pobre hazienda, y allí, seyendo menospreciado y maltratado y creciéndole cada día más el dolor de su cayda, vino en última desesperación. Y, guiándole un día el moço que lo solía levar a la iglesia demandole que dónde estaba

44. Para un panorama más profundo sobre la privanza castellana, así como del personaje de Don Álvaro, reenvío al correspondiente pasaje de mi libro: Hamlin 2019, pp. 270-282.

y respondiéndolo el moço que cerca del muro de la iglesia de sant Pablo, fizo que le volviere la cara fazia el muro y, baxándose, corrió contra él con quanta fuerça, a manera de cabrón o carnero que va a topar, y dio tan grand golpe de la cabeça en el muro que se echó los sesos fuera. Y así murió desesperado en cuerpo y ánima (copla 10, v7v y v8r).

Respecto de los primeros cambios solo señalo que, mientras Landino lo presenta más que nada como un consejero, Villegas presenta a della Vigna como aquel que detenta el poder o autoridad real, capaz de hacer y deshacer las cosas del imperio y de tener al territorio y sus súbditos bajo su mando y obediencia: el arcediano transforma las atribuciones de este personaje con la intención de ajustarlo perfectamente a las características de la privanza castellana y, al mismo tiempo, configurar mejor su parangón con Álvaro de Luna. A su vez, el 'subió en tal grado', en lugar del 'divenne in tal grado', tampoco es casual, pues el "subir" es la acción previa y necesaria de la que le interesa destacar: la caída. Ahora bien, en cuanto a las causas de la desesperación que lo conducen al suicidio, Landino señalaba como la más importante el hecho de que su *infelicità* lo atormentase cada vez más, infelicidad que se relaciona con el 'sdegno di essere falsamente acussato et condannato'. Según Villegas, en cambio, la causa es el 'dolor de su caída', caída que no se relaciona en absoluto con sentimientos éticos o morales, sino que se presenta en términos de pérdida de poder –al que había "subido"– y de riqueza. De hecho, agrega un detalle aparentemente banal, pero que en ese contexto es muy significativo: della Vigna va a Pisa porque allí 'le auía quedado una pobre hacienda'. A este hombre, que había tenido 'debaxo de su mano' toda Italia, Sicilia, Nápoles y la Cristiandad, le queda tan solo una pobre hacienda. Por último, Villegas elige traducir solo la primera de las cuatro hipótesis que ofrece Landino sobre las circunstancias precisas de su suicidio, de la cual explota de manera más acabada su potencial narrativo. En efecto, construye el pasaje de manera más vívida especificando, primero, que 'chi lo guidava' se trata de un mozo, y reconstruyendo el diálogo que entablan –aunque también con discurso indirecto–, al agregar la respuesta que el mozo le ofrece: así, mientras se pinta mejor la escena, se le agregan características dramáticas que aumentan el suspense. A su vez, mientras el primer relato terminaba 'et così franto il cervello subito morì', Villegas dice: 'y dio tan grand golpe de la cabeça en el muro que se echó los sesos fuera: y así murió desesperado en cuerpo y ánima' (v8 r). Al cortar aquí la glosa –pues en seguida vendrá la próxima copla–, pone en esta muerte, y en la imagen nueva de los sesos afuera, el foco y así aumenta el efecto ejemplar del relato –, esto es, advertir sobre las consecuencias que trae la "privanza" – y el patetismo que pretende asociar a la "caída". El tópico de la negatividad de la privanza, de hecho, reaparecerá innumerables veces y funciona como tópico panegírico, como alabanza implícita a la política de los Reyes Católicos, quienes erradicaron de su corte este fenómeno⁴⁵.

La reelaboración que hace Villegas de la fuente landina, sin embargo, encontraría también explicación a partir del correspondiente pasaje de las *Esposizioni*:

È da sapere che costui fu maestro Piero dalle Vigne della città di Capova, uomo di nazione assai umile, ma d'alto sentimento e d'in-

gegno; [...] e per questa sua scienza fu assunto in cancelliere dello 'mperadore Federigo secondo, appo il quale con la sua astuzia in tanta grazia divenne, che alcun segreto dello 'mperadore celato non gli era, né quasi alcuna cosa, quantunque ponderosa e grande fosse, senza il suo consiglio si diliberava; per che del tutto assai poteva apparire costui tanto potere dello 'mperadore, che nel suo voler fosse il sì e 'l no di ciascuna cosa. Per la qual cosa gli era da molti baroni e grandi uomini portata fiera invidia; e stando essi continuamente attenti e solliciti a poter far cosa per la quale di questo suo grande stato il gittassero, avvenne, secondo che alcuni dicono, che, avendo Federigo guerra con la Chiesa, essi con lettere false e con testimoni subornati, diedero a vedere allo 'mperadore questo maestro Piero aver col papa certo occulto trattato [...]. Poi, o che egli non pienamente credesse quello che contro al detto maestro Piero detto gli era o altra cagione che 'l movesse, diliberò di non farlo morire, ma, fattolo abbacinare, il mandò via. Maestro Piero, perduta la grazia del suo signore, e cieco, se ne fece menare a Pisa, credendo quivi men male che in altra parte menare il residuo della sua vita, sì perché molto gli conosceva divoti del suo signore, sì ancora perché forse molto serviti gli avea, mentre fu nel suo grande stato. Ed essendo in Pisa, o perché non si trovasse i Pisani amici come credeva o perché dispettar si sentisse in parole, avvenne un giorno che egli in tanto furor s'accese che desiderò di morire; e domandato un fanciullo, il quale il guidava, in qual parte di Pisa fosse, gli rispuose el fanciullo: – Voi siete per me' la chiesa di san Paolo in riva d'Arno. – Il che poi che udito ebbe, disse al fanciullo: – Dirizami il viso verso il muro della chiesa. – Il che come il fanciullo fatto ebbe, esso, sospinto da furioso impeto, messosi il capo inanzi a guisa d'un montone, con quel corso che più impetuoso poté, corse a ferire col capo nel muro della chiesa, e in quello ferì di tanta forza che la testa gli si spezò e sparseglisi il cervello, uscito del luogo suo, e quivi cadde morto. Per la quale disperazione, l'autore, si come contro a se medesimo violento, il dimostra in questo cerchio esser dannato (XIII [i], p. 35-40).

Destaco unos detalles que, aunque no sea posible afirmar con certeza que influyan en la versión de Villegas, permitirían explicar algunas variantes respecto de la de Landino. En primer lugar, Villegas realiza un cambio de foco en la descripción de la paulatina adquisición del poder de Piero. Mientras Landino señalaba que 'divenne in tal grado che lui solo poteva tutto con lo 'mperadore', Villegas decía 'subió en tal grado que solo él podía fazer y desfazer todas las cosas del imperio'. El objeto del poder en Landino era *tutto* ('poteva tutto con lo 'mperadore') aunque acompañado de un complemento preposicional que especificaba su orientación –el Emperador– o, mejor, la limitación de ese poder casi absoluto –'complemento di limitazione', *vid. Treccani s. v. con-*: aplicarse al Emperador. La versión de Villegas, en cambio, varía el foco: no es el Emperador el objeto del poder de Piero, sino el 'fazer y desfazer todas las cosas del imperio'. Esta modulación⁴⁶, mientras explicita el verbo elidido en italiano ('poteva fare tutto'), se deshace de la figura del Emperador con el fin de acentuar el poder directo de Piero sobre el Imperio. En el correspondiente pasaje boccacesco, aunque se insinúa, como en Landino, que su poder radicaba en el consejo ('astuzia in tanta grazia divenne, che alcun segreto dello 'mperadore celato non gli era, né quasi alcuna cosa, quantunque ponderosa e grande fosse,

45. Véase Hamlin 2019, pp. 277, 281-282.

46. La modulación, uno de los "procedimientos de ejecución de la traducción" que se describen en Vázquez Ayora 1977, pp. 251-384, consiste en un cambio en las categorías de pensamiento que suponen un cambio en el punto de vista. Véase Hamlin 2014 y 2019 (pp. 120-122).

senza il suo consiglio si diliberava'), se pone el eje en el poder *de facto* que obtiene del Emperador –'del tutto assai poteva apparire costui tanto potere dello 'mperadore, che nel suo voler fosse il si e 'l no di ciascuna cosa'–, el cual le permite tener decisión sobre cada cosa. Así, el hecho de que Villegas identifique el objeto del poder de Piero con 'las cosas del imperio', sin mediación del Emperador, parecería encontrar explicación no solo en esta relación directa entre poder/cosa del texto boccacesco, sino en la misma insistencia con la que en este pasaje el Certaldés utiliza el término *cosa*: 'né quasi alcuna cosa, *queantunque ponderosa e grande fosse*'; 'nel suo voler fosse il si e 'l no di ciascuna cosa'. Asimismo, esta última aseveración parecería corresponderse con "podía fazer y desfazer todas las cosas del imperio": por un lado, la paranomasia en la construcción coordinante 'fazer y desfazer', por medio del prefijo *des-* constituye una relación antitética entre los dos miembros, reproduciendo la misma relación opositiva –aunque a través de otro recurso retórico y en una estructura verbal– que 'il si e 'l no' de Boccaccio; por el otro, la manera en la que Boccaccio definía la magnitud del *tipo* de cosa plausible a caer bajo la decisión de Piero ('*quantunque ponderosa e grande fosse*'), implícitamente alude a 'las cosas [más importantes] del Imperio'.

En segundo lugar, es de destacar la manera en la que Boccaccio describe la intención de los envidiosos 'baroni e grandi uomini': 'e stando essi continuamente attenti e solliciti a poter far cosa per la quale di questo suo grande stato il gittassero'. El verbo *gittare*, que en su sentido más usual es 'sacar violentamente', tiene entre sus semas la noción de caída: aplicado a personas significa 'spingerlo violentamente di modo di farlo cadere' y, en su forma reflexiva, 'tirarse' y 'caer'⁴⁷. Así, aunque la identificación de la desgracia y pérdida de estatus de della Vigna con una "caída" tiene el objetivo, bastante explícito, de relacionar su figura y la de Álvaro de Luna, acaso haya sido también el texto de Boccaccio el que le sugirió a Villegas esta posible lectura.

Finalmente, quisiera destacar el pasaje en el que se narra el viaje a Pisa, pues en los cuatro códices (*vid. supra* nota 35)– presenta una variante de mucho interés –realizo una transcripción semipaleográfica–:

- Maestro piero [...] sene fece menare ap[is]a credendo qui men male che *in* altra parte menare il *risidjo* della sua vita. (ms. Ricc. 1053, f. 152r)
- Maestro | piero [...] sene fece menare ad pisa credendo| qui men male che *in* altra parte menare il *residio* dellasua vita. (ms. FN II, iv, 58, f. 200v)
- Maestro pietro [...] se ne fece menare a pisa, credendo quivi men male che *in* | altra parte menare il *residuo* della sua vita. (ms. Magl. VII, 1050, f. 215r)
- Maestro pie[tr]o [...] sene fe[ce] menare appisa credendo quivi men male che *in*| naltra parte menare il *desiderio* della sua vita. (ms. FN II.I.51, 132v)

Las variantes *risidjo/residio/residuo/desiderio*, que tanto Guerri como Padoan editan como *residuo*, revelan la deturpación del *locus*⁴⁸. El pasaje coincide, de hecho, con otro agregado de Villegas: 'se fue a morar a Pisa, donde le *auia* quedado una pobre *hazienda*'. Aunque he señalado que el agregado redundaba en resaltar la oposición entre el poder que tuvo y lo poco que le resta, cabe destacar que el detalle de la hacienda no se encuentra en ninguno de los comentarios dantescos anteriores, ni en las versiones de la muerte de Piero que transmiten las crónicas⁴⁹. En este sentido, habría que contemplar la posibilidad de que el agregado se explique justamente por el texto que transmitía el hipotético testimonio de las *Esposizioni* que pudo haber consultado Villegas. De hecho, la inestabilidad textual de este locus, así como la ininteligibilidad de las variantes *residio/risidjo*⁵⁰, las habría vuelto sumamente propensas a generar *lectiones faciliores* en las sucesivas copias. No parece un dato menor el hecho de que tanto *residuo* como el inusual *risidjo* compartan étimo latino –*residere*– con *resiedere*. En efecto, la forma antigua de *residenza*, junto a *risedenza*, es *risedio*⁵¹, término atestiguado numerosas veces en documentos de los ss. XIII y XIV⁵². El inusual *risidjo* se atestigua en el *Corpus OVI* en una sola ocasión⁵³: en la que presenta, sin embargo, el mismo significado que *risedio*, esto es:

47. Véase la acepción "1.d" del *Treccani (Vocabolario online)*: 'Spingere o sbattere con violenza: *la nave è stata gettata dalle onde contro gli scogli; g. a terra qualcuno*, spingerlo violentemente in modo da farlo cadere'. Para su forma reflexiva, muy frecuente, véase la acepción 2a 'lanciarsi o lasciarsi cadere dall'alto', también registrada en la *Enciclopedia dantesca* (1970), *apud Treccani*, s.v. *gettare*.

48. Resulta interesante señalar que tanto en el ms. riccardiano como en el ms. II, iv, 58 –pertenecientes al subarquetipo – los términos *risidjo* y *residio* reciben apostillas marginales –las cuales son, según la crítica, material que debe reconducirse al autor (Baglio 2018, p. 281)–. En ambos casos las apostillas leen 'risidjo o residuo' –pero nótese que en el ms. II.iv.58 la lección del cuerpo del texto era *residio*–: en el caso del riccardiano, se encuentra al margen derecho, muy cercano a donde el término aparece; en el caso del II. iv. 58, la glosa se encuentra en el margen inferior, entre muchas otras apostillas. Es de destacar también que, según Padoan 1958 (p. 165), el arquetipo debía presentar numerosos errores, compartidos por estos dos testimonios, los cuales el copista del magliabechiano tiende a enmendar, con mejores o peores resultados. Dadas las lecciones y apostillas del Ricc. y el II, iv, 58, la lección del Magl. *residuo* pareciera, por tanto, ser una enmienda del copista.

49. La muerte del canciller de Federico II se narra en numerosas crónicas –mencionemos, por ejemplo, el *Chronicon Placentinum* (s. XIII), la *Cronica* de Rolandino da Padova (c. 1236), la *Cronica* de Giovanni Villani (c. 1348)– y documentos historiográficos –como el 'codice dello Spedale Nuovo di Pisa'–. Véase para todo esto Franceschini 2008 y Bianchini 2000.

50. Padoan 1958 (p. 169), luego de un pormenorizado análisis de las variantes entre los cuatro testimonios, advierte cómo 'l'originale perciò doveva presentarsi mal scritto, ricco di errori, con parole illeggibili [...], confuso per spostamenti, aggiunte interlineari e marginali, cancellature, forse anche lezioni ambivalenti', características que se explicarían por su estadio redaccional inconcluso.

51. Véase *Vocabolario online (Treccani)*, s.v. *risedio*, así como el *Dizionario Etimologico Online*, s.v. *risedere*. En el *Lemmario generale* del TLIO (*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*), se atestigua también *risedio* como derivado de *risedere/risiedere*.

52. En el *Corpus OVI dell'Italiano antico* se registra *risedio* en 93 casos.

53. Me refiero a un pasaje de la "Lettera di Riccardo Guidiccioni e soci a Orlandino di Poggio, Tommasino Guidiccioni e Federico Mingogi", datada en 1301, que dice así: "Per lachopo Bettori per sua parte che devea ricevere dal chomune di Luccha, per lo *risidjo*, delli M fiorini d'oro" (Lett. Luch., 141.1, consultable en el *Corpus OVI* con el término de búsqueda *risidjo*).

residenza. De más está decir que las diversas formas de este término podrían traducirse en castellano como “hacienda”. Siguiendo esta serie de razonamientos hipotéticos, las dos primeras lecciones podrían fácilmente haber propiciado la lectura *risedio/ residenza/risedenza*. No hace falta aclarar que nos estamos moviendo en un terreno sumamente conjetural y que, junto a esta serie de suposiciones, habría que inferir otras: por ejemplo, que el copista modificó también los términos adyacentes o que haya sido el propio Villegas el que entendió la lección con el significado de *residenza* y reinterpretó el pasaje. Aunque estas conjeturas son improbables, lo cierto es que no se puede desestimar un hecho: el agregado más inusual del relato castellano coincide con el único *locus criticus* del pasaje boccacesco; además, dos de las variantes atestiguadas permitirían explicar el agregado de Villegas.

Como ya he dicho, ninguno de los tres pasajes recién analizados, aunque resulten sugerentes, permiten probar con seguridad que para su reelaboración de este relato Villegas esté consultando las *Esposizioni*. Sin embargo, hay un elemento que avalaría sostenerlo más certeramente: el ‘fanciullo, il quale il guidava’. En efecto, Villegas presenta al personaje como un mozo (‘guiándole un día un mozo’), detalle que no pudo haber extraído de Landino, que lo presentó como ‘il che guidava’ de manera general. El *fanciullo* es, según destaca Fiorentini, una de las particularidades más notorias de la versión boccacesca de la muerte de Pier della Vigna, narrada por muchos comentaristas y, antes, diversas crónicas⁵⁴. También lo es el diálogo

que mantienen antes de su suicidio. En efecto, el diálogo entre los personajes también parece encontrar explicación desde esta versión:

Y, guiándole un día el moço que lo solía levar a la iglesia demandóle que dónde estaba y respondiendo el moço que cerca del muro de la iglesia de sant Pablo, fizo que le voluiese la cara fazia el muro y baxándose corrió contra el con quanta fuerça, a manera de cabrón o carnero [...].

e domandato un fanciullo, il quale il guidava, in qual parte di Pisa fosse, gli rispuose il fanciullo: – Voi siete per me’ la chiesa di san Paolo in riva d’Arno. – Il che poi che udito ebbe, disse al fanciullo: – Dirizami il viso verso il muro della chiesa.

Villegas agregaba, respecto de la versión de Landino –‘domandò un giorno *chi lo guidava* in che luogho di Pisa fussi; *et inteso* che era appresso alla chiesa di san Paolo’– la respuesta del mozo, convirtiendo la escena en un diálogo en estilo indirecto. La manera en la que la introduce, además, es muy similar a la de Boccaccio (‘y respondiendo el mozo’ / ‘gli rispuose il fanciullo’): en ambos se utiliza el mismo verbo y se repite, estando muy cerca la primera mención, el sujeto

54. Fiorentini 2012-2013, pp. 163-164. Fiorentini, de hecho, estudia las diversas versiones que los comentaristas dantescos del XIV ofrecen sobre la muerte de Pier della Vigna. Entre las variantes particulares que destaca se halla el personaje del *fanciullo* incorporado por Boccaccio, que solo reaparecerá en la resumida referencia a la versión boccacesca realizada por Francesco da Buti. Según Fiorentini (pp. 163-164), este personaje que *guida* a Pier della Vigna podría remontarse a la *Chronique de Reims* (segunda mitad del XIII), donde se menciona a un ‘varlet’ que ‘menoist’ a della Vigna (p. 169). El crítico señala que Boccaccio seguramente incluyó la referencia al *fanciullo* seducido por la analogía entre la muerte de Pier y la de Sansón (*Jueces* 16, 16-26), episodio de suicidio-homicidio que Boccaccio había narrado en *De casibus* I, 17 (Fiorentini 2012, pp. 170-171). En efecto, en la muerte de Sansón, también traicionado y *accieato* en cárcel, es fundamental la participación de un *puer* que lo llevaba de la mano, a quien le pide que lo acerque a las columnas del templo donde estaban reunidos los jefes filisteos. Sansón las golpea, el templo se desploma y así mata a sus enemigos y a sí mismo. Volviendo a la *Chronique*, Fiorentini señala luego que Boccaccio acaso haya malinterpretado el pasaje, pues la acción de *mener* que realizaba el joven en medio de su discurso, en el contexto de todo el episodio, no significaría *guidare* sino *straziare*, pues en realidad el pasaje retrataba el linchamiento público al que se sometía a los traidores (p. 177), el cual se recoge en varias fuentes de la muerte de Piero. Según señala Fiorentini, Boccaccio tergiversa a este personaje, de torturador en guía piadosa. Habría que detallar, sin embargo, que el término aparece dos veces en dicho pasaje, en el primer caso retrata el momento en el que se lo lleva en mula, por lo que se actualiza el sentido de *mener* de ‘To drive sb (on a cart of infamy)’ (véase el *Dictionnaire Electronique de Chrétien de Troyes*); en el segundo, en cambio, cobra el sentido de ‘maltraiter, harceler’ (véase el *Dictionnaire du Moyen Français*). La tergiversación, quisiera agregar, podría deberse a una lectura descarriada del francés, como señala Fiorentini, acaso promovida por los múltiples sentidos de *mener* y los paralelismos con el relato de Sansón, aunque podría perfectamente ser premeditada, dada la tendencia boccacesca a servirse de matrices narrativas tradicionales y variarlas para producir efectos ulteriores de lectura (en este caso, la relación con el relato bíblico). Para las diversas versiones de la muerte de Piero véanse también Franceschini 2008 y Bianchini 2000.

mozo/ *fanciullo*. La reelaboración del estilo directo en indirecto, a su vez, pareciera un recurso usual en Villegas, pues como hemos visto lo utiliza también en el relato de Gualdrada. Nótese, finalmente, cómo agrega que era el mozo que “lo solía llevar a la iglesia”, detalle que racionaliza el relato, en tanto que ni en Landino ni en Boccaccio se explicaba por qué el *fanciullo* lo *guidava*.

Además de estos elementos, el desenlace de Villegas también presenta ecos de la versión boccacesca. Dijimos ya que su cierre es más efectivo que el de Landino, no solo por dónde corta el relato –y la decisión de no incorporar las distintas versiones de su muerte–, sino por la imagen de los sesos afuera. Ambos aspectos pueden retrotraerse al desenlace de Boccaccio. Veamos las tres versiones:

Villegas	Boccaccio	Landino
y, baxándose, corrió contra el con quanta fuerça, a manera de cabrón o carnero que va a topar, y dio <i>tan grand golpe</i> de la <i>cabeça en el muro</i> que se echó los sesos fuera. Y así murió <i>desesperado</i> en cuerpo y ánima” (v8 r)	messosi il capo inanzi a guisa d’un montone, con quel corso che più impetuoso poté, corse a ferire col <i>capo nel muro</i> della chiesa, e in quello ferì <i>di tanta forza</i> che la <i>testa gli si spezò e sparseglisi il cerebro, uscito del luogo suo</i> , e quivi cadde morto. Per la quale <i>disperazione</i> , l’autore, si come contro a se medesimo violento, il dimostra in questo cerchio esser dannato	et dipoi mossosi con quanto maggiore impeto poteva et chol capo innanzi a guisa di montone che vadi a cozare decte di cozo nel muro, et <i>chosi franto el cervello di subito morì</i> . <i>Altri dicono</i> che havendolo facto abbacinare [...]

Más allá de la imagen violenta, que encuentra su contrapartida en ‘gli sparseglisi il cerebro, uscito del luogo suo’, la construcción sintáctica castellana parece calcarse de la de Boccaccio: ‘*tan gran golpe* de la cabeza en el muro *que se echó los sesos*’/ ‘*di tanta forza che* la testa *gli si spezò*’: tenemos en ambos casos la estructura de cuantificador intensivo, seguido de oración consecutiva introducida por *que/che* (‘tan gran golpe...que’; ‘tanta fuerza...che’), sumada a la descripción del hecho violento utilizando un verbo reflexivo (*echarse/ spezzarsi*). El detalle de ‘la cabeza en el muro’ también parecería surgir de la versión boccacesca, que no solo incluye la *testa* en la construcción citada, sino que antes decía ‘corse a ferire col *capo nel muro*’ –*capo* es, como sabemos, sinónimo de *testa*–. Finalmente, la alusión de Villegas a que ‘murió desesperado’ entronca con el final boccacesco que utiliza ‘per la quale *disperazione*’ para aludir a la muerte antes narrada. Así, la mayoría de los detalles que aparentaban ser una innovación de Villegas respecto del texto landino proceden, en realidad, de la versión de las *Esposizioni*⁵⁵. El arcediano se sirve de elementos que encuentra en la fuente del Certaldés para volver el relato más vívido –sobre todo en la escena clímax, que presenta un grado mayor de dramatismo y de detalles realistas que la de Landino– y, al mismo tiempo, darle un cierre eficaz y acorde a su objetivo propagandístico.

REFLEXIONES FINALES

En estas páginas he intentado demostrar, por un lado, cómo Villegas incorpora diversos elementos –tanto discursivos (términos, frases,

estructuras sintácticas) como narratológicos (diálogos, personajes, caracterizaciones)– que derivan directamente de las *Esposizioni sopra la Commedia*. En otros casos, las variaciones respecto de la versión de Landino parecerían relacionarse con el *Comento* boccacesco no a modo de traducción o incorporación directa, sino más bien como eco o influencia: un elemento o estilema narrativo se reelabora en castellano de manera más o menos libre, lo cual en ocasiones da pie a nuevas variantes narrativas –recuérdese, por ejemplo, el caso del discurso de Otto–. Por medio de estos procedimientos compositivos –que abarcan, por tanto, desde la traducción literal y la traducción libre hasta la adaptación y el intertexto– Villegas logra estetizar y vivificar más sus relatos en relación a la fuente landina. Es de destacar que, aunque la segunda de las dos modalidades de “influencia boccacesca” resulte a priori más difícil comprobar, lo cierto es que los numerosos elementos que en los tres relatos sí prueban que Villegas está trabajando con las *Esposizioni* despejan la incertidumbre. En otras palabras, a la hora de sopesar cada caso partí de las siguientes premisas:

1. un elemento de la versión castellana está ausente de la fuente landina;
2. dicho elemento encuentra un eco o una posible explicación en el texto boccacesco;
3. existen pruebas textuales de que Villegas consultó las *Esposizioni* en ese mismo pasaje.

Dadas estas condiciones, la conclusión más económica es que dicho elemento derive también de Boccaccio. Claro que no es posible

55. No está de más aclarar que la versión de Francesco da Buti, única otra que recupera de manera novelística este relato tomando como fuente al mismo Boccaccio –a quien cita–, no presenta los detalles aquí analizados. Entre los otros comentaristas que le dedican unas líneas a la muerte de Piero, tenemos a Jacopo y Pietro Alighieri que lo hacen de manera muy breve: solo mencionan su muerte contra el muro, sin narrar la anécdota previa. El relato de Benvenuto da Imola es más largo, pues incorpora las diversas versiones del suicidio, pero tampoco narra la anécdota del *fanciullo*. Por último, el Anónimo florentino, aunque resume el relato seguramente desde las *Esposizioni*, no incorpora ninguno de los detalles que se reproducen en Villegas y Boccaccio (el *fanciullo*, la conversación, etc). Pueden consultarse las diversas versiones en <https://dante.dartmouth.edu>.

aseverarlo con certeza en todas las ocasiones, solo se puede afirmar que esta dinámica, por las razones antes enumeradas, se aplicaría a la mayoría de los “ecos” detectados.

Por otro lado, he intentado demostrar cómo Villegas realiza, sobre todo en los pasajes de Lucrezia y Gualdrada, una serie de omisiones, ampliaciones y variaciones que permite conectarlos, articularlos y contraponerlos en cuanto ejemplo y contraejemplo, mecanismo compositivo que acaso también se inspire en el método *novellistico* boccaccesco –*vid. supra* notas 26 y 39–. En efecto, el entramado didáctico que Villegas diseña tan puntilosamente en su glosa requiere del respectivo ejemplo positivo para balancear su estructura, ejemplo donde, frente a un mismo caso, se resalten las características ejemplares del rey. De esta manera, mientras construye en ambos relatos una figura femenina cuya característica ejemplar más sobresaliente, en la línea de Boccaccio, es la honestidad, se encarga constantemente de desplazar el foco de atención hacia la figura regia, con el fin de justificar en un caso, y alabar en el otro, su posición frente a un mismo problema. El objetivo es claro: difundir una cierta imagen del rey que refiere implícitamente a Fernando y está en consonancia con aquella que se promueve desde la corte. El caso de Pier della Vigna demuestra incluso de manera más evidente cómo la reapropiación de la fuente se realiza en función de un cierto objetivo ideológico: varias de las ampliaciones, omisiones y variantes analizadas tienen no tanto la funcionalidad de relacionarse con otra figura de la propia glosa –y de manera implícita con el rey–, sino que lo hacen explícitamente con un personaje histórico-literario del contexto castellano. En este caso, los cambios tienen la intención de reactivar en el imaginario del lector el tópico de la negatividad de la privanza, uno de los tópicos predilectos y más utilizados en la propaganda monárquica de los Reyes Católicos pues, como ya mencioné, fue en su reinado que se logró erradicar.

En su traducción, por tanto, Villegas ejerce una verdadera manipulación del texto fuente de Landino, la cual, sin embargo, no se presenta desmotivada, sino justificada y avalada por elementos que encuentra en el comentario boccaccesco. Los relatos, así, adquieren una connotación diversa de la que poseían en ambos textos fuente, que se puede comprender no sólo desde la más marcada funcionalidad didáctica de la glosa castellana, sino también desde su funcionalidad apologética respecto de Fernando el Católico y la monarquía en general.

BIBLIOGRAFÍA

- Andreu Lucas, Maribel, *La amplificación en el Infierno de Dante traducido por Pedro Fernandez de Villegas (Burgos 1515)*, Tesis presentada en la Universidad de Barcelona, 1995.
- Andreu Lucas, Maribel, "Traducir el italiano de Dante en la Castilla del siglo XVI: el *Infierno* según Pedro Fernández de Villegas", en *Actes del III congrés Internacional sobre traducción*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1996, pp. 293-302.
- AA.VV., "III. Boccaccio copista ed editore di Dante e Petrarca", en Teresa De Robertis et al., ed., *Boccaccio autore e copista*, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 245-287.
- Baglio, Marco, "Esposizioni sopra la *Commedia*", en *Boccaccio autore e copista*, Teresa De Robertis et al., ed., Firenze, Mandragora, 2013, pp. 281-283.
- Baron, Hans, *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton, Princeton University Press, 1955.
- Battaglia Ricci, Lucia, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013.
- Beltrani, Armida, "D. Pedro Fernández de Villegas e la sua traduzione della prima cantica della *Divina Commedia*", *Giornale Dantesco*, 23 (1915), pp. 254-293.
- Bertelli, Sandro y Marco Cursi, "Boccaccio copista di Dante", en Luca Azzetta e Andrea Mazzucchi, ed., *Boccaccio editore e interprete di Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 73-119.
- Bianchini, Simonetta, "La morte di Pier della Vigna tra realtà storica e 'topos' letterario", en Antonio Pioletti, ed., *Le letterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni*, Soveria Mannelli, Catanzaro, 2000, pp. 63-87.
- Boscaini, Gloria, *La traduzione spagnola del «De mulieribus claris»*, Verona, Istituto di Lingua e Letteratura spagnola, 1985.
- Canet, Josep Lluís, "Sobre ediciones y traducciones. A propósito de *Las mujeres ilustres en romance* de Boccaccio (1494)", *Studia philologica valentina*, 2 (1997), pp. 83-90.
- Carrasco Manchado, Ana Isabel, *Isabel I y la sombra de la ilegitimidad: propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*, Madrid, Sílex, 2006.
- Cátedra, Pedro y Paolo Cherchi, *Los doce trabajos de Hércules. (Zamora, Antón de Centenera, 1483)*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007.
- *Corpus OVI dell'italiano antico*, Istituto Opera del Vocabolario Italiano, Consiglio Nazionale delle ricerche.
- *Dante Dartmouth Project*, <https://dante.dartmouth.edu>.
- Díaz Corralejo, Violeta, "La traducción castellana del *De mulieribus claribus*", *Cuadernos de Filología Italiana*, 7-9 (2001), pp. 241-262.
- Dionissotti, Carlo, "Cristoforo Landino" en *Enciclopedia dantesca*, 3 (1970), pp. 567-68 (recuperado de <https://www.treccani.it/enciclopedia/>).
- *Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes*, <http://www.atilf.fr/dect>, LFA/Université d'Ottawa - ATILF/CNRS & Université de Lorraine.
- DMF: *Dictionnaire du Moyen Français*, versión 2020 (DMF 2020). ATILF - CNRS & Université de Lorraine. <http://www.atilf.fr/dmf>.
- Edwards, H.J., ed., *Titi Livi Ab Vrbe Condita Libri Praefatio Liber Primvs (Liber I)*, Cambridge, Cambridge University Pitt Press Series, 1968.
- Fernández de Villegas, Pedro, *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano, por el Reverendo don Pedro Fernández de Villegas arcediano de Burgos y por él comentado, allende de los otros glosadores*, Burgos, Fadrique alemán de Basilea, 1515.
- Fernández Murga, Félix y José Antonio Pascual Rodríguez, "La traducción española del *De mulieribus claris* de Boccaccio", *Filología Moderna*, 55 (1975), pp. 499-511.
- Fine, Thomas, *Fernández Villegas's translation and commentary on Dante's 'Inferno'*, University of Michigan, University Microfilms International, 1981.

BIBLIOGRAFÍA

- Fiorentini, Luca, "Il suicidio di Pier della Vigna. Variazioni narrative negli antichi commenti danteschi", *Annali dell' Istituto Italiano per gli Studi Storici*, 27 (2012-2013), pp. 145-207.
- Fiorentini, Luca, *Petrarca and Boccaccio in the First Commentaries on Dante's Commedia. A Literary Canon Before its Official Birth*, New York, Routledge, 2020.
- Fiorinelli, Gaia, "'Amore è di tre maniere': echi dell' viii libro dell' *Ethica Nicomachea* nella novella di Ghismonda e nel Boccaccio", *Carte Romanze* 8/1 (2020), pp. 199-240.
- Franceschini, Fabrizio, "Le dieci morti di Pier delle Vigne: commenti danteschi e itinerari medievali", en *Tra secolare commento e storia della lingua. Studi sulla Commedia e le antiche glosse*, Firenze, Cesati, 2008, pp. 115-135.
- Gilson, Simon, "Notes on the Presence of Boccaccio in Cristoforo Landino's *Comento sopra (la) Comedia* di Dante Alighieri", *Italian Culture*, 23,1 (2005), pp. 1-30.
- Gómez Moreno, Ángel y Kerkhof, Maximilian, eds., *Marqués de Santillana, Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1988.
- Guerri, Domenico, ed., *Giovanni Boccaccio, Il comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, III, Bari, Laterza, 1918.
- Hamlin, Cinthia María, "La traducción en la España pre-humanista y sus causas político-ideológicas: el caso de la *Divina Comedia*", *Revista de Literatura Medieval*, 24 (2012a), pp. 81-100.
- Hamlin, Cinthia María, "El comentario de la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas: características generales y actitudes humanistas", *Ehumanista*, 21 (2012b), pp. 437-466.
- Hamlin, Cinthia María, "Fernández de Villegas y Landino: traducción y reapropiación, el caso de la dicotomía vida activa/vida contemplativa en el comentario de la *Comedia*", *Ehumanista*, 20 (2012c), pp. 430-450.
- Hamlin, Cinthia María "La configuración apologética del comentario de la *Divina Comedia* (1515): Fernández de Villegas y su reapropiación de las alusiones histórico-míticas del *Comento* de Landino", *Lemir*, 17 (2013), pp. 113-150.
- Hamlin, Cinthia María, "De nuevo sobre la funcionalidad apologética de la traducción y la glosa de la *Divina Comedia* de Villegas (1515)", *La corónica*, 42. 2 (2014a), pp. 77-105.
- Hamlin, Cinthia María, "La traslación de la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas (1515) y un análisis descriptivo de su forma y mecanismos de traducción", *Ehumanista*, 28 (2014b), pp. 409-436.
- Hamlin, Cinthia María, *Traducción, humanismo y propaganda monárquica. La versión glosada del Infierno de Pedro Fernández de Villegas (1515)*, València, PUV, 2019.
- Jecker, Mélanie, *La notion de prudence dans la pensée castillane médiévale et moderne: Du roi Sage au roi Prudent (1252-1598)*, Paris, École doctorale Civilisations, cultures, littératures et sociétés, 2016 (tesis doctoral).
- Jecker, Mélanie, "Entre littérature religieuse et philosophie morale: l'exemple de la vertu de prudence (Castille, XIIIe-XVe siècle)", *E-Spania* [En línea], 22 (2015), consultado el 14 mayo 2021.
- Jiménez Calvente, Teresa, "Los comentarios a las *Trescientas* de Juan de Mena", *Revista de Filología Española*, 82 (2002), pp. 21-44.
- Kallendorf, Craig, "Virgil, Dante, and Empire in Italian Thought, 1300-1500", *Vergilius*, 34 (1988), pp. 44-69.
- La Favia, Louis M. "Benvenuto da Imola's Dependence on Boccaccio's Studies on Dante Author(s)", *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 93 (1975), pp. 161-175.
- Landino, Cristóforo, *Comento di Cristophoro Landini Fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta Fiorentino*, en Procaccioli, Paolo (ed.), *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1999, consultable en <https://dante.dartmouth.edu>.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, Colegio de México, 1984.
- Lucía Megías, José Manuel, "Sobre textos, traducciones y otros demonios (reseña crítica de *Dante vestido a la castellana*. El Infierno de Pedro Fernández de Villegas de Roberto Mondola)", *Revista de Literatura Medieval*, 31 (2019), 285-298.

BIBLIOGRAFÍA

- Marfany, Marta, "La traducción del *Inferno* de Pedro Fernández de Villegas: la huella de la tradición poética castellana y de los comentarios a la *Comedia* de Dante", *AEM*, 45.1 (2015), pp. 449-471.
- Marzano, Francesco, "Intertestualità e autotraduzioni nelle *Esposizioni sopra la Comedia* di Boccaccio", *Studi sul Boccaccio*, XLVI (2018), pp. 199-234.
- Mondola, Roberto, *Dante nel Rinascimento castigliano. L'Inferno di Pedro Fernández de Villegas*, Napoli, Tullio Pironti, 2011.
- Miguel-Prendes, Sol, *El espejo y elpielago: La "Eneida" castellana de Enrique de Villena*, Kassel, Reichenberger, 1998.
- Padoan, Giorgio, ed., *Esposizioni sopra la Comedia* en Vittore Branca, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, 1965, vol. VI. Recuperado de Dartmouth Dante Project. <https://dante.dartmouth.edu>.
- Padoan, Giorgio, "Per una nuova edizione del 'Comento' di Giovanni Boccaccio", *Studi danteschi*, 35 (1958), pp. 129-249.
- Parker, Deborah, "Interpretative Strategy and Ideological Commitment: The Brutus and Cassius Debate", en *Commentary and Ideology: Dante in the Renaissance*, Durham, Duke University Press, 1993, pp. 53-88.
- Penna, Mario, *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid, Atlas, 1959.
- Petrocchi, Giorgio, ed., Dante Alighieri, *La Divina Commedia secondo l'antica vulgata*, Firenze, Le Lettere, 1994 [1966-1967].
- Pinto, Raffaele, "Indizi del disegno primitivo dell'*Inferno* (e della *Commedia*): Inf. VII-XI", *Tenzone*, 12 (2011), pp. 105-152.
- Recio, Roxana, "Landino y Villegas: análisis de una traducción del *Inferno* de Dante", *Voz y Letra, Revista de Literatura*, 10.1 (1999), pp. 25-39.
- Ricci, Pier Giorgio, *Tratatello in laude di Dante*, en Vittore Branca, ed., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, III, 1974.
- Rodríguez-Velasco, Jesús, "Autoglosa: Diego de Valera y su 'Tratado en defensa de virtuosas mujeres'", *Romance Philology*, 61, 1 (2007), pp. 25-47.
- Russo, Vittorio, "Nuclei e schemi narrativi nelle *Esposizioni*", en «*Con le muse in Parnaso*». *Tre studi sul Boccaccio*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 109-65.
- Santagata Marco, "Sulla genesi fiorentina della *Commedia*", *Arzana* [Online], 16-17 | 2013, online desde el 16 junio de 2015, consultado el 08 de julio de 2021. URL: <http://journals.openedition.org/arzana/215>
- Santagata, Marco, "Ipotesi sulla genesi fiorentina della *Commedia*", *Paragone*, 54 (2003), pp. 38-57.
- Scandarelli, Simonetta, "Mosén Diego de Valera y los consejos de príncipes", *Res publica*, 18 (2007), pp. 141-162.
- *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, Opera del Vocabolario Italiano, Istituto del Consiglio Nazionale delle Ricerche. Consultable en <http://tlio.ovl.cnr.it/TLIO/>
- Uberti, Maria Luisa, "Benvenuto da Imola dantista, allievo del Boccaccio", *Studi sul Boccaccio*, 12 (1980), pp. 275-319.
- Valero Moreno, Juan Miguel, "Benvenuto da Imola en Castilla: la traducción castellana del *Comentum* (Proemio), con una nota sobre la *Coronación* de Juan de Mena", en Carlota Cattermole Ordoñez et al., ed., "*I passi fidi*". *Studi in onore di Carlos López Cortezo*, Roma, Aracne Editrice, 2020, pp. 687-714.
- Vázquez-Ayora, Gerardo, *Introducción a la traductología*, Washington, Georgetown University Press, 1977.
- Villani, Giovanni, *Nuova Cronica*, Giuseppe Porta, ed., Parma, Ugo Guanda Editore, 1990-1991.
- *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, ed. Francesco Bonomi, 2004-2008. Consultable en <https://www.etimo.it/>
- *Vocabolario on line, Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana. Consultable en <https://www.treccani.it/vocabolario/>
- Weiss, Julian, "Las hermosas e peregrinas ystorias: sobre la glosa ornamental cuatrocentista", *Revista de Literatura Medieval*, 2 (1990a), pp. 103-112.



BIBLIOGRAFÍA

- Weis, Julian, *The Poet's Art. Literary Theory in Castile c. 1400-1600*, Oxford, University Press, 1990b.
- Weiss, Julian, "Literary Theory and Polemic in Castile, c. 1200-1500", en A. Minnis y Johnson I, eds., *The Cambridge History of Literary Criticism, 2, The Middle Ages Cambridge*, Cambridge University Press, 2005, pp. 496-532.
- Zacaria, Vittorio, ed., *De claris mulieribus*, en Vittore Branca, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, 1967, vol. X.