

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ

La versión de Urrea no fue sólo la indiscutible vía de acceso al poema de Ariosto en España, sino un producto naturalizado en su cultura durante buena parte del Siglo de Oro. De su rápida conversión en “vulgata” da idea el saqueo a que fue sometida por los autores de romances y de glosas<sup>1</sup>, que le hurtaron estancias enteras, las resumieron y parafrasearon, o mezclaron el plagio y la invención con traducciones de primera mano (prueba ulterior de la subordinación del original a la copia incluso entre lectores que tenían a su alcance la fuente primaria). Para hacerse cargo del fenómeno, bastará examinar los siguientes fragmentos recabados de un más vasto *iceberg*, donde la cursiva señala algunos sistemas habituales de reescritura: el plagio con variantes sinonímicas, la paráfrasis sembrada de calcos literales, o el retoque aislado a partir del original toscano (caso, este último, resaltado en negrita):

Urrea, Canto XXIII, 86

Sobr'el sangriento cuerpo se abaldona,  
y de copiosas lagrimas lo baña.  
El valle gime, y con su boz se entona,  
atruena su gritar selva y montaña.  
A tierno pecho y rostro no perdona:  
Al uno y otro hiere rabia estraña.  
Rompe a tuerto el cabello tan dorado,  
llamando en vano siempre el nombre amado.

Pedro de Padilla<sup>2</sup>

Sobre el sangriento cuerpo se abandona  
y de copiosas lágrimas le baña,  
el balle gime y con su boz se entona,  
atruena su gritar selva y montaña.  
A tierno pecho y rostro no perdona,  
*oféndelos con* rabia muy estraña,  
*destroza aquel* cabello tan dorado  
llamando en bano siempre el nombre amado.

Anónimo<sup>3</sup>

*Zerbino, tu Ysavela* se abandona  
y de copiosas lágrimas se baña,  
su boz *resuena y su gemido* entona,  
*el hueco del balle* y la montaña.  
A tierno pecho y rostro no perdona,  
*con* rabia al uno y otro *muy* estraña,  
*quiebra el* cabello *rubio y delicado*  
llamando en bano el nombre *de su* amado.

Ariosto, XLIV, 61, 5-8

immobil son di vera fede scoglio  
che d'ogn'intorno il vento e il mar percuote  
né già mai per bonaccia né per verno  
luogo mutai, né muterò in eterno.

Urrea

*peñasco firme* soy de fe y entero,  
qu'entorno *el viento y mar hiere* terrible,  
ni jamas por *bonança*, o por Invierno,  
lugar mude ni *mudaré* en eterno.

Núñez de Reinoso<sup>4</sup>

que *peñasco* muy *firme* ser yo espero,  
al qual *la mar* con fieros *vientos hiere*,  
con *bonança* jamás o con tempestad,  
no *mudaré* querer ni mi voluntad.

\* Este texto corresponde, con modificaciones, al publicado en Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*. Edición bilingüe de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra (Letras Universales), 2 tomos, 2002, I, pp. 35-55.

<sup>1</sup> La amplitud del fenómeno ha escapado a la aguda vista de Chevalier, que cumplió, sin embargo, la fundamental labor de descubrir y recopilar el filón ariostesco del Romancero; cfr. M. Chevalier, *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968.

<sup>2</sup> *En seguimiento de Orlando (Romancero, 1583)*, cfr. M. Chevalier, *op. cit.*, p. 92.

<sup>3</sup> *Sobre el cuerpo de Zervino*, cfr. M. Chevalier, *op. cit.*, pp. 107-108.

<sup>4</sup> *Stantias de Rugier nuevamente glosadas*, al final del volumen *Historia de los amores de Clarea y Florisea, y de los trabajos de Ysea. Con otras obras en verso parte al estilo Español y parte al Italiano*, Venecia, Giolito, 1552 (retraducción del V libro de las aventuras de *Clitofonte y Leucipa* de Aquiles Tacio, a partir de los *Amorosi Ragoinamenti* de Ludovico Dolce). Bastará observar los versos de Ariosto para advertir que allí donde Núñez se aparta de Urrea (cursiva en negrita), no muestra tener en cuenta el original, sino siempre y sólo el texto castellano, cuyas soluciones sustituye con tópicos cada vez más alejados del punto de partida. Imposible concordar, pues, con quien ha hipotizado una precedencia cronológica de la versión de Reinoso sobre la de Urrea (C. Hubbard Rose, «Spanish Renaissance Translations», en *Revue de Littérature Comparée*, n. 45, 1971, p. 555).

Ariosto, canto XLIV, 62

Scarpello si vedrà di piombo o lima  
formare in varie imagini diamante,  
prima che colpo di Fortuna, o prima  
*ch'ira d'Amor* rompa il mio cor costante;  
e si vedrà tornar verso la cima  
*de l'alpe* il fiume turbido e *sonante*,  
che per nuovi accidenti, o buoni o rei,  
*faccino altro viaggio* i pensier miei.

Urrea

De plomo se verá buril, o lima  
*formar* varias figuras en Diamante,  
antes que golpe de fortuna oprima  
o rompa el coraçon d'amor costante:  
y se vera tornar *hazia* la cima  
*del monte*, el rio turbio y *resonante*,  
que por nueuo accidente o malo, o bueno  
*de vos* mi pensamiento *vaya ageno*.

Pedro de Guzmán (atribuido)<sup>5</sup>

De plomo se verá buril o lima  
*hazer* varias figuras en diamante  
antes que golpe de fortuna oprima,  
rompa *ira de amor fe tan* constante,  
y se verá tornar *contra* la cima  
*de los Alpes* el turbio río *sonante*,  
que por nuevo accidente *ni tormento*  
*de ti pueda partir* mi pensamiento.

Una ejemplificación ampliable a la literatura alta, cuyo camino de ida y vuelta al romancero (y a Urrea) queda puesto de relieve por la semejanza entre las versiones del canto XLIV (est. 61 ss.) arriba registradas y la que figura en el *Carlo famoso* de Luis Zapata:<sup>6</sup>

peñasco soy de fe firme y entero,  
que aunque le bata el mar quan alto excede  
jamás por tempestad ni por bonança,  
de lo que devo yo hare mudança.

De plomo se verá buril, o lima  
hazer varias figuras en diamante,  
antes que golpe de cañón oprima  
por tierra, o mar mi coraçón constante:  
Y se verá tornar primero encima  
de los Alpes el Po turbio y sonante,  
que por quantas banderas traen sus vientos,  
sigan otra vía al fin mis pensamientos.

Datos como éste —unidos al prodigioso éxito editorial del libro— indican que la afortunada versión renacentista ayudó a divulgar el poema ariostesco entre un público tan variado como el que lo había acogido en el país de origen<sup>7</sup>: una popularidad

---

<sup>5</sup> Ms. 1132 de la Biblioteca Nacional (ff. 56v-57v), cfr. M. Chevalier, *op. cit.*, pp. 198-99. El plagio abarca las est. 61-63 y 65-66.

<sup>6</sup> *Carlo Famoso de don Luys Çapata, a la C. R. M. del Rey Don Phelippe Segundo Nuestro Señor...* Impreso en la muy insigne y coronada Ciudad de Valencia, en casa de Ioan Mey. Año de M. D. LXVI [1566], canto, 43, est. 131-132. El calco, que abarca las octavas 61--63 y 65-66 del *Furioso* (=131-136 de Zapata), no excluye el conocimiento directo del original («sigan otra vía al fin mis pensamientos», se atiende a: *faccino altro viaggio i pensier miei*). Más difícil es decidir si Zapata copió a su amigo Pedro de Guzmán (suponiendo que fuera él el autor del romance y no el propio Zapata) o viceversa. En cualquier caso la adaptación épica del la proclamación de amorosa de Bradamante, presupone un calco anterior más ceñido al original). Directa beneficiaria de Urrea aparece en cambio la adaptación de Núñez de Reinoso (limitada a las est. 61-62)

<sup>7</sup> Llama la atención el hecho de que la contemporánea traducción de Alcocer (1550) dejara huella solo en la prosa del *Crotalón* y en la del *Patrañuelo* de Timoneda, pese a haberse publicado en España antes que la de Urrea (cfr. A. Vian Herrero, *Disfraces de Ariosto. «Orlando furioso» en las narraciones de «El Crotalón»*, Manchester, Department of Spanish and Portuguese, University of Manchester, 1998; y para el caso Alcocer-Timoneda, nuestra notas al canto XXVIII donde se señalan inequívocas correspondencias con la Patraña VIII). Dado que el diálogo satírico de “Gnofoso” se remonta a la década de los 50, podría conjeturarse que el *Orlando* de Urrea circuló masivamente por España sólo cuando comenzó a editarse en la península, es decir a partir de 1564, fecha de la edición de Barcelona. Lo corroboraría el estudio de las variantes en el caso de Pedro de Padilla, ya que *castissima* por *tristissima* (correspondiente al original *mestissima* del canto XXIV 80, 1) aparece en un verso copiado por aquél: «A esto la castissima donçella» (Ms. 1579 de la Biblioteca Real, cfr. M. Chevalier, *op. cit.*, pp. 96-99) cuyo análogo se encuentra sólo en las ediciones urreianas de 1550 y 1564. De la difusión antologada del Ariosto urreiano da cuenta el Ms.

demostrada *a fortiori* por la continuación novelesca debida a Miguel de Espinosa<sup>8</sup> y su rápida asociación al texto de Urrea en calidad de «Segunda Parte»<sup>9</sup>; lo cual explica a su vez la diatriba lanzada por Arias Montano contra Orlandos, Palmerines y Esplandianes, que en los años setenta homologaba la fortuna española de Ariosto<sup>10</sup> a la de cualquier otro *best sellers* de caballerías:

... Nam quae per nostra frequenter  
Regna libri eduntur, veteres referentia scripta,  
Errantesque equites, Orlandum, Splandina graecum,  
Palmerinunque duce etcoetera, monstra vocamus  
Et stupidi ingenii partum<sup>11</sup>.

Poco puede extrañar, pues, que a comienzos del siglo siguiente Cervantes aludiese con

---

K. III. 31 del Monasterio del Escorial, cuyo título reza: *Fragmentos del Orlando furioso, traducido en Romance Castellano por don Ieronimo de Vrrea, Impriose en la muy noble y leal villa de Anvers en casa de Martin Nucio. M.D. XLIX. años*; un texto incluido en otro ms. de *Apuntes varios*, compilado por Alvar Gómez de Castro, y procedente de la Biblioteca del Conde-Duque de Olivares (cfr. Lola Beccaria, *Las Traducciones siglos XVI-XVII*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998, p. 41). De la penetración del poema en la sociedad española del Siglo de Oro da idea Cristóbal Suárez de Figueroa en su *Plaza universal* de 1615 (traducción adaptada de la *Piazza universale* de Tommaso Garzoni, Venecia 1587), donde, al igual que Garzoni, lamenta que las celestinas enseñen las novelas amorosas del *Furioso* a las doncellas para corromperlas («De los alcahuetes. Discurso LXXII»)

<sup>8</sup> *La segunda parte de Orlando, con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles, fin y muerte de los doze pares de Francia*, Zaragoza, Pedro Bernuz 1555. El mismo año vio la luz otra continuación del *Furioso* en clave hispanófila, *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles, con la muerte de los doce pares de Francia* de Garrido de Villena (Valencia, Joan Mey 1555, con una sola reimpresión en 1583).

<sup>9</sup> En 1556 y 1557 fue reimpressa en Amberes por Martín Nucio, que a partir de entonces hizo figurar la traducción de Urrea como *La primera parte de Orlando Furioso* (1558). El mediocre poema de Espinosa fue sacado nuevamente a la luz en Alcalá de Henares por Juan Iñiguez de Lequerica el año 1579; seis años después Agustín Alonso publicaba otra continuación de las aventuras de Orlando subordinándolas a las de Bernatdo del Carpio, *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*, Toledo, Juan Boyer 1585. Último capítulo en la saga de continuaciones, los dos “mejores plectros” constituidos por Luis Barahona de Soto, *Las Lágrimas de Angélica*, Granada, Hugo de Mena 1586, y Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, Madrid, Pedro Madrigal 1602.

<sup>10</sup> Nada comparable la fortuna de Boiardo, traducido por Garrido de Villena en 1555 (*Los tres libros de Mattheo Maria Boyardo conde de Scandiano, llamados Orlando Enamorado*, Valencia, en casa de Ioan de Mey Flandro) y reimpresso sólo dos veces con gran diferencia de tiempo: la primera en 1577 (Alcalá de Henares, en casa de Hernán Ramírez), la segunda en 1581 (Toledo, en casa de Iuan Rodriguez).

<sup>11</sup> *Reticum Libri III*. Benedicti Ariae Montani Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini, 1569, p. 64. Gonzalo Fernández de Oviedo en sus *Batallas y quinquagenas* (1532-1552) hace decir al Alcaide: «Verdad es que de pocos tiempos acá ha venjdo otro libro a España que se llama Orlando Furioso, ques para desbaner [sic *por* desbanecer] los ombres de vano entendimiento. Y más ha de çinquenta años que yo le vi predicar a charlatanes en Italia los domingos y fiestas en las plagas a los plebeos y baxa gente en las tardes, pero nunca a tal vanidad vi llegarse ningún bueno nj ombre de buena suerte. Y agora en España se haze caso dél, pero no entre discretos nj ombres que quieren oyr verdades, e no truenos fabulosos» (cfr. ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1989). Véase asimismo Lorenzo Sepúlveda, *Comedia de Sepúlveda* (1565), donde se describe así a ciertos poetas improvisados y de nuevo cuño, «los quales, con aber hecho dos coplas mal trovadas o torçidas, aviendo ymprimido dos sonetos o terçias [ry]mas de Boscán, y otros, porque declaran dos bersos de Orlando en toscano, de manera que la madre que los parió no los entenderá, tiene por costumbre muj importante de burlar quantas personas ben» (ed. de Julio Alonso Asenjo, Londres, Tamesis books, 1990); y Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* (1575-1588): «Estos se pierden por leer en libros de caballerías, en Orlando, en Boscán, en Diana de Montemayor y otros así; porque todas éstas son obra de imaginativa» (ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989).

suma naturalidad a pasajes del poema en el *Quijote*, dando por descontado que a sus lectores les serían tan familiares como los del *Amadís de Gaula*:

—¿Ya no te he dicho —respondió don Quijote— que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí el desesperado, del sandío y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y fizo otras cien mil insolencias dignas del eterno nombre y escritura<sup>12</sup>

Y adviértase que el empleo de un genérico «señales» para indicar los eróticos "graffiti" de Medoro, implicaba la existencia de un código común que hacía superfluo explicitarlos, al igual que las fórmulas tópicas: «arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados... arrastró yeguas», remedan la tradición hiperbólica del romancero, recuperando en buena parte el léxico urreiano con que el episodio había sido traducido: «arrancó un pino», «aquella fuente clara», «las ondas...turbiava», «poco en veynte matar», «rebolvió para el ganado», «yeguas... destruye»<sup>13</sup>.

Esta incorporación a la memoria colectiva de un texto traducido y su consiguiente uso reflejo en la literatura "alta" (desde el *Quijote* hasta Lope y Calderón, pasando por el romance juvenil de Góngora *En un pastoral albergue*)<sup>14</sup>, no podía no constituir una razón de peso para reeditarlos en nuestros días. La otra ha sido su indudable utilidad para acceder aún hoy al poema de Ariosto, con la ventaja añadida de llevar incorporado el horizonte de expectativas que en su tiempo lo acogió. Vayamos al problema de la calidad.

Traducir en verso casi cinco mil octavas respetando la partición estrófica de la materia, no es empresa que muchos puedan culminar; Urrea lo hizo con discreto acierto

---

<sup>12</sup> I 25 (cito por la Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 275-276). El pasaje resume *Orlando furioso* XXIII 100-136; XXIV 4-14.

<sup>13</sup> Cfr. Urrea, respectivamente, XXIII, 134, 8; 130, 7; 131, 3; XXIV, 10, 1; 6, 8; 7, 7. Una coincidencia tanto más significativa cuanto que los romances habían alternado: "arrancar" y "descepar", "dar muerte" y "despedaçar", "destruyendo" y "destruçando", "ganado" y "bestias". Que los romances inspirados en aquellos versos partieran, una vez más, del texto urreiano, es constatación que cualquiera podrá verificar cotejando atentamente los textos. Valga como prueba, entre otras muchas posibles, la omnipresencia de la hipérbole «cien mil ñudos» con que el aragonés había sobrecargado los *cento nodi* amorosos que ligan a los amantes en XXIII, 103, 1: así Pedro de Guzmán en *La mucha furia que llevó el caballo* («con cien mil ñudos Ya están ligados»); así el anónimo autor de *Helo, helo por do viene* («con cien mil ñudos atados», «con cien mil ñudos ligados»); así —de tercera mano— *Suspense y embevecido* en el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez («con mil amorosos nudos»); cfr. cfr. M. Chevalier, *op. cit.*, pp. 272-280. Otras huellas de la traducción de Urrea en el *Quijote* podrán hallarse consultando nuestra Anotación al texto.

<sup>14</sup> Mencionaremos la preciosa edición moderna del refinado poema gongorino, cuidada por Dámaso Alonso e ilustrada por Gregorio Prieto: cfr. Luis de Góngora, *Romance de Angélica y Medoro*, Madrid, Ediciones Acies, 1962. Para la fortuna del *Furioso* en España, es preciso acudir a Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*, Institut d'études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.

y una sustancial fidelidad al sentido y la letra originarios. Para comprobarlo, bastará comparar su versión con las de Alcocer y La Pezuela, tomando como muestra la primera estrofa del poema:

Ariosto, Canto I, octava 1

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci *impresa io canto*  
che furo al tempo che passaro i Mori  
d'Africa il mare, e in Francia *nocquer tanto*,  
seguendo *l'ire e i giovenil furori*  
d'Agramante lor re, che si diè *vanto*  
di vendicar la morte di Troiano  
sopra re Carlo imperator romano.

Urrea (1549)

Damas, armas, amor, y *empresas canto*,  
caballeros, esfuerzo, y cortesía  
de aquel tiempo, que a Francia *dañó tanto*  
passar Moros el mar de Berbería,  
de Agramante su Rey siguiendo *cuanto*  
con *juvenil furor* les *prometía*,  
en él vengar la muerte de Troyano,  
sobre el Rey Carlo emperador Romano.

Hernando Alcocer (1550)

Las damas, caballeros, armas, amores,  
y *grandes hechos*, quiero aquí cantar,  
que fueron, cuando moros *vencedores*  
de Africa en Francia, passaron la mar  
siguiendo *iras, sañas, y furores*  
de su rey, que *ha propuesto* de vengar  
la muerte, del *famoso* rey Troyano  
contra el rey, Carlo emperador romano.

Juan de la Pezuela (1883)

Las damas, los guerreros, los amores,  
y las *proezas*, canto y cortesía  
del tiempo en que los moros, *los rigores*  
*de la mar arrostrando, ruina impía*  
*trajeron* al francés por *los furores*  
de Agramante *su joven* Rey, que *ansía*  
vengar *feroz* la muerte de Trojano  
en el rey Carlo Emperador romano.

A la vista de este tríptico, pocos —creo— podrán negarle a Urrea el mérito de haber logrado mayor afinidad de metro, ritmo y rimas que sus competidores (en particular el desentonado Alcocer), y sobre todo el de haber evitado el feo vicio de la hipertraducción y la paráfrasis que aqueja especialmente al conde de Cheste. Valga como ejemplo la conservación de los sintagmas situados en final de verso: *impresa io canto... nocquer tanto*, allí donde las otras versiones los desplazan, desfiguran y amplifican hasta hacerlos irreconocibles; o el respeto del binomio *juvenil furor* (todo un retrato *en raccourci*) frente a su abusiva absorción por el rasgo de la ira en el caso de los demás (*iras, sañas, furores, feroz*). En fin, el recurso a sustitutos metonímicos para compensar desviaciones de mayor calibre, como ese *les prometía* por “se jactó” (*si diè vanto Di vendicar*), donde —a diferencia del *ha propuesto* de Alcocer y el *ansía... feroz* de La Pezuela— sigue trasluciendo la aventada presunción del guerrero ante las huestes.

El tapiz de Urrea podrá, en suma, mostrar la tela algo rala, pero sus hilos corresponden al cañamazo originario y su léxico casa mejor que ningún otro con la *koiné* ariostesca. Ello compensa ampliamente las faltas que pudieran encontrarse en otros campos, a saber: cierta tosquedad estilística frente al refinado encaje original, el recurso aquí y allá a calcos que fuerzan la lengua castellana, el empleo de palabras vacías para mantener la rima, y en general, un *ductus* narrativo más cercano a la octava boiardenca que a la armoniosa fluencia de Ariosto.

En cuanto a las omisiones y adiciones para eludir lugares enojosos o ensalzar las glorias de la patria, además de constituir un interesante caso de trasposición cultural, se

hallan concentradas en pocos puntos del poema antes que dañinamente infiltradas en sus células<sup>15</sup>. He aquí la indicación exacta de las estrofas suprimidas (52) y añadidas (111) (los números romanos indican los Cantos; los árabes, las estrofas; entre corchetes, la numeración correspondiente al texto de Urrea):

OCTAVAS SUPRIMIDAS

III [III], 1-4; 18; 21+22, 23-62  
XIV [XIII], 81-82  
XXXIV [XXXIII], 58-59; 80  
XXXV [XXXIV], 29  
XLII [XLI], 5

OCTAVAS AÑADIDAS

XXVI [XXV], 34, 44-51; 57-60; 67-72  
XXXV [XXXIV], 30-102  
XLII [XLI], 92-107  
XLVI [XLV], 19-21

Sumando y restando todo, pues, no parece excesivo dar por bien empleado el esfuerzo del traductor quinientista, repitiendo con Ulloa : «el que no lo quisiere creer póngase a otra tal fatiga, que conocerá que tengo razón»<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Así Alcocer, que omite numerosas octavas a lo largo y ancho del poema siguiendo criterios erráticos, por no mencionar a Vázquez de Contreras, cuya traducción en prosa deja irrecognible el original (cfr. *infra* nota 52 y Bibliografía)

<sup>16</sup> *Alonso de Ulloa al lector*, en el apéndice al *Orlando furioso de M. Ludovico Ariosto... traducido en romance castellano por el S. Don Hieronimo de Urrea*, Venecia, Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos, 1553. Otros importantes defensores de Urrea fueron Hernando de Hozes, que lo alabó en su traducción de *Los Triumphos* de Petrarca (1555, fol. 154v), Luis Zapata y Juan de Mal Lara, que elogiaron la versión respectivamente en el *Carlo famoso* (1566, canto XXXVIII) y en la *Filología vulgar* (1568, Centuria IV, 46); conviene recordar asimismo la acendrada elogio de la versión pronunciado por Hernando de Hoces en su traducción de *Los Triumphos de Francisco Petrarcha* (1555, fol. 154 v). Las críticas menudearon sobre todo a partir de 1590 y no poca difusión debió de tener la que le dedicó Cristóbal Suárez de Figueroa en su *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (Madrid 1615), Perpignan, Luys Roure, 1630, fol. 224 v. (versión adaptada de la *Piazza universale* de Tommaso Garzoni).

Valdrá la pena recorrer brevemente la intrincada historia editorial del texto, resultante de las múltiples impresiones a que dio lugar en el siglo XVI<sup>17</sup>: doce —sin contar los dobles con cambio de portada— entre 1549 y 1583. No es de extrañar, pues, que variantes y errores se acumulasen a lo largo del tiempo y que las vicisitudes del libro reflejasen las variaciones del gusto en el curso de tres décadas.

La primera estampa del libro salió el 25 de agosto de 1549, en Amberes, de las prensas de Martín Nucio: un editor atento a las traducciones de obras italianas, que en 1544 había dado nuevamente a la luz el *Cortesano* de Boscán y en 1550 recopilaría escritos de Savonarola vertidos por Juan Lorenzo Otavanti<sup>18</sup>. El texto, a dos dolumnas sin numeración de estrofa, iba ilustrado por xilografías recabadas de la edición Giolito (1542 y ss.), mientras que el paratexto se limitaba a un somero resumen del argumento situado al inicio de cada canto (reducidos a 45)<sup>19</sup>, y a una serie de preliminares y apéndices también de modestas proporciones: en primer lugar, la dedicatoria al entonces príncipe Felipe seguida de un «Aviso al Lector» (ambos de Urrea), luego otra carta más breve «de los Impresores», y un soneto laudatorio de Juan de Aguilón<sup>20</sup>. Al final del texto, un segundo soneto laudatorio de Serafín de Centellas<sup>21</sup>, una fe de erratas de carácter no meramente tipográfico<sup>22</sup>, y una Tabla de 150 episodios de la obra ordenados alfabéticamente.

Al año siguiente, el impresor lionés Guillaume Roville, en tandem con Mathias

---

<sup>17</sup> Una cifra comparable sólo al éxito del *Cortesano* de Castiglione traducido por Boscán, impreso catorce veces entre 1534 y 1588. Ciertamente, nada comparable al mercado del *Furioso* italiano, que en medio siglo alcanzó 163 ediciones: 15 entre 1533 y 1540, 27 entre 1541 y 1550, 34 entre 1551 y 1560, 29 entre 1561 y 1570, 20 entre 1571 y 1580, 16 entre 1581 y 1590 (cfr. Rosaria Maria Servello, «Ancora un *Orlando furioso*», en *Il Corsivo. Nuova serie, Libro antico e censimento delle edizioni italiane nel XVI secolo*, a. I, 1991, pp. 17-40).

<sup>18</sup> *Las obras que se hallan romançadas del excelente doctor fray Hieronymo Sauonarola de Ferrara*, traducción de Juan Lorenzo Otavanti florentino, vezino de Valladolid, Anvers, en casa de Martin Nutius, s.d. [1550].

<sup>19</sup> Resultado de la refundición del II y el III tras el corte de la genealogía Estense, que dejó el Tercero con sólo 30 octavas.

<sup>20</sup> Juan de Aguilón Romeu de Codinats, señor de Petrés: militar y consejero del emperador Carlos V en cuyas campañas europeas participó al igual que Urrea.

<sup>21</sup> Homónimo del segundo Conde de Oliva; Gil Polo lo presenta como soldado y poeta en una estancia de la *Diana enamorada*: «A Serafín Centellas voy mirando, / que el canto altivo y militar destreza...» (*Canto de Turia* en *Diana enamorada*). Tanto Aguilón como Centellas serán recordados por Urrea en los últimos versos de su traducción (cfr. Apéndice II).

<sup>22</sup> Así, en XIII 125, 7: «pero su pelear no fuera bueno. Por, no fuera el pelear de Moros bueno»; en XIX 44, 2: «que contra el peregrino esta tenida. Por, que es contra el peregrino esta tu yda»; en XXVIII 80, 8: «el pellejo en tal delito. Por, la piel a tal delito»; en XXXIV, 26, 4: «fama va del muy agena. Por, proscricion no lo condena»; en XL 71, 3-4: «Brandimarte el cavallo dio la muerte, de Sobrino. Por, Sobrino cayo en tierra y casi a muerte viniera, pero no se ha bien sabido».

Bonhomme<sup>23</sup>, editó nuevamente el libro con algunas modificaciones destinadas a atraer al público: así nuevas xilografías ilustraron el texto inspirándose libremente en las de Giolito, los cantos II y III se dividieron para simular la equivalencia con los 46 del original, la Tabla se aumentó hasta 254 episodios, y las interpretaciones morales de Ludovico Dolce fueron antepuestas a cada canto sin mencionar la fuente.

En 1553 el propio Giolito irrumpió en la carrera con la ayuda de Alfonso de Ulloa, y el libro vio por tercera vez la luz como primera entrega de una serie de *best-sellers* españoles destinados al público italiano<sup>24</sup>: fue un lujoso volumen en bella letra cursiva, que no sólo homologó la traducción al poema original (incluidos argumentos, moralidades, Tabla y anotaciones de Dolce), sino que añadió un vocabulario bilingüe de 32 páginas y una reglas de fonética castellana, ambos compuestos por Ulloa para el lector interesado en la lengua del Imperio. Daba lustre a la operación una Carta proemial de Gabriello Giolito «*Al molto virtuoso e valoroso Signore Don Hieronimo di Vrrea Capitano della Maestà Cesarea*», donde alababa la naturalidad de la versión («che agl'intendenti il nostro Poeta assempra esser vostro natio») <sup>25</sup>, e informaba del método seguido por Ulloa para reeditarla, a saber, el cotejo de «diversos ejemplares» pertenecientes a las dos estampas anteriores: nada, en suma, que hiciera pensar en una intervención directa del traductor.

Cosa bien distinta ocurrió en la sucesiva estampa, publicada un año después por Martín Nucio con el mismo paratexto que la *princeps* pero con el texto «corregido segunda vez» por Urrea<sup>26</sup>. Un esfuerzo de reescritura pese al cual ni aquella impresión ni la siguiente, publicada en 1558 al calor de la *Segunda parte de Orlando*, lograron desbancar la de Giolito.

Revisando su trabajo en 1554, Urrea no había pretendido tanto aproximarse a la letra de Ariosto, cuanto alejarse de ella para versificar a su gusto y normalizar de paso la lengua: en unos casos, inventando sin más, en otros, produciendo desviaciones de menor calibre pero igualmente ajenas al punto de partida. Y si es cierto que algunos

---

<sup>23</sup> Ya artífices en 1549 de otra empresa editorial relacionada con las traducciones castellanas de *best-sellers* italianos: *Los Emblemas* de Alciato traducidos por Bernardino Daza Pinciano.

<sup>24</sup> Siguió *La Celestina*, anunciada como inminente en el prólogo al *Orlando* de Urrea) y la *Cárcel de amor*: Cfr. A., M. Gallina, «Un intermediario fra la cultura italiana e la spagnola nel secolo XVI: Alfonso de Ulloa», *Quaderni Ibero-america*, III (1955-1956), n. 17, pp. 4-12; n. 19-20, pp. 194-209; A. Rumeu de Armas, *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia*, Madrid, Gredos, 1973.

<sup>25</sup> “que a los conocedores de nuestro Poeta les parece connacional vuestro”.

<sup>26</sup> Difícil es saber en qué momento preparó Urrea sus correcciones. Lo cierto es que en la edición Giolito de 1553, la «Carta al Lector» incluía la siguiente apostilla: «Y porque veo que esta primera impresion no puede salir sin algunas faltas, a causa de imprimirse mas presto de lo que convenia, por ruegos e importunacion de de cavalleros mis amigos, si como yo desseo aplaze a los lectores, yo tomare trabajo de purgallo de los errores que agora hallaren & hare imprimir segunda vez para que salga con la fineza que a tal obra conviene». Puede que Urrea enviase a Ulloa una versión corregida de la «Carta», o bien que la apostilla figurase ya en algún ejemplar de la *princeps*, aunque de ella no haya rastro en el consultado por mí (Biblioteca Nacional: R 8106). Los procedimientos tipográficos del XVI exigirían de hecho la *recensio* de numerosos ejemplares para poder dar una respuesta definitiva o al menos razonablemente convincente.



cambios supusieron la eliminación de italianismos o de imperfecciones métricas, las mejoras formales no compensaron ni con mucho la pérdida sensible de fidelidad<sup>27</sup>. Pocos ejemplos recabados de los primeros cantos eximirán de mayores explicaciones:

<p>Ariosto, I, 2, 6 che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima</p>	<p>Urrea 1549 que m'ha el ingenio, y discreción limado</p>	<p>Urrea 1554-58 mejor perdido y más enamorado</p>
<p>Ariosto, I, 22, 1-2 Non molto va Rinaldo, che si vede Saltare inanzi il suo destrier feroce</p>	<p>Renaldo no gran rato caminava Quando vio su cavallo pasar fiero</p>	<p>Renaldos caminava la carrera, Travesar vio a Bayarte apresurado</p>
<p>Ariosto, III, 69, 3 quando un gran pianto udír sonar vicino</p>	<p>En esto un llanto oyeron muy vezino</p>	<p>En esto un llanto siente el paladino</p>
<p>Ariosto, VII, 33, 5 che con travaglio e con pena molesta</p>	<p>Que con trabajo y pena bien molesta</p>	<p>Que con trabajo y pena aquella honesta</p>

En cuanto a las restantes estampas, ninguna estuvo libre de errores o de arreglos arbitrarios: en primer lugar la edición Roville de 1550, no sólo ignoró la fe de erratas declarada en la *princeps*<sup>28</sup>, sino que añadió otras<sup>29</sup> y las contagió a las sucesivas (incluida la de Bilbao, pese a su mayor esmero)<sup>30</sup>. Luego, la influyente giolitiana tuvo en cuenta el *errata corrige*, pero incorporó "elegancias" tan discutibles como *mi dama y diosa* por *mi dama allí*, deslizó nuevos *quid pro quo*<sup>31</sup> y efectuó retoques no esenciales de la lengua. En fin, la lionesa de 1556 recibió este legado positivo-negativo aumentando la dosis de los yerros<sup>32</sup> y trasladó la suma a las siguientes, las cuales quitaron, dejaron y añadieron a su vez a partir de la inmediatamente anterior (pernicioso

<sup>27</sup>Con todo, hay alguna excepción a la regla, como en el último canto (estr. 137, 7 del original: 140 de Urrea): «Se tuerce, se sacude *por buscalte*», corregido en «Se tuerce, se sacude, *por bolcalte*», conforme al original ariostesco: «si torce e scuote, e per por lui di sotto». De estos casos daremos debida cuenta en la anotación, precisando desde ahora que las correcciones se centraron fundamentalmente en los primeros cantos.

<sup>28</sup> Cfr. la *Castigación de faltas* en el Apéndice I. Los seis únicos casos de corrección se debieron probablemente a coincidencia, dado lo evidente del error subsanado: II, 12, 8: «venerable aspeto. Por, venerable en el aspeto»; XIII, 121, 8: «vientre . Por, y vientre »; XXIV, 41, 3: «alguna dia. Por, algun dia »; XXVI, 90, 7: «vivo. Por, vino »; XXXI, 39, 3: «gande. Por, grande»; XXXIV 58, 4: «esta valiente. Por, este valiente».

<sup>29</sup> Limitándonos a las más llamativas del canto II: *combatir* por *con batir de dientes*; *hinche la tierra* por *hinche de tierra*; *tanto* por *tonto*.

<sup>30</sup> Por lo demás, Millis no estuvo tampoco exento de graves errores, como el de convertir un *feeza* ('fealdad') en *fiereza* (XVI [=XV] 14, 1, allí donde las restantes se habían atendido a la *princeps*, la de Medina había leído *fuerza* y las de Salamanca (1577) y Toledo (1583), *perversidad*. Este simple ejemplo da idea del laberinto textual en el que nos movemos.

<sup>31</sup> Así, *peñoso* por *penoso*; *quitar en daño* por *quitar un daño*; «*temido amante*» por «*tímido amante*», *el rostro* por *el resto*; «en eternas *Deas*» por «en eternas *Ideas*»; *sin deshonna* por *sin honra*, *castillo* por *rastillo* (trad. de *rastrello*: 'verja'), etc., respectivamente en IV [=III] 11, 7; 29, 5; VII [=VI] 21, 5; 41, 6; 61, 2; XVIII [=XVII] 13, 6; XXXV 63, 1 [=XXXIV, 135, 1], etc.

<sup>32</sup> Ello, al lado de los numerosos y discutibles retoques *ex novo* realizados por F. Alcántara, nos ha impedido servirnos de la edición Planeta del texto urreiano, que —como declara la Introducción— se fundó en la estampa de 1556 (Cfr. Bibliografía: *Ediciones modernas de la traducción de Urrea*) y contiene de hecho numerosos errores y arbitrariedades.

semillero fue por tanto el bache representado por el dúo 1964-1572). Fuera de la cadena transmisora quedaron sólo dos ediciones: la segunda de Nucio (cuyas enmiendas pasaron desapercibidas), y la de Domenico Farris, que se retrotrajo a la de 1550 y no contó tampoco con seguidores<sup>33</sup>.

Así, en 1556 Guillaume Roville copió en todos sus extremos la edición del colega veneciano<sup>34</sup>, y añadió una carta proemial a Urrea, donde explicaba las razones que lo habían inducido a publicar en el pasado su «*douce & graue traduction*», y a reeditarla en el presente: en el primer caso, el interés de los franceses («*gentilzhomes et souldatz*», «*gens doctes*» y «*marchands*») por las lenguas Italiana y Española; en el segundo, la utilidad de los subsidios aportados por Giolito para la inteligencia de los «lugares difíciles» del texto: prueba, no sólo de que el criterio de lectura se había internacionalizado y hecho más exigente, sino también de que el *Furioso* había empezado a leerse como un poema profundo también fuera de Italia.

Y, sin embargo, cuando los impresores españoles comenzaron a publicar la traducción de Urrea, la obra fue tratada con el descuido propio de un *best seller* popular; tal vez porque, obligada a competir con editores extranjeros, la producción autóctona había esperado a que creciese la demanda interna para garantizar a sectores menos exigentes un suministro *in loco*. Sea como fuere, la segunda estampa Roville fue burdamente copiada por el impresor barcelonés Claude Bornat en 1564<sup>35</sup>, y la siguiente, publicada en 1572 por Francisco de Canto, reprodujo agravados los errores de aquella<sup>36</sup>. En el frente italiano el efecto de inercia se dejó también sentir cuando en 1575 Domenico Farris publicó una estampa veneciana sustancialmente análoga a la lionesa de 1550<sup>37</sup>.

La inversión de tendencia llegó en España al filo de los años 80, una vez que el libro se hubo afianzado establemente en el mercado: el primer indicio del cambio lo ofreció la estampa salmantina de Alonso de Terranova (1578), cuyo texto apareció «Enmendado... y cotejado con el original Toscano» por cierto «I. D. Florentino

---

<sup>33</sup> Incluida la división de los cantos II y III; lo cual explica que sean las únicas en traducir fielmente los versos finales del segundo canto (estr. 79, 7-8), alterados por Urrea para facilitar su refundición con el tercero

<sup>34</sup> Este "marcaje" del editor italiano por parte del francés se repetiría con el *Dialogo de las empresas militares, y amorosas*, de Paolo Giovio traducido por Alonso de Ulloa, que de las prensas de Giolito (1558) pasó también a las de Roville (1561).

<sup>35</sup> Así, por citar sólo algunos ejemplos: XX [XIX] 39, 8 «en la cárcel *quedar presa*» —> «en la cárcel *con firmeza*»; estr. 61, 3: «*Uno fue*» —> «*Y no fue*»; XLII 103, 4 [XLI, 108, 4]: *De grave aspeto* —> *de grave áspera*, etc. Aparte de esto, había graves errores de paginación, y la edición presentaba 45 cantos reales como 46, numerando el XVI como XVII y el XVIII como XIX: punto crítico donde se producía asimismo la sustitución de los argumentos y alegorías de Giolito, con las moralidades de la edición Roville de 1550. Por lo que se refiere a las ilustraciones, Bornat se limitó a copiar la que adornaba el Canto primero.

<sup>36</sup> Medina del Campo, con licencia de 1569. Se trata sin duda de la edición con mayor número de errores.

<sup>37</sup> También por lo que se refiere a los argumentos y alegorías. Las ilustraciones constiuyeron, en cambio, una libre adaptación de las que figuraban en esa estampa.

Rom.»<sup>38</sup>, quien dedicándolo a Ascanio Colonna, aseguró haberlo «no solo castigado de infinitos errores de las impresiones, pero tambien restituido en muy muchos lugares, sinistramente traducidos». La criba fue abundante aunque a veces arbitraria<sup>39</sup>, y sirvió de base a la edición toledana de 1853, mientras que la publicada el mismo año en Bilbao por Mathias Mares al cuidado Vicente Millis Godínez<sup>40</sup> siguió criterios propios más conservadores en cuanto a la letra, conforme al tratamiento propio de un clásico mayor (corrían, no lo olvidemos, los años de los comentarios de Herrera a Garcilaso): así el texto del 77 fue cotejado con diferentes estampas, y el paratexto (aprobado por Alonso de Ercilla) sumó diferentes subsidios aparecidos en las mejores ediciones del poema original. De todas estas novedades daba cuenta el propio Millis en una Carta dedicatoria «*Al muy illustre señor Juan Fernández de Espinosa, tesorero general de su Magestad*», donde alegaba el deseo de los lectores de «saber lo que contenía debaxo de allegoria, como porque yendo prosiguiendo dexava una historia y successo sin acabar, y despues sin mucho trabajo no la podian proseguir». Por lo cual, además de los habituales argumentos y alegorías<sup>41</sup>, la Vida de Ariosto de Giovan Battista Pigna, y las advertencias preliminares de Ruscelli y de Fausto da Longiano, Millis consideró oportuno añadir numerosas anotaciones para aclarar «lugares dudosos», resolver «contradicciones», y apuntar fuentes (algunas recabadas de Ruscelli, otras de Dolce, Porcacchi, o Eugenio), así como auxilios tipográficos para orientarse en el laberinto ariostesco: octavas numeradas, señalación al margen de los enlaces entre los episodios, versalitas para resaltar las «sentencias» y otras para marcar los nombres de los personajes en su primera aparición. Por último, una rica Tabla de los episodios y un repertorio de cosas notables «muy copioso» con referencias cuidadosamente cruzadas.

Liviana resultó en comparación la estampa impresa meses después en Toledo por López de Haro<sup>42</sup>, que sólo mejoró la salmantina en algún punto aunque probablemente tuvo más lectores que la de Bilbao. En cualquier caso, el año del doblete

<sup>38</sup> Johannes Dominicus Florentius Romanus, autor de versos encomiásticos a Garcilaso y al Brocense (cfr. M. Chevalier, *Arioste en Espagne*, cit., p. 74, nota 33).

<sup>39</sup> Algunos ejemplos bastarán para probarlo: XXXVII [XXXVII] 80, 6: *con justa fuerça* → *Su furor loco*; XXXVIII [XXXVII] 81, 2: *gran lidiador* → *gran capitán*; XXXIX [XXXVIII] 39, 4: *pensando enloquecerse d'alegría* → *Quasi loca quedó, sin alegría*. Añádase a esto que las correcciones fueron realizadas sobre la defectuosísima edición de Medina del Campo sin cotejarla con la *princeps*. Por otra parte, del paratexto de Giolito se tomaron sólo argumentos, moralidades y Tabla, excluyendo las anotaciones de Dolce, y los subsidios gramaticales de Ulloa. En cuanto a los grabados, ni ésta ni las restantes ediciones españolas los llevaron (la de Bornat se limitó a copiar la primera xilografía encabezando con ella el Canto I).

<sup>40</sup> La licencia se remontaba al 19 de agosto de 1581.

<sup>41</sup> Los argumentos y casi todas las alegorías se atenían, salvo algún retoque o añadido, a las ediciones españolas anteriores (es decir a Dolce); algunas moralidades fueron traducidas de Ruscelli (las correspondientes a los cantos XIV-XV) y otras se debieron tal vez al propio Millis (cantos XVII y XXIV). Respecto a la fortuna en España de las moralidades de Dolce, es significativo que un anónimo traductor (o mejo adaptador) castellano de las alegorías de Porcacchi, las atribuyera erróneamente a Dolce: *Alegoria del poema del Ariosto hecha por el s. Luys Dulze* (Ms. Biblioteca Nacional de París, ESP. 374).

<sup>42</sup> Licencia de 3 de marzo de 1582.

marcó también un punto final en la fortuna del libro, obligado a competir en 1585 con el *Orlando* en prosa de Diego Vázquez de Contreras<sup>43</sup> y dos años después con la *Jerusalén libertada* de Juan Sedeño<sup>44</sup>. A partir de entonces Tasso tomó el relevo de Ariosto, pero forzoso es reconocer que ninguno de sus traductores alcanzó el éxito de Urrea.<sup>45</sup>

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ

---

<sup>43</sup> La traducción apareció en Madrid, en casa de Francisco Sánchez, con dedicatoria a Don Juan de Mendoza y de la Cerda (existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid: R 2485). Sobre las múltiples y arbitrarias mutilaciones del texto realizadas por el traductor, cfr. M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, cit., pp. 99-105.

<sup>44</sup> La traducción de Juan Sedeño se fundó probablemente en la edición de Osanna de 1584; publicó la versión Pedro Madrigal en Madrid el año 1587.

<sup>45</sup> Nada sabemos, aparte de la noticia dada por Clemencín (*Quijote*, I, nota en p. 121), acerca de la traducción del *Furioso* que Gonzalo de Oliva habría realizado en 1604. El estudioso afirma allí haber visto el manuscrito con correcciones interlineares, fechado en Lucena a 2 de agosto de 1604.