

## Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro  
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

# Del *Oliveros* al *Olivieri*. La traducción

Stefano Neri

(Università degli Studi di Verona, Italia)

**Abstract** This article is the second part of a study on the Italian version of *Oliveros de Castilla* (*Olivieri di Castiglia*, Venice, Francesco Portonari, 1552) and focuses on its translation modalities. Far from being a faithful version of the original text, the Italian novel adapts the intrigue and style of the original to the expectations of an audience that knew the most successful Castilian books of chivalry that had been translated into Italian since the 1540s.

**Keywords** Olivieri di Castiglia. Oliveros de Castilla. Francesco Portonari. Romances of chivalry. Italian translation.

Para examinar la versión italiana es necesario volver al espacio paratextual, donde Portonari insiste en aportar justificaciones y explicaciones sobre su forma de traducir, llega a definirse a sí mismo como traductor inexperto, principiante, poco apto a la empresa y se muestra apurado frente a los profesionales de la traducción (ff. 78r-v).<sup>1</sup> ¿Serían, quizás, los recelos de un editor y traductor principiante? Cabe recordar, en efecto, que el *Olivieri* constituye el estreno editorial del taller de imprenta veneciano de Portonari, además de su primera traducción. El *Olivieri*, de todas formas, es una versión muy libre del *Oliveros*. De cara a la opción de traducir *ut interpres*, o sea de forma literal, palabra por palabra, Portonari prefiere seguir criterios muy flexibles de adaptación del sentido y del contenido al idioma de llegada, en una modalidad traductora emulativa (o *ut orator*) que muchas veces fue censurada por los humanistas contemporáneos.<sup>2</sup> De hecho, la escritura de Portonari se aleja del texto castellano en una

1 En las citas y referencias al *Olivieri* indicaré únicamente la foliación, directamente en el texto y tomando como edición de referencia la *princeps: Olivieri di Castiglia e Artus di Dalgarve. Tradotto di spagnolo in lingua toscana per Francesco Portonari*, Venezia, Francesco Portonari da Trino, 1552, ejemplar de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Bon. 8-I-17, accesible en reproducción digital desde el OPAC de la Biblioteca. Todas las citas del *Oliveros de Castilla*, en cambio, proceden de la edición moderna de Nieves Baranda (1995, 1: pp. 179-313).

2 Lodovico Castelvetro, por ejemplo, defiende la separación entre traducir e imitar (es decir, inventar) y expresa fuertes críticas hacia los traductores quienes «lasciate le parole attendono al senso solo» o, peor, los que – como Portonari – «lasciata una parte del senso, un'altra ve ne ripongono in suo luogo» (Giazzon 2009, p. 29). Su *Lettera del Traslatate* de

medida mucho más evidente de lo que ocurría entre el texto castellano y su original francés. Además, la distancia del texto fuente es progresiva, expandiéndose desde los capítulos iniciales hasta los finales, tanto a un nivel léxico y sintáctico, como - y sobre todo - en la alteración la intriga. A partir del capítulo 17 el texto italiano empieza a resumir de forma muy evidente la fuente castellana y desde el capítulo trigésimo a abrir importantes paréntesis de originalidad en el argumento.

En la dedicatoria a Gómez, Portonari afirma que su intervención consistió en reducciones, ampliaciones y cambios en la *dispositio*, realizados según un criterio personal de equilibrio estético: «dal latino, dal francese e dallo spagnuolo ho cavato io ancora e ordinato a quel modo l'opera che m'è paruto che le stia equalmente bene, se non più» (f. 76v). En otro paratexto, el *Epilogo*, Portonari añade que el objetivo y la razón de ser de las novedades introducidas en su propuesta traductora es ornamentar el relato, deleitar, enseñar y conformar la obra con muchos otros libros españoles (refiriéndose sin duda a los libros de caballerías): «sarà la cronica di questi cavalieri Olivieri e Artus tratta dall'altre croniche, cosa nuova, nuovi casi, parte possibili e parte non, alcuni posti per ornamento, per dilettere, per insegnare e certi per accompagnarsi con molti altri libri spagnuoli» (f. 74v).

Me interesa ver, en primer lugar, en qué manera Portonari intenta acercar su *Olivieri* al modelo ofrecido por los libros de caballerías. Hay que tener presente, en este sentido, que no existía en Italia una tradición genérica y de homologación editorial correspondiente a las llamadas historias caballerescas breves (el *Oliveros* es el único texto del *corpus* editado por Baranda que se tradujo al italiano)<sup>3</sup> y que, en cambio, a alturas de 1552 los ciclos enteros del *Amadís* y del *Palmerín de Olivia* habían sido traducidos al italiano y publicados por un mismo editor dentro de una serie reconocible. Desde luego, en el *Olivieri* italiano es clara y sistemática la tendencia a introducir o acentuar, respecto al texto castellano, algunos recursos narrativos típicos de los libros de caballerías más exitosos de la primera mitad del siglo XVI. Las transformaciones más evidentes en esta trayectoria son las siguientes:

1. la acentuación de los rasgos de heroísmo individual de los protagonistas;
2. el acercamiento del personaje de Juan Talabot al tipo del sabio ayudante y protector;
3. la espectacularización de los mecanismos de agnición;

1543, aunque inédita en su tiempo, puede dar la medida de las diferentes posturas en el debate renacentista sobre la traducción. Véase Giazzon (2009).

<sup>3</sup> Baranda (1995). Proceden de tradiciones muy distintas las versiones italianas manuscritas e impresas de historias tan difundidas como el *Paris et Vienne*, *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* y *Floire et Blancheflor*. Véase por ejemplo Babbi (2003, 2009), Grieve (1997); Crocioni (1911).

4. la ampliación de los motivos del objeto mágico, del sueño profético y del monstruo híbrido;
5. el mayor desarrollo y relevancia de los temas amorosos.

Detallaré tan solo una muestra de dichas transformaciones.

(1) La acentuación de los rasgos de heroísmo individual de los protagonistas (bravura, ardor, desprecio del sufrimiento) es evidente tanto en los pormenores descriptivos de algunos episodios como en el conjunto de la nueva intriga. A menudo, las proezas caballerescas de Olivieri, por ejemplo, se hacen más detalladas:

[Oliveros] ferió el cavallo con las espuelas y quebró una lanza en el suelo delante del cadahalso y saltaron las piezas en el aire. Y después dió tales carreras y tan grandes saltos que lo tenían todos a gran maravilla. (p. 221)

E Oliveros no fue conocido fasta que le vieron manejar la acha y derribar hombres a una parte y a otra. (p. 226)

[Olivieri] fattosi innanzi con atto di riverenza, fece far prove al suo cavallo che un Marte pareva disceso dal cielo per abbatte il mondo. E dopo ch'egli ebbe mostro quanto valeva nel maneggiare, saltare e correr un corsieri, ruppe una grossa lancia in terra, che i tronchi di quella s'accesero nella sfera dell'elemento del fuoco, tanto andarono in alto. Qui rimase ogni persona come pietra a farsi meraviglia di sì gran meraviglie. (f. 28r)

Subito fu conosciuto Olivieri perchè gettava per terra gli uomini e spezzava elmi, smagliava spallacci e minuzzava braccialetti, che parevano di vetro. (f. 30v)

Paralelamente, la versión italiana evidencia una atenuación o supresión de los episodios o elementos narrativos que pueden sugerir una mengua al valor caballeresco y cortesano de los héroes, así como las situaciones indecorosas:

Y los diez cavalleros ataron las manos a Oliveros y le fizieron cavalgar en un trotón y le ataron los pies por debaxo; y le pusieron un badal en la boca y le cobrieron con una capa, y la capilla le pusieron en la cabeça porque no fuesse conocido. Y [...] se passarón en Irlanda. (pp. 266-267)

[Olivieri fu] preso e legato e, con guardie assai, condotto tutta la notte in verso il reame d'Irlanda. (f. 52r)

En el conjunto del texto italiano, Artus cobra un protagonismo ausente en el original, siendo además el personaje principal de los últimos seis capítulos que se expanden a través de amplificaciones y significativos cambios en el *ordo* del relato original. Oliveri e Artus llegan así a tener una relación paritaria, mientras en el texto castellano, sobre todo hacia el final, se percibe cierta dependencia y sumisión de Artús a su hermano. El episodio más sobresaliente se produce a partir del capítulo 54, cuando el león que en el texto castellano Artús mataba tras una lucha, se convierte en león agradecido al héroe por haberle sacado una espina de la zarpa. La fiera le acompañará en todas sus aventuras como

fiel aliado en los combates y como guía en la búsqueda de Olivieri. Al final se descubre que el león había sido enviado prodigiosamente por Talabot (cap. 71). La inserción del tema del león agradecido, más allá de ensalzar las virtudes de Artus, transforma un episodio aislado del texto original en un recurso que multiplica las potencialidades narrativas del relato. El tema tiene hondas raíces y larga difusión, especialmente en la literatura caballeresca donde, si el antecedente más directo es el *Yvain*, no faltan reelaboraciones dentro del género de los libros de caballerías castellanos (*Reinaldos de Montalbán*, *León Flos de Tracia* y, más tarde, en los italianos *Aggiunta a Amadis di Grecia* y *Polisman*).

(2) Talabot se acerca al tipo del sabio, aunque no llegue propiamente a ser un encantador. Sus intervenciones son más frecuentes que en el texto original, como protector y ayudante de los protagonistas, con los cuales mantiene relaciones más directas. Sus rasgos siniestros se atenúan, así como los aspectos conflictivos en sus relaciones con Oliveri, que en ningún momento desconfía de su benefactor. Talabot actúa como mandante y protagonista directo de sueños proféticos, dentro de un proceso de racionalización (bastante típico en los libros de caballerías) de las misteriosas «visiones y agüeros» del texto castellano. Al par de un sabio encantador, aparece en sueños a Elena con funciones de ayudante para entregarle el anillo del rey de Castilla (indicio del linaje de su amado, cap. 35), sugerirle el remedio al mal de amores de Olivieri (cap. 38) y vaticinar el rapto del mismo (cap. 51). Aparece en sueños también a Artus (cap. 56) y le envía un león como guía y compañero de luchas y batallas (cap. 54) exhortándole e seguirle para llegar a la prisión de Olivieri (cap. 59). Luego Talabot entra en acción al mando de un ejército que aparece prodigiosamente y conquista la ciudad donde está preso Oliveri (cap. 59).

El vínculo de este personaje con Olivieri desde el principio es más directo que en el original: Talabot afirma tener una obligación con él, mientras el texto castellano puntualizaba que la obligación se debía a los méritos de un «muy cercano pariente» de Oliveros (p. 213); su intervención en los caps. 29-30 es directa, frente a los pajes y mensajeros que actúan por su cuenta en el texto castellano. En el capítulo 61 Talabot entra en la escena para detener el brazo de Olivieri (que quiere matar a Artus creyendo se haya acostado con su mujer) y aclarar el malentendido. Acto seguido, sana las heridas de los dos hermanos y los reconcilia el uno con el otro. En el final el propio Talabot resume así sus intervenciones en el relato italiano:

Io ti servii adunque d'arme, cavalli e gente. Io guidai Artus al luogo e ti feci trarre di carcere. Io occupai in quello istante la città. Io diedi il leone per compagno ad Artus, acciocchè egli amazzasse il mostro, e che quel liono gli fusse come uno essercito in sua compagnia. Io lo sanai della ferita. Io diedi l'anello del re tuo padre a Elena, io lo pregai a fare che'l re te la desse per donna. (f. 68v)

(3) Respecto a la espectacularización de los mecanismos de agnición, merece la pena señalar cómo, a partir del capítulo 57 la adaptación italiana aprovecha las potencialidades del tema del doble para crear un mecanismo de reconocimiento espectacular y lúdico que no aparecía en el texto castellano. Olivieri y Artus son idénticos en Portonari, salvo por una marca de reconocimiento que el primero lleva en el hombro, tres lunares con algunos pelos dorados («Olivieri aveva tre nei a' piedi d'una spalla con alcuni peluzzi che parevano oro tirato», f. 56r). En el capítulo 62, cuando Artus rescata a Olivieri del cautiverio irlandés, los dos compañeros vuelven juntos a Londres y realizan unas burlas a los soldados del rey de Inglaterra, que no saben a quién hacer reverencia entre los dos (y reaccionan, aturridos, afirmando: «per un signore che noi perdessimo, ne abbiám ritrovati due!», f. 61v). Llegados a la corte inglesa, la situación de incredulidad y asombro se repite, pero se activa el mecanismo de reconocimiento, pues será Elena, mujer de Olivieri, quien tendrá que reconocer a su esposo a través de los lunares (cap. 63).

(4) El monstruo del cap. 55 se transforma completamente a través de una acentuación extrema de su hibridismo, conforme con los rasgos de las criaturas híbridas de los libros de caballerías, a partir del endriago amadisiano:

Y falló uno muy mayor que ninguno de los otros y de mayores fuerças, y su vista era para espantar todos los hombres del mundo. Tenía las narizes y los dientes y la boca como león; sus ojos parecían dos antorchas encendidas; las orejas tenía muy largas y muy derechas; el cuello tenía tan largo como tres varas de medir, y a las vezes lo encogía, que juntava la cabeça con los hombros; y sacava dos palmos de lengua mas negra que un carbón; y echava por la boca tanto fumo que le cubría todo, y ninguna cosa se veía salvo el fumo y los ojos, que parecían dos tizonas de fuego. Y después tendía el cuello quanto podía y sorbía otra vez todo aquel fumo y dava chiflidos y gemidos muy grandes. Tenía dos braços muy grandes y muy disformes; y los pies tenía como aguilá. Tenía dos alas muy grandes de manera de alas de morciégalo; y el otro medio cuerpo tenía como sierpe; y la cola tan larga como una lança de armas. Su cuero era como corteza de robre y tan duro como punta de diamante (273)

[il suo leone] fece uscire d'una scura caverna un terribile, brutto e spaventevol mostro, della grandezza d'un bufalo, ma stava per la grandezza sua con il ventre sopra della terra come serpe, e aveva quattro piedi con poca gamba, quasi lucertola o coccodrillo, e si rizzava in punta di quelli quasi un braccio da terra, con le unghie lunghe e aquiline. Il suo scoglio, o pelle, era simile a un porco spinoso, che noi chiamiamo riccio, e spinoso, pieno di quelle penne come l'istrice, salvo che sopra la schiena, tutto il collo e la testa, la qual parte era come pietra spugnosa, ma dura e di diversi meschiati colori. Aveva il collo come un toro e la testa grande come quella d'un elefante, ma senza niffolo, e i denti <ma> erano ben grandi e appuntati, onde nell'apirla pareva una bocca di forno, perchè di quella n'usciva fumo, e il rosso della carne era si acceso che pareva fuoco. Aveva una coda di lunghezza quattro braccia, in punta della quale era un corno e con quello feriva come d'uno spontone. Quattro ali di serpente gli uscivano dai fianchi e quattro altre n'apriva, nate sul filo della schiena, che si copriva tutto con quelle. (ff. 54r-v)

Es evidente una mayor espectacularización del episodio en su conjunto,

tanto por la descripción del monstruo como por la presencia del león que combate al lado de Artus. Como ocurre en muchos libros de caballerías, la aventura se concluye con la aparición de unos testigos de la proeza: campesinos, que, además de darle hospedaje al héroe, se maravillan de su hazaña al escuchar sus palabras, de modo que la virtud del héroe resulta amplificadas a los ojos del lector. En cambio, en el texto español Artus, herido, se quedaba sólo en el bosque.

Y falló algunas yerbas y comió dellas para sustentar el cuerpo. E venida la noche probó de subir encima del árbol porque no le comiessen las alimañas que en el valle estaban, mas le faltaron las fuerças por la mucha sangre que havia perdido. Y assí quedó al pie del árbol toda la noche (274)

Calarono dalle montagne gran turba di contadini o di pastori e, veduto il fiero mostro esser morto, stupivano. Poi si maravigliavano del domestico liono e Artus, assuretegli, parlò loro e narrò il caso appunto. Così fu accarezzato e condotto alle lor case, e il liono gli stava del continuo a canto e, datogli alquanto di ricreazione, lo lasciarono la notte riposare. (f. 55r)

(5) El amor, en fin, tiene mayor relevancia que en el original castellano. Las innovaciones al respecto se evidencian en diferentes niveles. Hay cambios estilísticos, con un léxico rebuscado y a menudo metafórico, el empleo de figuras retóricas y descripciones más pormenorizadas en la fenomenología del sentimiento. A menudo se integran en el argumento del original las reacciones emotivas de los personajes, de forma que, a veces, hay un cambio en el sentido general de determinados episodios; por ejemplo, en el capítulo 42 la carta de Olivieri, de mera embajada como es en el texto español, se convierte en una carta personal entre el héroe y su enamorada

Y después que el rey la hovo leída, mandó que fuesse leída publicamente delante de todos los cavalleros de la corte, y hovieron todos gran plazer de las nuevas, especialmente Helena. (p. 248)

Elena fu ripiena di consolazione e mille volte lesse la lettera del suo Olivieri, il qual gli stava nel cuore giorno e notte, e altre mille ragionava il giorno di lui con il padre suo, con quel modo riverente e puro che si conveniva. (f. 42r)

En el caso de la reina de Algarbe, el papel de madre culpable de incesto se amenora, mientras se realza el semblante de mujer enamorada locamente:

«Bien dichosa será la dama que dél fuere querida. Yo no creo que muger ninguna que le mire no se enamore de sus perfetas virtudes». E con este pensamiento perdió muchas veces el sueño y dexó de comer. (p. 190)

«Ben sarà avventurata la donna che da siffatto cavaliere fia amata, veramente si potrà ben ella chiamar felice. Ne posso credere che rimirandolo alcuna donna, sì con l'occhio della virtù come con quello della fronte, la non resti prigiona di tanto giovane e siffatto amante». Tanto che la regina di giorno in giorno si stava in questo pensamento, onde la venne occupando il suo cuore e per amor di lui ad ardere fieramente e, lasciato il cibo e il sonno, se ne stava molto afflitta (f. 6r)

Como apunté antes, más allá de estos cambios, que responden a un intento de acercar el *Olivieri* italiano al modelo narrativo de los libros de caballerías de los ciclos más exitosos, otro punto de interés que emerge de las declaraciones paratextuales de Portonari es la búsqueda de un nuevo equilibrio estilístico y estético (dice «ho ordinato a quel modo l'opera che m'è paruto che le stia equalmente bene, se non più», f. 76v). En efecto, el traductor-refundidor italiano altera una serie de rasgos del original que, al parecer, consideraba 'inarmónicos'. Hay una mayor compostura, por ejemplo, en la expresión y manifestación de los estados de ánimo y se atenúan sistemáticamente los tonos excesivos en los duelos, lamentaciones, despedidas y en la descripción de actos de autoflagelación:

<p>[Oliveros] puesto de pechos sobre su cama, llorando y sollozcando dava tales sospiros que parecía que su postrimera hora era llegada. (p. 197)</p>	<p>[Olivieri] sopra un letto posatosi, vinto dall'affanno, pianse la sua fortuna. (f. 11v)</p>
---	--

<p>En otra cámara estava el triste rey, que contra sí mesmo fazía cruel guerra. Sus miembros peleaban unos con otros, los ojos tenía vueltos en sangre y el gesto de color ceniza; sus vestidos estavan de lágrimas muy mojados; con los dientes sus propios dedos mordía y sus manos y brazos despedaçava (p. 268)</p>	<p>Il re smarrito e sbattuto dal nuovo accidente era mezzo morto. (f. 51v)</p>
---	--

Al fin de conseguir su personal idea de equilibrio, Portonari lleva a cabo un sistemático allanamiento de ambigüedades y situaciones conflictivas en la conformación de los personajes y en sus mutuas relaciones. Este tipo de ajuste se percibe muy bien, por ejemplo, en la actuación del rey de Inglaterra que resulta mucho más recta, desinteresada y coherente. Sin embargo esto despoja el personaje original de una parte del atractivo literario que tenía, acercando el modelo propuesto por Portonari a un esquema de conflictos maniqueo y a-problemático entre malos y buenos. En el capítulo 32, por ejemplo, se omite totalmente la investigación secreta del rey sobre el linaje de Oliveros y su disponibilidad a quedarse un año en la corte de Inglaterra antes de formalizar el matrimonio. Es una maquinación que, en el texto español, el propio Oliveros percibía como un «agravio» y que menoscababa la dignidad del rey de Inglaterra y de su corte al ser urdida a espaldas del héroe. Asimismo, en el capítulo 46 se omiten las descortesías del rey de Inglaterra con los reyes irlandeses cautivos y la reacción resentida de Oliveros.

El rey traidor de Irlanda también es un personajes más llano y menos problemático respecto a su versión original. Es un malo, traidor y cobarde. La mediación entre él y la pareja de héroes es mínima. Artús no le concede nada tras derrotarle en el capítulo 60 y tampoco Olivieri le promete mantener el secreto sobre su traición (como ocurría en el

original). Esto conlleva un cambio en el desarrollo posterior y la anulación de una ambigüedad entre los dos hermanos, que se producía en el original cuando Artús, de acuerdo con el rey de Inglaterra, actuaba a espaldas de Oliveros para ir por su cuenta a tomar venganza del rey de Irlanda (caps. 64-65). En el texto italiano Artus no tendrá que ir a escondidas a castigar la traición, sino será el propio Olivieri a pedirle que vaya, a raíz de una nueva rebelión del rey de Irlanda (cap. 63). Los cambios introducidos por Portonari producen, entonces, situaciones diametralmente opuestas entre el original y la traducción, como las siguientes:

Dixo Artús a Oliveros: «Dezidme, señor, ¿cómo olvidastes la grande injuria que recibistes del rey de Irlanda?» E Oliveros le dixo que le había perdonado por amor de Dios y que jamás gelo demandaría ni otro ninguno por su mandado. (p. 289)

Ricordandosi Olivieri del giorno che fu preso, disse ad Artus: «A me parrebbe tempo che si mostrasse l'errore suo a quello ingrato re, però andiamo a ricuperare il regno ribellato!». (f. 62r)

ù[El rey de Irlanda] pensando que era Oliveros, embió luego una embaxada que le traxesse a la memoria la fe que le había dado de le perdonar y de no jamás le demandar la injuria que había rescibido. E Artus respondió a los embaxadores que Oliveros no venía aí ni fuera consintiente en su venida, mas que era un vassallo del rey de Inglaterra que le desafiava fasta a la muerte, y que pensasse de dexar las fortalezas y de ir preso a Londres o se aparejasse a la batalla. (p. 290)

[Il re d'Irlanda] gli fece dire per un trombetta che si ricordasse (credendo che fusse Olivieri) che il suo luogo della prigione lo aspettava e che aveva speranza di prenderlo. Artus, ridendo, gli rispose: «Direte al re vostro che troppo onore gli farei a farlo devorare al mio liono, ma che lo darò per pasto ai corvi e altri uccellacci». (ff. 62r-v)

Portonari prescinde de los aspectos conflictivos y perturbadores que caracterizan el texto original también en la curación de la «mortal pestilencia» de Artús (caps. 65-66): Olivieri, Artus y Clarisa sueñan que la sangre de Clarisa (hija de Olivieri) es el remedio que sanará la llagas de Artus. Cada uno le revela el sueño a los demás, involucrando Elena, el rey de Inglaterra y los médicos. La noche siguiente, una mujer vestida de blanco entra en la habitación de Clarisa, le saca la sangre del brazo e inmediatamente sana la herida. Artus obtiene, así, su curación:

Eccoti la notte una donna vestita di candidissima seta, tutta incoronata d'oro, la quale apparve alla fanciulla e con parole che giovarono e con grandissima dolcezza tagliò le vene del destro braccio e in un vasetto d'alabastro raccolse il sangue e, sanata la cicatrice, le disse: «Darai questo a bere ad Artus e lavagli la faccia con esso». [...] La fanciulla, la mattina, accompagnata dalla madre e dal padre con tutte le donne, se n'andò da Artus e lo bagnò di quel sangue e gli dette di quello a bere, onde si vidde in un subito miglioramento grandissimo. (f. 64v)

A pesar de la presencia de la sangre, el pasaje resuelve la situación de manera inmediata y serena. Olivieri se ahorra casi toda la angustia, no tiene que esconder sus sueños reveladores, no tiene que tomar una decisión dramática entre la vida de su hermano y la de sus hijos, como ocurre en el original (caps. 66-69). La duda lancinante que en el *Oliveros* castellano se extiende durante tres noches y ocupa largos párrafos, en la versión italiana se resuelve en una noche y en pocas líneas, donde el protagonista ni siquiera se plantea sacrificar a sus hijos, sino se preocupa por el peligro que la sangría comporta para Clarisa (f. 64v). Además, mientras en el texto castellano Oliveros se encuentra (otra vez) sólo ante una difícil decisión, en la versión italiana no hay verdades y presagios escondidos, sino todos los actantes participan de la decisión.<sup>4</sup>

En conclusión, si Miguel Ángel Frontón definía el *Oliveros* español como una «muy elaborada adaptación» del *Olivier de Castille*, el texto italiano puede ser considerado como una refundición abreviada, inspirada en el argumento del *Oliveros* castellano y precursora de las versiones breves (o *chapbooks*) que aparecieron en los siglos siguientes. Los polos de atracción entre los cuales Portonari busca el nuevo equilibrio narrativo de su *Olivieri* coinciden con dos de los pilares que fundan y alimentan el debate renacentista sobre la novela: la conciliación entre el *docere* y el *delectare* y la búsqueda de un modelo canónico/ideal del *romanzo* con el cual conformarse. Tal y como otros textos italianos contemporáneos inspirados en los libros de caballerías castellanos, hay que leer este *Olivieri*, entonces, como un banco de pruebas de la nueva ficción en prosa, un experimento, una tentativa – quizás malograda, pero valiosa – de compromiso entre directrices y modelos literarios en tensión en la época de formación de la novela moderna.

## Bibliografía

- Babbi, Anna Maria (ed.) (2003). *Pierre de Provence et la Belle Maguelonne*. Soveria Manelli: Rubbettino.
- Babbi, Anna Maria (2009). «Destins d'amants: la réception de *Paris et Vienne* et *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* dans la littérature européenne». Dans: Vincensini, Jean-Jacques; Galderisi, Claudio (éds.), *Le récit idyllique. Aux sources du roman moderne*. Paris: Classiques Garnier, pp. 153-163.
- Baranda, Nieves (ed.) (1995). *Historias caballerescas del siglo XVI*, vol. 1. Madrid: Turner.

4 La desaparición de los aspectos perturbadores en la curación de Artús, sustituidos por remedios menos sangrientos e inquietantes, es común a todas las versiones abreviadas del *Oliveros*.

- Cacho Blecua, Juan Manuel (2014). «Los paratextos y contextos editoriales del *Oliveros de Castilla* (Burgos [Fadrique de Basilea], 1499)». En: Alvar, Carlos (ed.), *Formas narrativas breves: Lecturas e interpretaciones*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 85-123.
- Crocioni, Giovanni (1911). «Quando penetrò in Italia la leggenda di Fiori e di Biancafiore?». *Bollettino della Società di filologia romanza in Roma*, num. spec. 2, pp. 79-90.
- Giazzon, Stefano (2009). «Lodovico Castelvetro e il tradurre». *Levia Gravia*, 11, pp. 29-44.
- Grieve, Patricia, (1997). *'Floire and Blancheflor' and the European Romance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marcattili, Romina (2014). «Portonari. Famiglia». In: Santoro, Marco (a cura di), *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, vol. 2. Pisa; Roma: Serra, pp. 833-835.
- Neri, Stefano (en prensa). «Del *Oliveros* al *Olivieri*. Contextos y paratextos». En: Campos García Rojas, Axayácatl et al. (eds.), *Literatura caballeresca*. México: UNAM.