EL MODELO NARRATIVO DEL *DECAMERÓN* EN LA EDAD DE ORO: UNA VIEJA HISTORIA[1]

MITA VALVASSORI
Universidad de Los Lagos
mita.valvassori@ulagos.cl

1. INTRODUCCIÓN

El antecedente más directo de la novela corta española de los siglos áureos como género narrativo, al margen de la crucial influencia que recibe de la obras de los *novellieri*, reside en las colecciones de cuentos medievales. En uno de sus últimos trabajos, Núñez Rivera esquematiza este segmento de la historia literaria hispánica en cuatro períodos, que van desde las ediciones de colecciones de relatos de finales del siglo XV, pasando por la difusión de las *novelle* italianas, hasta la aparición de las obras autóctonas del siglo XVII (2013: 27-28)[2]. Desde esta perspectiva, entendemos las obras clave de la prosa barroca como *Las noches de invierno*, las *Tardes entretenidas* o incluso las *Novelas ejemplares*, como un eslabón más en el *continuum* de textos a través de los cuales podemos ver a lo largo de los siglos la evolución de la narrativa breve.

Por otro lado, el *Decamerón*, que aparece en el escenario de la literatura italiana a finales del *Trecento*, en pocos años franquea los Alpes y en los inicios

1 Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+I del MINECO *La novela corta del siglo XVII (y II)* (FFI2013-41264-P).

2 «La primera fase iría desde 1490 hasta 1550, en que se editan las colecciones medievales más importantes, que habían quedado hasta entonces manuscritas. Y no se olvide que en este trecho temporal se publicó la traducción del *Asno de oro* (c. 1513), que hubo de significar para los lectores del tiempo una especie de marco novelesco con un nutrido conjunto de relatos insertos. Otra segunda etapa se extiende de 1550 a 1580, cuando se editan, si bien otras permanecen manuscritas, más colecciones de origen medieval, como el *Conde Lucanor* y el *Sendebar* otra vez, además de las primeras colecciones autóctonas. Una tercera sección, en fin, abarcaría de 1580 a 1600 y en ella se publican las colecciones de los *novellieri* italianos, mientras que en una cuarta y última, ya en el siglo XVII, aparecen los libros de Juan Eslava, Sebastián Mey y Cervantes (Núñez Rivera 2013: 27-28).

del siglo XV despierta ya el interés del traductor francés Laurent de Premierfait[3], convirtiéndose rápidamente en uno de los modelos de narrativa breve románica, como demuestran las numerosas traducciones, ediciones y emulaciones de la obra que encontramos en diferentes idiomas a partir de ese momento. En área ibérica, las primeras traducciones del *Decamerón* preceden incluso al inicio de ese primer período señalado por Núñez Rivera (2013) y su presencia en el panorama literario español es ininterrumpida, aunque variable, en cada una de las etapas sucesivas, configurándose como un referente imprescindible para todo autor de novela corta del siglo XVII. Por una parte, hay que recordar que la familiaridad de los hombres letrados de esa época con la lengua italiana, como deja constancia también Cervantes en su *Quijote*[4], facilita la lectura de la obra original, cuyos ejemplares comparten estantería en las bibliotecas con los de Petrarca y Dante. Pero por otra parte, la compleja historia de las traducciones al español hasta la prohibición por parte de la Iglesia de cualquier versión del libro salvo la revisada, muestra la faceta complementaria —y tal vez más explícita— de la valoración de la obra por parte del mundo literario hispánico.

Lejos de ser una problemática que solo atañe a la novela corta del Siglo de Oro, el estudio de la recepción de la obra cumbre de Boccaccio en castellano puede aportar datos de gran interés en el panorama general de la narrativa breve española. Las características peculiares de las traducciones del *Decamerón* que circulan a partir del siglo XV son cruciales para abordar el tema de forma adecuada, puesto que son las que determinan toda la difusión —y por lo tanto el tipo de influencia— de la obra en la producción literaria de los siglos siguientes. Para situarnos mejor en el contexto, repasaré sucintamente los hitos de su difusión en lengua castellana[5], dejando al margen la traducción catalana de 1429, que constituye un caso excepcional en todos los sentidos[6].

---

3 Sobre la temprana traducción francesa realizada por Laurent de Premierfait, véase Rubio Tovar (2001).

4 Recordemos que Alonso Quijano el Bueno, antes de ser el Caballero don Quijote, es juzgado por todos como un hombre culto y mantiene debates intelectuales sobre literatura con el barbero maese Nicolás y con el cura del pueblo, Pero Pérez (I, 1). En la Segunda Parte, el mismo don Quijote reafirma su bilingüismo: «Yo —dijo don Quijote— sé algún tanto del toscano y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto» (II, 62).

5 Sobre la recepción del *Decamerón* en la península ibérica, son ya estudios clásicos e imprescindibles los de Bourland (1905), Arce (1978), Branca (2001) y en general el monográfico de *Cuadernos de Filología Italiana dedicado a «La recepción de Boccaccio en España»*. Véanse también Ruffinatto (2006), Ruffinatto y Scamuzzi (2008), Hernández (2001) y Conde (2007).

6 Sobre la traducción catalana de 1429, muy cuidada tanto en la traducción y adaptación del texto original como en la elaboración del códice, véanse Renesto (2001), Renesto y Hernández (2005), además de Bourland (1905).

2. RECEPCIÓN Y DIFUSIÓN DEL *DECAMERÓN* DEL SIGLO XV AL XVII

La traducción castellana más antigua del *Decamerón* que conservamos es la que se recoge en el manuscrito conservado en la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial con signatura ESC J-II-21[7]. Se trata de una versión parcial que, bajo el título *Libro de las ciento novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo,* recoge buena parte de los cuentos de Boccaccio en sesenta capítulos secuenciales, que no siguen ni la estructura en jornadas ni el orden original de la obra. El testimonio recoge una traducción anónima y presenta numerosos problemas, que conciernen tanto a la comprensión del texto italiano como a la copia y elaboración del códice. La información de la que disponemos acerca del origen y de la historia del manuscrito es muy escasa, pero el análisis codicológico y paleográfico lo sitúan en la primera mitad del siglo XV. Habrá que esperar hasta 1496 para la primera impresión del *Libro de las ciento novelas*, realizada en Sevilla por Meinardo Ungut y Estanislao Polono, impresores germánico y polaco respectivamente que, como era habitual en la época, sustituyeron a los hispalenses en esta actividad y se establecieron en la ciudad andaluza bajo el patrocinio de los Reyes Católicos. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Real de Bruselas con signatura Inc. B 399[8]. A diferencia del manuscrito, el incunable transmite las cien novelas, con una sola excepción debida a la sustitución de una de ellas por un cuento ajeno al *Decamerón*[9]. En este caso tampoco se mantienen las jornadas, el marco narrativo es mutilado y los cuentos, desordenados, son presentados en capítulos secuenciales. El incunable de Sevilla sirve de base para las cinco ediciones del siglo XVI: las reimpresiones de Toledo de 1524, de las que tenemos un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Florencia; la edición de Valladolid de 1539, de la cual se conserva un ejemplar en la Biblioteca Real de Bélgica; la impresión de Medina del Campo de 1543, de la que queda un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid; y finalmente, la edición de Valladolid de 1550.

Todos los testimonios citados, junto a los manuscritos catalán y escurialense y al incunable de Sevilla, se difundieron antes de la inclusión del libro en el *Índice* de Valdés de 1559, fecha a partir de la cual la Inquisición española los retiró

[7] Para consultar la edición crítica del manuscrito escurialense, véase *Libro de las ciento novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo. Manuscrito J-II-21 (Biblioteca de San Lorenzo del Escorial)*, ed. Mita Valvassori (2009), a la que me referiré a partir de ahora como ESC. Un estudio detallado de la traducción del Escorial ha sido realizado en mi tesis doctoral, inédita, defendida en 2010; se pueden leer algunos fragmentos de dicha investigación en el prólogo a la edición crítica, así como en publicaciones posteriores (Valvassori 2010 y 2013).

[8] Sobre el incunable de Sevilla, *Las C. novelas de Juan Bocacio: en las quales se hallan notables exemplos y muy elegantes de Iuan Bocacio florentino poeta eloquente*, Sevilla, Meynardo Ungut Alemano y Estanislao Polono, 1496, véanse Bourland (1905), Arce (1978) y Alvar (2001).

[9] La novela omitida es la IX, 5 y el cuento ajeno es el que aparece en el capítulo 73, estudiado por Hernández Esteban (2002).

y sustituyó por las ediciones censuradas de 1573 y de 1582. Una clara demostración de esta represalia es la palabra *Prohibitus* que aparece al final de la primera página de la *Tabla* del manuscrito escurialense (Esc 2009: 26). Debido a la fuerte censura —y autocensura— el *Decamerón* empezó a finales del siglo xvi a circular clandestinamente en los ambientes culturales españoles hasta encontrar otros caminos de difusión, más populares, en el marco de la literatura satírica o de la literatura erótica de los siglos xviii, xix e incluso xx, cuando nuevas problemáticas sociales siguieron fomentando una imagen distorsionada, y a menudo mitificada, de la obra de Boccaccio (Hernández 2003: 159-160).

El panorama hasta aquí esbozado debe completarse con un dato que no es secundario y que concierne a la tradición textual. El análisis del *Libro de las ciento novelas* (Esc) indica claramente que el antecedente del códice escurialense es una versión del *Decamerón* ya traducida al castellano y, posiblemente, completa. Esto confirmaría, aunque parcialmente, el estema trazado ya por Bourland (1905), y apoyado por Hernández (2004a), según el cual tanto el manuscrito Esc J-II-21 como el incunable de Sevilla serían copias de una misma traducción de la obra, desgraciadamente perdida.

La filiación común de los dos testimonios antiguos conservados indica que ambos recogen la misma adaptación del original (aunque copiada solo parcialmente por el copista del códice), y esa misma versión es la que se difunde en lengua castellana a lo largo de los siglos xvi y xvii en las reimpresiones ya citadas. De acuerdo con ello, al margen de la difusión que pudo tener la obra en italiano, resulta de especial interés el estudio de las traducciones castellanas antiguas, o mejor dicho, de la traducción castellana y de los proyectos editoriales que la han trasmitido hasta la censura del siglo xvii, puesto que serán determinantes en lo que concierne a la presencia del *Decamerón* en el panorama literario de la prosa barroca.

3. El *Libro de las ciento novelas:* una colección de cuentos

Sin duda una de las características más destacadas de la obra cumbre de Boccaccio es la estructura narrativa basada en el sistema de cajas chinas. La *cornice* decameroniana no se limita a funcionar como punto de partida para los cuentos intercalados, sino que otorga al libro una dimensión narrativa infinitamente más compleja. Boccaccio enriquece el texto base, en el marco del autor así como en el de los narradores, con elementos tan originales como la incorporación del acto narrativo en su totalidad, desde la descripción pormenorizada de la emisión hasta la creación de un modelo de recepción ideal de la obra a través de los diversos comentarios que «envuelven» los cuentos, y que ilustran la correcta acogida del libro por parte del lector real. Es justamente el nivel intradiegético el que cobra un valor simbólico y filosófico de gran envergadura, puesto que, más allá de la

innovación estructural que conlleva, transmite la ideología humanista del autor certaldés y anuncia la incipiente llegada del Renacimiento.

Sin embargo, esta pieza clave del *Decamerón* no será trasladada a las traducciones castellanas prácticamente hasta el siglo XX. El panorama literario hispánico ha dado vida —y ha recibido de otras culturas— a un gran número de obras construidas a partir de un texto base y varios textos intercalados, especialmente en el siglo XVII, pero el modelo de estructura narrativa propuesta por Boccaccio no está entre los más emulados por los autores españoles[10], a pesar de que su «príncipe galeoto» fue muy conocido y constituyó un hito para el desarrollo del género literario en cuestión.

En efecto, mientras el *Decamerón* sirve sobre todo como fuente de atrayentes historias y motivos literarios para los autores españoles del siglo XVII[11], la propuesta narrativa de Boccaccio de un complejo nivel intradiegético y de un elaborado mecanismo de jerarquización de los diferentes niveles textuales llega a la prosa barroca fundamentalmente a través de Straparola y de Cinzio, que recogen de algún modo el legado de Boccaccio. No encontramos por lo tanto una producción autóctona que siga directamente el modelo narrativo del *Decamerón*[12], ya que, como ha señalado la crítica reiteradamente[13], muchas de las colecciones de novela corta de los siglos áureos carecen de un marco propiamente dicho, y aun cuando lo haya, no está claramente relacionado con los textos intercalados. Ante esta problemática, la revisión de la primera recepción castellana del *Decamerón* y del tipo de traducción que se transmite desde el siglo XV hasta el XVII, podría arrojar luz sobre el claro distanciamiento de la prosa barroca española con respecto al muy difundido —aunque tal vez no tan conocido— modelo narrativo boccacciano.

En pro de una mayor comprensión de este distanciamiento, la traducción antigua del *Decamerón* al castellano nos ofrece una serie de datos sumamente interesantes con respecto a la recepción de la innovadora estructura literaria de la obra en la literatura española. Para ello, me referiré principalmente al manuscrito escurialense por dos razones: en primer lugar, porque solo disponemos de un estudio detallado de este testimonio y, en segundo, porque además de proporcionar información sobre la traducción, su peculiar situación textual nos da pistas especialmente reveladoras para la cuestión que nos ocupa en este trabajo. En efecto, si

[10] Como sí ocurre con el de Bandello, por ejemplo.

[11] Es conocida la adaptación de los cuentos del *Decamerón* en el teatro áureo, sobre todo en las obras de Lope de Vega, pero también en Tirso de Molina y otros (Ruffinatto y Scamuzzi 2008).

[12] Isabel Colón propone un primer estudio de cotejo entre el marco narrativo del *Decamerón y* los de las novelas del siglo XVII en uno de sus últimos trabajos publicados en *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro* (2013). Sobre el tema del marco narrativo en las obras de la edad dorada, véanse también Gómez (2001) y González y Resta (2013).

[13] Acerca de la relación entre el marco y los textos intercalados en las obras del siglo XVII, véanse Palomo (1976), Copello (2001), Bonilla Cerezo (2010), González (2010) y Gómez Redondo (2010).

nos adentramos en el análisis filológico del códice, podemos percibir claramente la coexistencia de diferentes estratos en el texto: el nivel de los copistas y editores; la traducción, recogida en un testimonio anterior no conservado; y, finalmente, las palabras de Boccaccio, o para ser precisos, la versión italiana del *Decamerón* a partir de la cual fue realizada la traducción. Es el primer estrato del texto mencionado, el que podríamos llamar el nivel del copista[14], el que tal vez muestra de forma más clara el tipo de recepción de la obra, dando las claves para entender su difusión en área ibérica en los siglos sucesivos.

Es el anónimo copista quien escribe en tinta roja la nota que precede al comienzo de la traducción del prólogo del *Decamerón,* cuya función es presentar la obra recogida a continuación en el testimonio escurialense:

> Este libro es de las *Ciento Novelas* que compuso Juan Bocacio de Certaldo, un grant poeta de Florencia. El cual libro, segund en el prólogo siguiente parece, él fizo e embió en especial a las nobles dueñas de Florencia e, en general, a todas las señoras e dueñas de cualquier nación e reino que sea. Pero en este presente libro non están más de las cincuenta e nueve novelas. E primeramente comiença el prólogo. Aquí comiença el prólogo d'este libro (Esc 2009: 31).

Sin lugar a duda no se trata de una traducción, sino de una breve introducción realizada por el copista y editor del códice. Aunque no podamos descartar la posibilidad de que el antecedente del que copia pudiese dar pautas similares, el cotejo con el incunable de Sevilla ofrece una valiosa información. El punto de comienzo de la traducción del *Decamerón* es el mismo en ambos testimonios, es decir, al principio de la primera jornada (rúbrica excluida); sin embargo, el incunable no recoge la nota que abre el manuscrito, por lo que es probable que estas líneas sean una innovación de Esc. Este añadido es de gran valor para conocer la valoración de la obra por parte del público castellano y del copista, que deja entrever aquí sus intenciones.

3.1. Título de la obra y figura del autor

El título que se atribuye a la obra en la nota es *Libro de las ciento novelas,* que coincide con la forma con la cual se conoció y difundió el *Decamerón* en el ámbito europeo. La divulgación de este tipo de título fue determinada por varios aspectos, como explica Hernández (2004b: 273-274): la dificultad de la etimología griega de *Decamerón* y la compleja ideología que encierra; el bajo nivel social e

[14] El análisis codicológico revela la presencia de varias manos en la redacción del ejemplar, que se van alternando a lo largo del manuscrito. Sin embargo, por razones de espacio, en este trabajo emplearé el término «copista», en general, para referirme indistintamente a cualquiera de las manos que intervienen en la escritura y edición del texto.

intelectual de la mayoría de los copistas y lectores; la analogía con otras obras de la época, como el *Trecentonovelle* de Sacchetti; el peso de la traducción francesa en el resto de Europa. En el caso del testimonio escurialense, además, hay que señalar con especial énfasis que el título *Libro de las ciento novelas* lleva implícita una concepción de la obra y una postura ideológica que se aproxima mucho más a la antología de cuentos; este cambio concuerda con la tendencia simplificadora que recorre todos los aspectos del manuscrito, y que afecta al proyecto de Boccaccio en su totalidad. En definitiva, puede decirse que en la versión castellana antigua se pierde la doble alma del *Decamerón* custodiada en su título y apellido, «prencipe Galeotto», que también se suprime en ESC.

La referencia a *Juan Bocacio de Certaldo, un grant poeta de Florencia* refleja la gran consideración de la que gozaba el autor en la España de principios del siglo XV, así como en el resto de Europa. Al contrario de lo que ocurre con el traductor castellano del *De Mulieribus Claris* de 1494, que desconoce la fama del certaldés (Díaz-Corralejo 2001: 248), en ESC se consolida la figura de Boccaccio como «poeta» —en el sentido más medieval del término— que había que admirar y emular, al igual que ocurría con Dante y Petrarca.

Por otra parte, es de sumo interés el empleo del término *novela* en el testimonio escurialense. En efecto, a pesar de la clara tendencia narrativa hacia el *exemplum*, la traducción conserva el término original prácticamente en todos los casos, alternando la grafía italiana con *l* geminada —*novella, novellar*— y la grafía castellana —novela, novelar— a lo largo de todo el manuscrito, título incluido. Posiblemente el códice escurialense sea uno de los testimonios más tempranos —si no el primero— en el que se documenta la denominación de *novella*, puesto que hasta el momento el caso más antiguo es el de Diego de Cañizares en su *Scala Celi* de la mitad del siglo XV (Laspéras 1987: 15 y Darbord 1996:42). Sin embargo, quiero señalar el caso del capítulo XXXIX (ESC 2009: 199), puesto que se trata del único donde encontramos la lección *enxemplos* para referirse a la narración; el empleo de este término, cargado de connotaciones literarias y didácticas en la tradición cuentística castellana, sirve para traducir el término genérico *cose* del texto original.

3.2. Destinatario femenino

En el testimonio escurialense se conserva el destinatario femenino de la obra, aunque las múltiples funciones de la mujer receptora y la extraordinaria significación que le otorga Boccaccio en el *Decamerón*, no se recogen aquí con el peso social, ideológico y narrativo que tenían en el original. El copista señala que la obra está destinada a todas las mujeres «de cualquier nación e reino que sea» (ESC 2009: 31), haciéndose eco del contenido del *Proemio* del autor que aquí se

ha omitido. Sin embargo, no se reproduce en Esc la significativa restricción expuesta por Boccaccio, según la cual la obra no está dirigida a las mujeres pobres de espíritu, ni a las que no aman y se conforman con hilar.

3.3. Proyecto editorial

El copista expone su proyecto editorial en la nota que abre el libro: una transcripción parcial de la obra, que recoge solamente «cincuenta e nueve novelas» (Esc 2009: 31). Queda, por lo tanto, voluntariamente desdibujada y transformada la estructura narrativa original.

Por otra parte, la supresión del Proemio, así como del título original, de la Introducción a IV y de la Conclusión, supone la pérdida completa del marco del autor, o sea, de aquellos espacios que Boccaccio reserva para la reflexión teórica. Es aquí donde el certaldés establece el diálogo con sus lectoras que enmarca la obra desde el principio hasta el final, y a través del cual mantiene a largo de todo el libro una suerte de «proemio continuado, siempre latente» (Hernández 2005: 51). La eliminación de la voz del autor es uno de los indicios más significativos de la forma en que el *Decamerón* fue desde el principio recibido, entendido, y por lo tanto transformado por el copista del manuscrito escurialense en una colección de cuentos, hasta convertirse en el *Libro de las cien novelas* para el nuevo público castellano.

Por otra parte, aunque la nota inicial advierta al lector que sólo va a encontrarse con cincuenta y nueve novelas, hay que precisar que en realidad los primeros diez capítulos no recogen traducciones de cuentos. En efecto, los capítulos del primero al noveno del códice dividen la Introducción a la Primera Jornada del *Decamerón* en unidades independientes, y el capítulo décimo corresponde al fragmento del marco que presenta el cuento I, 1. En cuanto al marco de los narradores, a lo largo del *Libro de las cien novelas* el marco de las jornadas se omite casi enteramente. Se traduce a menudo el *cappello* o sumario que presenta el cuento y que lo relaciona con el narrador de turno, aunque aparece como un párrafo gráficamente separado; dichas vinculaciones entre novela y narrador se vuelven a menudo incoherentes debido al total desorden con el que se han reproducido los cuentos.

3.4. *Dispositio* y *ordinatio*

La mutilación y alteración del nivel intradiegético conlleva la pérdida de la estructura original de la obra, así como del proyecto editorial e ideológico de Boccaccio, y está directamente relacionada con la problemática de ordenación interna del códice en cuestión. Al igual que en toda tradición manuscrita, en el estudio del testimonio escurialense es de capital importancia el problema de la *divisio textum* u *ordinatio*. Esta constituye la aplicación de un esquema organizativo

determinado por el contenido y, en este caso, no viene impuesta por la mano del autor a través de su propia concepción de *dispositio* retórica, sino que pertenece a la tradición posterior, a la recepción de la obra. Al respecto, cabe señalar que no sabemos hasta qué punto pudo influir en el criterio del copista la pauta del traductor y, a su vez, del ejemplar italiano que le sirvió como punto de partida. Sin embargo, esto no nos impide destacar que estamos frente a un factor determinante, que condicionará durante varios siglos la difusión del *Decamerón* en el universo cultural hispánico.

La *ordinatio* del manuscrito escurialense se define por dos elementos constantes y complementarios, que se han ido construyendo en dos momentos diferentes de la elaboración del códice: la *mise en page* del texto y la sucesiva rubricación.

3.4.1. Mise en page

En la primera fase, que corresponde a la *mise en page* del códice, el copista sigue unas pautas precisas para distribuir el texto en la página, puesto que crea una serie de unidades independientes. En el caso de los primeros nueve cortes —futuros capítulos— que corresponden a la Introducción a la jornada I del *Decamerón*, se redactan nueve bloques de texto separados entre ellos por espacios blancos y encabezados por una capital, que no se llegará nunca a trazar. Además, a partir de la traducción de la *novella* I, 1, se separa el *cappello* del cuento empleando los mismos recursos gráficos que sirven para diferenciar cada *novella*.

Por lo tanto, se obtiene en esta fase una sucesión de unidades de texto —en la que se alternan *cappello* y cuento— de diferente tipo y extensión, que carecen de un sistema gráfico de jerarquización para poder distinguir los niveles narrativos de la obra, y que permita diferenciar el marco narrativo de los cuentos.

3.4.2. Rubricación

En una segunda fase de elaboración del códice, se impone la tarea de dividir y organizar el manuscrito en cincuenta y nueve capítulos, como anuncia la nota inicial. Para ello se insertan las rúbricas en tinta roja en el códice, todo aún en tinta negra, aprovechando los espacios blancos dejados en la primera fase para separar el texto. En ellas se indica el número y el título del capítulo. Puesto que cada cuento está dividido en dos apartados, quedan dos opciones a la hora de insertar la rúbrica: antes del *cappello*, al terminar el cuento anterior, o entre el *cappello* y el cuento. Como se ha querido reflejar incluso gráficamente en la edición crítica del libro, ambas elecciones se van alternando a lo largo de todo el códice, dando lugar a veces a cierta confusión.

En especial, el caso del capítulo décimo es muy significativo si se interpreta a la luz de estos datos. El capítulo recoge solo la traducción del *cappello* de la primera *novella* del *Decamerón* (los epígrafes 2-6), y es el único que constituye por sí solo una unidad narrativa independiente. El especial estatus que se le otorga, posiblemente sea el resultado de un error a la hora de insertar la rúbrica. Tras los capítulos introductorios, en los que sólo había un espacio blanco en el cual insertar el título, el copista se encuentra con la primera *novella* del códice y, en vez de escoger una de las opciones, acaba redactando la rúbrica tanto al principio del *cappello* como después del mismo. De este modo, puesto que la numeración de los capítulos es correlativa, donde debería haber un único capítulo noveno, tenemos dos: noveno y décimo. Si tenemos en cuenta este desajuste, causado por un error de rubricación, podríamos estar frente a la explicación de la diferencia entre los cincuenta y nueve capítulos anunciados y los sesenta que encontramos en el códice[15].

3.4.3. Subdivisión en capítulos

La recepción del *Decamerón* como recopilación de cuentos responde a una serie de factores expuestos anteriormente en relación con la problemática del título de la obra. Sin embargo, quiero insistir en el valor de este procedimiento, que se configura como una herramienta entregada al lector para guiarle en la lectura de un libro que, de otra forma, tal vez no tendría tan buena acogida entre el público. En efecto, la importancia del aparato de rubricación es indiscutible para los lectores medievales. El proceso de *ordinatio* textual, con su segmentación de la materia, favorece la introducción de rúbricas con el fin de identificar cada uno de los segmentos, y se pueden encontrar ejemplos de las mismas desde la Antigüedad clásica, como lo demuestran los dramas plautinos y terencianos. Según apunta Domínguez (1997: 81-82), el desarrollo más importante del aparato de rúbricas se debe a la disciplina del Derecho, especialmente el Derecho Canónico; es en su llamado «Período Clásico» (1140-1375) cuando la inmensa producción de cánones y textos universitarios exige un aparato que facilite la consulta de las obras.

En el manuscrito escurialense queda patente la utilidad de este recurso, ya que el lector revisa la ordenación y puede escoger una *novella* u otra, dependiendo de sus necesidades, gustos o intereses. De este modo, la elección de la materia está siempre determinada por la orientación didáctica de la rubricación, que

[15] Puesto que la nota inicial que presenta el libro está redactada, en tinta roja, por la misma mano que se encarga de la inserción de las rúbricas y que es responsable del error de numeración de los capítulos, hay que añadir una última reflexión acerca de esta problemática. Es posible que el rubricador, antes de empezar a escribir, haya examinado rápidamente el contenido del manuscrito, contando al mismo tiempo el número de unidades narrativas recogidas en el mismo; posiblemente, en ese primer análisis haya sumado cincuenta y nueve novelas, de ahí que empleara esa cifra al redactar la nota inicial, antes de comenzar la rubricación.

se convierte así en un reflejo del modelo ejemplar que subyace en todo el códice escurialense.

3.4.4. Desorden interno y externo

La problemática relativa a la rubricación, como ya he comentado, es la causa de varias confusiones entre las unidades narrativas del códice, como el caso explicado anteriormente del capítulo IX, o la repetición del capítulo LVII (Valvassori 2013). Pero además de la confusión creada al interior de los capítulos por la inserción de las rúbricas, hay que recordar el desorden de los cuentos respecto a su distribución original. En el *cappello* se describe la reacción de la compañía a la *novella* anterior y se presenta el cuento que sigue, relacionándolo con el narrador de turno. Sin embargo, en ESC dichas vinculaciones entre novella y narrador se vuelven a menudo incoherentes, debido al total desorden con el que se han reproducido los cuentos. En efecto, salvo en contados capítulos en los que se omite, en la mayoría de los casos la traducción del *cappello* recogido en ESC es fiel al original. A partir de estos datos, podemos inferir que quien elaboró el manuscrito escurialense tenía a su disposición una traducción probablemente completa del *Decamerón*, a partir de la cual realizó su selección.

4. CONCLUSIONES

En la misma línea trazada por el manuscrito escurialense, el incunable de Sevilla también abandona el concepto de jornada y presenta los cuentos consecutivamente del uno al cien[16]. Al igual que ocurre en el códice, se suprime el marco del autor y se conserva solo parcialmente el marco de los narradores, que presenta numerosas alteraciones e incoherencias (Bourland 1905: 52-56). En las versiones impresas a lo largo de los siglos XVI y XVII se ofrece una traducción de la obra que incluye los cien cuentos, pero no por ello se pueden definir como completas, pues la supresión del marco y el desorden con el que aparecen los cuentos hacen que el complejo proyecto de Boccaccio en el Siglo de Oro quede desfigurado.

Así, la temprana traducción del *Decamerón* transforma la obra en una colección de cuentos, quitando toda importancia al texto base en el que Boccaccio había insertado originalmente sus *novelle*. Este procedimiento también lo encontramos en la transmisión de otros textos medievales que constituyen un referente del género y que tienen características estructurales semejantes al *Decamerón*; hay que recordar el caso de la *Disciplina clericalis*, del *Calila e Dimna*, del *Sendebar*, y así hasta llegar a la impresión del *Conde Lucanor* realizada por Argote

[16] En la versión de la obra transmitida por el incunable de Sevilla, falta el cuento número 36 pero se añade un capítulo sin número tras el último; asimismo, falta el cuento IX, 5 y en su lugar se introduce el cuento 73, ajeno al *Decamerón*. Compárense Bourland (1905) y Hernández (2002).

de Molina (Núñez Rivera 2013: 34), que marcaría la narrativa breve de los siglos áureos.

El caso del *Decamerón* no es, por lo tanto, una excepción en el panorama de las colecciones de cuentos que aparecen en la literatura española desde el siglo XIII hasta el XVII, puesto que la simplificación del entramado narrativo —que en muchos casos implica la pérdida de la elaborada arquitectura diegética original— parece ser un recurso frecuente, que ya está presente en la literatura medieval y que desemboca casi naturalmente en el panorama de la novela corta barroca.

Recibido: 15/08/2014
Aceptado: 30/10/2014

Obras citadas

Alvar, Carlos (2001). «Boccaccio en Castilla entre recepción y traducción». *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario 8, pp. 333-350.

Arce, Joaquín (1978). «Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica». En Paolo Santagati, *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*. Florencia: Olschki, pp. 63-105.

Bonilla Cerezo, Rafael (2010). *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

Bourland, Caroline (1905). «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature». *Revue Hispanique*, 12, pp. 1-232.

Branca, Vittore (2001). «Boccaccio protagonista nell'Europa letteraria fra tardo Medioevo e Rinascimento». *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario 8, pp. 21-37.

Colón Calderón, Isabel (2013). «Narrar en corro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco boccacciano en la novela corta española del XVII». En *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*. Madrid: Sial, pp. 137-150.

Conde López, Juan Carlos (2007). «Las traducciones del *Decamerón* al castellano en el siglo XV». En María de las Nieves Muñiz Muñiz, *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica*. Barcelona: Franco Cesati/Universidad de Barcelona, pp. 139-156.

Copello, Fernando (2001). «La interlocución en prólogos de libros de relatos (1613-1624)». *Criticón*, 81-82, pp. 353-367.

Darbord, Bernard (1996). «Le roman des *Sept Sages*: étude d'une tradition en Espagne». *Crisol*, 21, pp. 25-60.

Díaz-Corralejo, Violeta (2001). «La traducción castellana del *De Mulieribus Claris*». *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario 8, pp. 241-261.

Domínguez, César (1997). «*Ordinatio* y rubricación en la tradición manuscrita: el *Libro del buen amor* y las *cánticas de serrana* en el Ms.S». *Revista de Poética Medieval*, 1, pp. 71-112.

Gómez, Jesús (2001). «El marco interlocutivo de los relatos incluidos en el diálogo». *Criticón*, 81-82, pp. 247-269.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (2010). «De Boccaccio a Caviceo: la conexión italiana de la ficción sentimental». *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, pp. 109-128.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2010). «La disolución del marco narrativo en el origen del costumbrismo. De la *Guía y avisos de forasteros* a los *Días de fiesta* de Zabaleta». *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, pp. 81-94.

——— e Ilaria Resta (2013). «Traducción y reescritura en el Siglo de Oro: *L'Ore di recreazione* de Ludovico Guicciardini en España». En *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*. Madrid: Sial, pp. 61-76.

HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (2001). «La traduzione castigliana antica del *Decameron*: prime note». En Michelangelo Picone, *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo*. Florencia: Franco Cesati Editore, pp. 63-87.

——— (2002). «El cuento 73 de *Las cien novelas de Juan Bocacio* ajeno al *Decameron*». *Cuadernos de Filología Hispánica*, 20, pp. 105-120.

——— (2003). «Dos antologías madrileñas del *Decamerón* de la época republicana entre la libertad y la censura». *Cuadernos de Filología Italiana*, 10, pp. 157-169.

——— (2004a). «La possibile dipendenza da P della traduzione castigliana antica del *Decameron*». *Studi sul Boccaccio*, 32, pp. 29-58.

——— (2004b). «*Decameron* o *Centonovelle*. El título del libro y su difusión renacentista europea». En *La literatura en la literatura. Actas del XIV simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 273-284.

——— (trad.) (2005). Giovanni Boccaccio, *Decamerón* (5ª ed.). Madrid: Cátedra.

LASPÉRAS, Jean-Michel (1987). *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*. Montpellier: Université Paul Valéry.

NÚÑEZ RIVERA, José Valentín (coord.) (2013). *Ficciones en la ficción. Novelas insertas del XV-XVII*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.

PALOMO, María del Pilar (1976). *La novela cortesana. Forma y estructura*. Barcelona: Editorial Planeta.

RENESTO, Barbara (2001). «Note sulla traduzione catalana del *Decameron* del 1429». *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario 8, pp. 295-313.

——— y María Hernández Esteban (2005). «Sulla traduzione catalana del *Decameron* del 1429 e la sua possibile dipendenza da P». *Studi sul Boccaccio*, 33, pp. 199-235.

RUBIO TOVAR, Joaquín (2001). «Los primeros traductores franceses del *Decamerón* (Laurent de Premierfait y Antoine le Maçon)». *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario 8, pp. 315-331.

RUFFINATTO, Aldo (2006). «Il *Decameron* nella letteratura spagnola (Dal Conde Lucarnor alle Edades de Lulú)». En C. Allasia, *Il Decameron nella letteratura europea*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 183-204.

——— e Iole Scamuzzi (2008). *Le tre corone in Spagna*. Turín: Celid.

VALVASSORI, Mita (ed.) (2009). *Libro de las ciento novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo. Manuscrito J-II-21 (Biblioteca de San Lorenzo del Escorial). Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario 16. [=ESC]

VALVASSORI, Mita (2010). «Observaciones sobre el estudio y la edición de la traducción castellana antigua del *Decamerón*». *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, pp. 15-27.

——— (2013). «El valle de las damas en la traducción castellana antigua del *Decamerón*». En *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*. Madrid: Sial, pp. 47-60.

EL MODELO NARRATIVO DEL *DECAMERÓN* EN LA EDAD DE ORO: UNA VIEJA HISTORIA

RESUMEN: En el panorama literario hispánico, especialmente en el siglo XVII, encontramos un gran número de obras construidas a partir de varios textos intercalados en un texto base, pero el modelo de estructura narrativa propuesta por Boccaccio en el *Decamerón* no está entre los más emulados por los autores españoles, a pesar de que fue muy conocido y constituyó un hito para el desarrollo del género literario en cuestión. La revisión de la peculiar historia y de las características de las traducciones del *Decamerón* que circulan a partir del siglo XV y que llegan hasta el Siglo de Oro, puede proporcionar algunas claves para entender las razones de ese distanciamiento.
PALABRAS CLAVE: *Decamerón*, Novela corta, Traducciones.

THE NARRATIVE MODEL OF THE DECAMERON *IN THE GOLDEN AGE: AN OLD STORY*

ABSTRACT: *In the Hispanic literary scene, especially in the seventeenth century, we can find a large number of works constructed from a basic text and several interspersed texts, but the model of narrative structure proposed by Boccaccio is not among the most emulated by Spanish authors, although it was well known and it was a milestone for the development of this genre. A review of the peculiar history and characteristics of the* Decameron *translations circulating from the fifteenth century until the Golden Age, may provide some clues to understand the reasons for this estrangement.*
KEYWORDS: Decameron, *Novella, Translations.*

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS (Universitat de València)
Novela cortesana, novela barroca, novela corta: de la incertidumbre al canon 9

MITA VALVASSORI (Universidad de Los Lagos)
El modelo narrativo del Decamerón *en la Edad de Oro: una vieja historia*.....21

ANTONIO GARGANO (Università degli Studi di Napoli Federico II)
«Difficile est proprie communia dicere»*: el género de la* novella *entre Boccaccio y Cervantes*..... 35

GUILLERMO CARRASCÓN (Università degli Studi di Torino)
Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII 53

LEONARDO COPPOLA (Università degli Studi «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara)
La proyección de Straparola en la novela española del Siglo de Oro desde una perspectiva editorial 69

MIREIA ALDOMÀ GARCÍA
Didactismo, género literario y lector en Giraldi Cinzio.....87

MARÍA JESÚS ZAMORA (Universidad Autónoma de Madrid)
«…En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de hombres más sabios, se llamaban a las novelas cuentos». La novela corta y el cuento en el Siglo de Oro.....109

MARCIAL RUBIO (Università degli Studi «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara)
La contribución de Cervantes a la novela barroca: la ejemplaridad.....125

PIERRE DARNIS (Université Bordeaux Montaigne)
La fuerza de la sangre, La ilustre fregona *y* Las dos doncellas: *¿tres tipos folclóricos?* 151

MARÍA SOLEDAD ARREDONDO (Universidad Complutense de Madrid)
De La gitanilla *a* La sabia Flora malsabidilla. *El género, el personaje y el matrimonio* 163

ANTONELLA GALLO (Università degli Studi di Verona)
Fabulaciones en equívocos burlescos: la Chrónica del monstro imaginado *(1615) de Alonso de Ledesma y novela corta barroca* 179

DAVID GONZÁLEZ RAMÍREZ (Universidad de Málaga)
El filósofo del aldea *(1625) de Baltasar Mateo Velázquez: recepción textual e hipótesis autorial*.....193

JONATHAN BRADBURY (University of Exeter)
La narrativa breve en la miscelánea del siglo XVII.....211

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ (Universidad de Jaén)
«La fuente del desengaño»: de las Noches de invierno *de Eslava a la* Tercera Diana *de Tejeda* 225

MARÍA ZERARI (Université Paris-Sorbonne, CLEA)
Furor in fabula: La cruel aragonesa *de Castillo Solórzano (o de la dama monstruo)*.. 241

GIULIA GIORGI (Università degli Studi di Ferrara)
Alonso de Castillo Solórzano reescritor de sí mismo: algunas notas sobre los Escarmientos de amor moralizados *y el* Lisardo enamorado 257

ANGELA FABRIS (Alpen-Adria-Universität Klagenfurt)
El diálogo con el público y los espacios reales y de maravilla en Casos prodigiosos y cueva encantada *de Juan de Piña* 267

MARÍA ROCÍO LEPE GARCÍA (IES San Sebastián, Huelva)
La traducción inglesa de Hipólito y Aminta: *una adaptación con fines comerciales* 281

ANDREA BRESADOLA (Università degli Studi di Udine)
La novela española en la Italia del siglo XVII: el caso de Il Feniso *de Francisco de Quintana* 295

JOSÉ TERUEL (Universidad Autónoma de Madrid)
El triunfo del Desengaño. Marco y desengaño postrero de la *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, de María de Zayas 317

NIEVES ROMERO-DÍAZ (Mount Holyoke College)
Lecturas alternativas en la Novela del fin bueno en mal principio *de doña Ana Francisca Abarca de Bolea* 335

SHIFRA ARMON (University of Florida)
Compromiso y distanciamiento en La Venus de Ferrara *de Mariana de Carvajal Saavedra* 351

MECHTHILD ALBERT (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)
Las "noches": un subgénero novelístico en perspectiva comparada 365

FERNANDO COPELLO JOUANCHIN (Université du Maine, Le Mans)
El mueble en la novela corta del Siglo de Oro: algunas reflexiones en torno a la cama 383

ILARIA RESTA (Università del Salento):
De la novella *al entremés pasando por la novela corta: reescrituras del cuento* La gara delle tre mogli *del Cieco di Ferrara* 395

EDAD DE ORO

Revista de Filología Hispánica

XXXIII

UAM EDICIONES

Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica
ISSN: 0212-0429

Dirección:
Teodosio Fernández

Secretaría y edición:
José Ramón Trujillo

Coordinador del volumen XXXIII:
Rafael Bonilla Cerezo

Comité científico internacional:
Carlos Alvar (Univ. de Ginebra)
Ignacio Arellano (Univ. de Navarra)
Javier Blasco (Univ. de Valladolid)
Alberto Blecua (UAB)
Jean Canavaggio (Univ. de París X)
Laura Dolfi (Univ. de Turín)
Aurora Egido (Univ. de Zaragoza)
Víctor García de la Concha (RAE)
Luciano García Lorenzo (CSIC)
Joaquín González Cuenca (Univ. de Castilla-La Mancha)
Agustín de La Granja (Univ. de Granada)
Begoña López Bueno (Univ. de Sevilla)
Michel Moner (Univ. de Toulouse III)
Joan Oleza (Univ. de Valencia)
Alfonso Rey (Univ. de Santiago)
Lina Rodríguez Cacho (Univ. de Salamanca)
Leonardo Romero Tobar (Univ. de Zaragoza)
Aldo Ruffinatto (Univ. de Turín)
Lía Schwartz (City University of New York)

Redacción y admisión de originales:

Teodosio Fernández
Edad de Oro
Departamento de Filología Española
Universidad Autónoma de Madrid
28049 Madrid (España)
Tfno.: +0034 91 497 4090
correo: teodosio.fernandez@uam.es

Distribución, suscripción y venta:

Servicio de Publicaciones de la UAM
Universidad Autónoma de Madrid
28049 Madrid (España)

Intercambio de publicaciones:

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras (UAM)
Universidad Autónoma de Madrid
28049 Madrid (España)

Han colaborado en este volumen:

Departamento de Filología Española (UAM)
Facultad de Filosofía y Letras (UAM)
Proyecto I+D FFI2013-41264-P *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y II)*

Edad de Oro se recoge en las siguientes bases de datos: SCOPUS, MLA Database, HLAS, Latindex, PIO-Periodical Content Index, ISOC, Dialnet, MIAR, ERIH, DICE, Sumaris CBUC, Ulrich's. Se encuentra evaluada en CIRC: A; INRECH: primer cuartil, posición 6 de 50; MIAR difusión ICDS live: 9.977; SCImago Journal & Country Rank: H Index 2, SJR 0,101, Q4; RESH índice de impacto: 0.162; ERIH: A INT1; Carhus Plus+: B.