

# LA TRADUCCIÓN CASTELLANA ANTIGUA DEL *DECAMERON*: ¿*NOVELLE* O *EXEMPLA*?

## 1. DEL *DECAMERON* A *LAS CIENTO NOVELAS*

El recorrido teórico diacrónico de la narrativa breve medieval incluye en sus etapas más importantes la presencia de modelos literarios orientales así como occidentales, las formas breves clásicas así como las populares, y conduce inevitablemente a la recodificación de géneros que Boccaccio logra en el *Decameron* y al impacto que la obra tiene en el panorama literario europeo. La materia tratada en la *novella* boccacciana es el producto de la mezcla de géneros, abarcando un espectro tan amplio que Michelangelo Picone (2008: 10) lo definió como «una costellazione di forme, una molteplicità di fonti», en cuyo centro podemos reconocer los contenidos de los subgéneros de la narrativa breve medieval (*fabliau, exemplum, legenda, lai*, etc.).<sup>1</sup> Sin embargo, como ha señalado la crítica, en el marco de la retórica clásica, la finalidad de la *novella* encaja indiscutiblemente con el género de la *fabula*, puesto que su interés no se limita a *docere* (como ocurre con la *historia*), ni a *movere* (como ocurre con el *argumentum*), sino que está estrictamente relacionado con el deleite, el *divertissement*, y va más allá de una finalidad didáctica o aleccionadora.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Debemos a Michelangelo Picone el reconocimiento de las características teóricas distintivas del género de la *novella* y su sistematización, puesto que gracias a su exhaustivo análisis reconstruye el itinerario de la literatura desde la narrativa mediolatina hasta la *novella* a partir de la tradición retórica medieval. Para entender el cambio del *exemplum* a la *novella*, es esencial también el trabajo de Carlo Delcorno (1989).

<sup>2</sup> La *fabula* no busca destacar la verdad en la ficción, sino enfatizar lo ficticio que es propio de la *fictio*. Cf. Picone (2008: 11): «[La *fabula* non pretende] mettere in rilievo gli elementi veritieri dell'evento fittizio ma [...] enfatizzare precisamente la fittività della *fictio*».

Para entender la actitud de Boccaccio con respecto al principio didáctico de su proyecto literario, que él autor anuncia en el Proemio,<sup>3</sup> hay que tener en cuenta ese recorrido histórico de la *narratio brevis*, que ayuda a aclarar cómo el autor entronca con la tradición didáctica medieval, introduciendo importantes cambios en su curso. Battaglia Ricci (2013a) ha insistido en el valor filosófico moral del *Decameron*, demostrando que la enseñanza ético-moral no es el objetivo exclusivo de la obra; desde la arquitectura del libro al análisis de los aspectos formales del código autógrafa (*mise en page*, uso de mayúsculas, ilustraciones, etc.), sus estudios evidencian que en la concepción misma del plan editorial decameroniano se evidencia el propósito de suscitar una profunda reflexión sobre la complejidad del ser humano. Dicha reflexión se construye, en primera instancia, a partir de la *allegra brigata* de los narradores, pero interpela necesariamente a los lectores; estos se ven enfrentados a un libro que debe ser leído y meditado en su totalidad, puesto que está concebido como un proyecto unitario, una suerte de tratado de ética y filosofía práctica (Battaglia Ricci 2013a: 195).

De la innovación de las *novelle* del *Decameron* con respecto a las obras y géneros que lo preceden, Enrico Malato (2000) destaca que el elemento que marca la clara diferencia es la ausencia del condicionamiento del modelo ejemplar y, especialmente, de la intención moralizante. Según Malato, la narrativa breve anterior a Boccaccio – *Novellino* incluido – está fuertemente influida por el modelo del *exemplum*, mientras que el *Decameron* quiebra esa continuidad, puesto que la enseñanza ético-moral no es uno de sus principales objetivos. Es evidente que Boccaccio, como cualquier autor de su tiempo, no puede obviar la función didáctica de la obra literaria, pero las enseñanzas de sus cuentos son mucho menos explícitas y predecibles que las de la tradición ejemplar, y al mismo tiempo más relativas y complejas. Sin ahondar en la discusión teórica sobre la distinción entre el *exemplum* y la *novella*, que nos llevaría lejos del propósito de este trabajo,

<sup>3</sup> «En esos cuentos [...] las mencionadas señoras que los lean podrán tener tanto deleite de las cosas placenteras mostradas en ellos como útil consejo para poder distinguir lo que hay que rehuir y lo que igualmente hay que seguir» (Boccaccio, *Decamerón* [Hernández Esteban]: 112).

me limito a recordar que esta llegó a ser definida como un «anti-*exemplum*» por Neuschäfer y como «*exemplum sui generis*» por Branca.<sup>4</sup>

Los humanistas italianos del *Quattrocento* y del *Cinquecento*, al leer y estudiar la obra de Boccaccio, que será sugerida como el más alto modelo de prosa vernácula por Pietro Bembo en el seno de la controversia de la «*questione della lingua*»,<sup>5</sup> tuvieron que lidiar con dos cuestiones fundamentales que conciernen la *novella*: la moralidad y la verdad. Así lo explica Elisabetta Menetti (2013: 289-90):

Dopo Boccaccio la necessità umanistica di nobilitare il racconto novellistico si somma alla volontà di dare voce ad una umanità dai contorni morali imperfetti, ridicoli o drammaticamente folli e di raccontare il corpo grottesco e alterato di un mondo squilibrato sia laico sia clericale. Le opere del Boccaccio, nel loro insieme, trasferiscono ai primi narratori del Cinquecento, opposte suggestioni: la lezione morale di personalità esemplari, ricavate dalle liste del *De mulieribus claris* o del *De casibus virorum illustrium*, si somma al gusto per il rovesciamento comico, che vanta personaggi indimenticabili per la novellistica successiva, come Bruno e Buffalmacco, nella lista dei furbi o come Calandrino e Simone Da Villa nella lista dei semplici.

Las nuevas generaciones de narradores italianos posteriores a Boccaccio, absortos en sus cavilaciones filosóficas y estéticas en torno a la forma adecuada de plasmar la naturaleza del ser humano en toda su complejidad, no pudieron resistirse a la fascinación por los personajes más emblemáticos del *Decameron*: hombres necios e ingenuos como Calandrino, burladores y desvergonzados como Ciappelletto o Fray Cebolla, Bruno o

<sup>4</sup> Cf. Battaglia Ricci (2000: 34).

<sup>5</sup> Sobre la presencia del modelo del *Decameron* en la literatura italiana y su función de modelo para los humanistas, remito a las sintéticas referencias que indica Fonio (2007: 127): «Il primato decameroniano sussisterà almeno fino al Quattrocento, quando la cultura umanistica cerca nuovi modelli da affiancare (nient'affatto da sostituire) al *Decameron*. Solo due esempi, del resto ben noti, basteranno a testimoniare la durevole fortuna del modello decameroniano nei confronti della prosa letteraria italiana, e del genere novella in particolare. Come le *Prose* del Bembo (1525) riconoscono nelle novelle tragiche del *Decameron* un paradigma con valore normativo per la prosa volgare, così la prima poetica (del resto molto tarda) della novella come genere letterario, la *Lezione sopra il comporre delle novelle* di Francesco Bonciani (1574), identifica la novella *tout court* con Boccaccio».

Buffalmacco, mujeres apasionadas como Ghismonda, ingeniosas como la marquesa de Monferrato, admirables y hieráticas como Griselda. Sus historias pronto cruzaron las fronteras geográficas y lingüísticas suscitando el interés de otras culturas, como prueban los testimonios conservados y las informaciones sobre la difusión del *Decameron*, de las que hoy en día disponemos gracias a la intensa labor filológica llevada a cabo por investigadores e investigadoras a lo largo de varias generaciones.<sup>6</sup>

También en área ibérica, Boccaccio se convirtió pronto en uno de los referentes para los autores españoles, y el interés por el *Decameron* (junto a las obras de los *novellieri*) se acentuó en el siglo XVII, cuando las colecciones de novelas cortas cobraron un papel muy relevante en la narrativa hispánica. Sin embargo, frente a las esmeradas traducciones de las que goza la obra en francés (1414 y 1485) y en catalán (1429), no conservamos testimonios medievales en castellano con una calidad equiparable, a pesar de la incuestionable presencia del texto en el escenario cultural español de aquellos tiempos. Solo conservamos dos testimonios del s. XV en castellano: el manuscrito J-II-21 de la Biblioteca de El Escorial, que solo recoge cincuenta cuentos y algunos fragmentos del marco narrativo y del marco del autor, y la edición impresa por primera vez en 1496 en Sevilla por Ungut y Polono, donde encontramos la obra casi completa.<sup>7</sup> Ambos testimonios parecen ser copias de una traducción previa, hoy perdida, y de ella derivan todas las versiones que se difunden en lengua castellana en las reimpressiones de los siglos XVI y XVII. Si bien contamos con importantes avances al respecto, aún es poco lo que sabemos de la temprana difusión de la obra en castellano, y eso se debe a las peculiaridades de la

<sup>6</sup> Remito a los trabajos de Branca (1991 y 2000) y Cursi (2007), que hasta el momento son los más determinantes en cuanto al estudio de la transmisión textual del *Decameron* en Italia y su proyección en el resto de Europa.

<sup>7</sup> Del manuscrito escurialense disponemos de una primera edición, *El Decameron en castellano. Manuscrito de El Escorial*, elaborada por F. de Haan (1911) y una edición crítica más reciente, *Libro de las ciento novelas* (Valvassori), que es la que tomaré como referente en este trabajo. Del incunable de Sevilla se conserva un ejemplar en la Biblioteca Real de Bruselas con signatura Inc. B 399, *Las C. novelas de Juan Bocacio*; en él se recoge la traducción de casi todos los cuentos originales, así como de algunas partes del marco y actualmente no contamos con una edición crítica del texto.

traducción recogida en los dos testimonios antiguos conservados, así como a la dificultad de establecer un *stemma* seguro, que esclarezca la transmisión y filiación de los ejemplares con la supuesta versión perdida, así como su relación con los códices medievales italianos y románicos.<sup>8</sup>

En este trabajo trataré algunos aspectos de la traducción del *Decameron* recogida en el manuscrito escurialense y del proyecto literario que este testimonio refleja. Como premisa, debe tenerse en cuenta que nos encontramos frente a una traducción “horizontal” (o sea, entre lenguas romances), condición determinante de la metodología de trabajo en la concepción medieval de trasladar, puesto que no requería la solemnidad y la rigurosidad de la traducción vertical o *volgarizzamento* (del latín al vulgar).<sup>9</sup> La situación se vuelve aún más compleja al ser el libro original de autoría de Giovanni Boccaccio, uno de los autores más célebres en la Europa tardomedieval por su obra latina; sin embargo, el *Decameron* es una obra en lengua romance, cuyos contenidos son propios de la *factio*. Según el canon estético la prosa “cultura” del siglo XV, los autores buscan “amplitud y magnificencia desarrollando las ideas de manera reposada y profusa, y repitiéndolas a veces con términos equivalentes... el pensamiento se distribuye en cláusulas simétricas y contrapuestas” (Lapesa 1981: 208). Habrá que preguntarse, por lo tanto, qué elementos de la obra son determinantes para el traductor y cómo estos determinan su *modus operandi*. En cualquier caso, debemos recordar que

<sup>8</sup> No trataré en este trabajo el problema de la transmisión textual, pues se trata de una cuestión filológica compleja y de largo alcance, que aún está lejos de ser zanjada. Al respecto, me limito a señalar los referentes imprescindibles sobre el tema: los estudios pioneros y aún valiosos de C. Burland (1905); los primeros intentos de edición crítica, limitados a las dos primeras novelas, de B. Hernán-Gómez Prieto (2014, 2016); los importantes avances hechos en las últimas décadas por M. Hernández Esteban (2002, 2004, 2008, 2013-2014, 2017); y algunas recientes aportaciones de D. González Ramírez (2020), quien recopila además la bibliografía anterior. Sobre la recepción del *Decamerón* en la península ibérica, además de los trabajos ya citados, véanse Arce (1978), Branca (2000), Conde (2007), Calvo Rígal (2008), Hernández y Valvassori (2014) y Valvassori (2014) y, en general, el monográfico de «Cuadernos de filología italiana» (número extraordinario 8) dedicado a *La recepción de Boccaccio en España*, ed. Hernández Esteban (2001).

<sup>9</sup> Sobre la distinción entre traducciones verticales y horizontales en la Edad Media, cf. Folena (1991: 78) y también Rubio (1997: 243).

Las traducciones medievales se caracterizan, entre otros muchos rasgos, por la existencia de una frontera difusa entre versión fiel y libre adaptación, pues para el autor medieval era compatible un hondo respeto a las fuentes con una considerable libertad en su actualización (Rubio Tovar 2013: 223).

En la Edad Media no hubo una reflexión sistemática sobre la traducción que aclare los principios fundamentales ni la estrategia global por la que se rigió; tras la antigüedad clásica, «las teorías sobre el *modus interpretandi* fueron progresivamente escaseando pues poco sentido tenía discutir sobre el método cuando el fin principal era explicitar el contenido e incluso reelaborarlo con las *explanationes*, *enarrationes* y afines» (Serés 1997: 33). Los traductores de aquella época se valieron de algunas ideas y de muy escasa preparación e instrumentos para trabajar; esta carencia se explica principalmente porque la traducción no tenía especificidad, no era un ejercicio autónomo, netamente diferenciado de la glosa o del comentario (Rubio 2013: 126-31). Por último, más allá de la consideración metodológica ligada a uno u otro periodo, la traducción de un texto implica su recepción en un espacio, una lengua, y frecuentemente también un tiempo, distantes de aquellos que determinaron su creación. Por ello, cada versión traducida adapta el contenido y la forma a un público nuevo,<sup>10</sup> lo que conlleva una constante reinterpretación del texto original. El estudio de ese «proceso de transformación», como lo definió Steiner, permite ver la forma en la que la obra se actualiza de acuerdo con los valores culturales y usos lingüísticos específicos de los nuevos receptores.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Guillén (2005: 317) señala que la traducción «se nos aparece como una forma de comunicación ternaria que abraza segmentos diferentes en el tiempo y en el espacio». De un texto escrito en un principio para un determinado público, se obtiene otro texto, la traducción, dirigido a un nuevo círculo de lectores.

<sup>11</sup> «El modelo esquemático de la traducción es el de un mensaje proveniente de una lengua-fuente que pasa a través de una lengua-receptora, luego de haber sufrido un proceso de transformación» (Steiner 2001: 44).

2. ENTRE *NOVELLA* Y *EXEMPLUM*

Tras esbozar el complejo mosaico en el que se inserta la traducción castellana antigua del *Decameron*, nos adentraremos en algunos aspectos de su estudio a partir de la imprescindible confrontación con el texto original. Las abundantes informaciones que resultan del cotejo que he realizado entre el texto italiano (al que haré referencia de aquí en adelante también con la sigla DEC) y el texto castellano (que identificaré con la sigla ESC)<sup>12</sup> invitan al análisis de múltiples aspectos de la temprana recepción de la obra en la España medieval y son los que sustentan el presente trabajo.<sup>13</sup>

El propósito que alienta estas páginas es analizar las variaciones de género que se pueden detectar en la versión de ESC, con especial atención a la reincorporación de elementos propios del modelo narrativo del *exemplum*. Las características de la obra transmitida por el códice escurialense son claros indicios de que nos encontramos ante un proyecto editorial muy diferente del que ideó Boccaccio. En ESC se suprime el marco del autor, así como buena parte del marco de los narradores, y es el único testimonio conocido que recoge – desordenados – solo la mitad de los cuentos:

la supresión del marco del autor que forman el «Proemio», la «Introduzione alla Giornata IV» y la «Conclusionione dell'autore» (que son los espacios donde el autor habla directamente con el lector) pudo estar determinada por el nuevo proyecto de libro antológico y el diferente plan editorial que comportaba, y también por la necesidad del traductor de adaptar su trabajo a las exigencias del diferente nivel social y cultural al que iría destinado; al suprimir el «Proemio», por ejemplo, se elimina la presencia del autor enamorado («per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito»), que podría resultar poco edificante. (Hernández Esteban–Gómez Martínez 2017: 196)

<sup>12</sup> Para el texto italiano me sirvo de Boccaccio, *Decameron* (Branca); para la traducción castellana antigua, emplearé la edición más reciente del manuscrito escurialense (*Libro de las ciento novelas* [Valvassori]).

<sup>13</sup> El cotejo al cual hago referencia está recogido en mi tesis doctoral, inédita, titulada *La primera traducción castellana del Decameron: el manuscrito escurialense J-II-21* (Universidad de Alcalá, 2010). El cuerpo central del estudio está dedicado al análisis contrastivo del texto castellano con el original italiano frente a frente, en dos columnas paralelas. Algunos de los resultados más significativos de la investigación están sistematizados y presentados en otros artículos ya publicados, véanse Valvassori 2010, 2012 y 2014.

Las estrategias que inciden en el cambio estructural del libro son coronadas por la redistribución del texto original en sesenta capítulos secuenciales (sin jornadas ni distinciones claras entre los diferentes niveles diegéticos) y por el cambio del título, que muestra un significativo cambio en la concepción de la obra, del *Decameron* hasta convertirse en el *Libro de las ciento novelas*.<sup>14</sup>

Por lo tanto, queda patente que en la traducción castellana antigua son las novelas las que despiertan más interés y se convierten en el pilar a partir del cual se erige el nuevo proyecto editorial. Pero ¿de qué forma se transmiten?, ¿hasta qué punto incide el proceso de transformación y adecuación al nuevo público en sus rasgos literarios distintivos?, ¿qué relación guardan las novelas de ESC con el género de las *novelle* inaugurado por Boccaccio y con el de los *exempla*, teniendo en cuenta el recorrido diacrónico y teórico de la narrativa breve medieval? El problema de la pertenencia o asimilación de la versión castellana a uno u otro género literario conlleva, evidentemente, una extensa discusión y no puede ser abordado de forma exhaustiva en este trabajo. Sin embargo, a la luz del estudio del códice escorialense, propondré en las siguientes páginas algunas observaciones al respecto, razonadas a partir de los ejemplos más significativos resultados del cotejo de ESC con el original de Boccaccio, que espero pueden servir como punto de partida para futuras investigaciones.

### 3. INTENCIÓN DIDÁCTICA: LOS AÑADIDOS

Uno de los principales rasgos distintivos del *exemplum* es sin lugar a duda la constante preocupación por transmitir una lección; en palabras de Le Goff (1985:105) «l'*exemplum* è didattico e la retorica della persuasione a cui si riferisce è una retorica pedagogica». Como señalamos anteriormente,

<sup>14</sup> En Europa, el *Decameron* no se difundió como el proyecto unitario concebido por Boccaccio, sino principalmente como una colección de cuentos, lo que se vio reflejado en el cambio del título en muchos de los testimonios conservados; al respecto, véase el estudio María Hernández Esteban sobre la traducción del título de la obra como *Centonovelle* (Hernández Esteban 2004).



es justamente uno de los aspectos de los cuales se distancia la *novella* en su consolidación como un nuevo género en el panorama de la narrativa breve. En la traducción castellana antigua del *Decameron*, sin embargo, asistimos a una clara vuelta al enfoque didáctico.

La selección de novelas que encontramos en la versión del *Decameron* propuesta por el manuscrito escurialense J-II-21 no parece responder a ningún criterio claro. Ciertamente, no se trata de una versión “depurada” de la obra original, íntegra, ya que incluye la traducción de novelas que podrían ser “provocadoras” para la Castilla del s. XV, tanto por los elementos anticlericales (por ejemplo, DEC I, 6) como por las tramas sexuales (por ejemplo, DEC VII, 5 y VII, 6). Si la revisión de la selección de las materias y temas hasta ahora no ha sido decisiva a la hora de esclarecer las cuestiones planteadas, el estudio de la traducción es mucho más revelador de las intenciones del traductor y de los criterios estéticos a partir de los cuales se relee y reescribe el *Decameron* en la España tardomedieval.

Para abordar dicho estudio, teniendo en cuenta que el traductor romance frecuentemente opta por una traducción intermedia entre el método *ad verbum* y *ad sensum*, es importante analizar el empleo de dos técnicas esenciales: añadir secuencias textuales que no están presentes en el original y suprimir algunas de las que están. Nos centraremos ahora en el uso del primer procedimiento, la interpolación de texto, que en ESC está estrechamente vinculado a la intención didáctica y al cambio sustancial del proyecto literario. Además de los desdoblamientos, habituales en la metodología de trabajo de los traductores del s. XV,<sup>15</sup> en el testimonio escurialense se pueden observar numerosas interpolaciones, casi siempre relativamente breves, pero que en su conjunto causan interesantes cambios en la narración. Se pueden diferenciar tres grandes tipos o categorías de añadidos dependiendo del principal objetivo que cumplen en la narración, a saber.

<sup>15</sup> Los desdoblamientos léxicos, conceptuales (*congeries*) y a veces sintácticos (*interpretationes*) son «una fórmula metódica, un recurso retórico – y un procedimiento práctico – mediante los que el traductor consigue, sin que vaya en detrimento la fidelidad al original, una relativa libertad interpretativa con la que logra combinar en líneas generales las dos principales especies medievales de traducción: *verbo ad verbum* y *ad sensum*, aunque el punto de partida es el primero» (Serés 1997: 200).

Primer tipo de interpolaciones: se emplea para enfatizar el mensaje que se está transmitiendo, haciendo hincapié en un dato, aspecto o matiz que es de especial interés para el traductor. A través de este recurso muy habitual en las traducciones de la época, la labor de traducción deja de ser un proceso mecánico y neutro para reflejar de manera más evidente la huella del traductor; es así cómo este enfatiza con mayor o menor sutileza los aspectos del texto que se ajustan a su ideología, cosmovisión o sentido moral.

Segundo tipo de interpolaciones: aquellas que responden a la necesidad de aclarar el texto, aportando informaciones que lo hagan más accesible al lector. Para facilitar la comprensión, se inserta una serie de elementos aclaratorios que orientan la lectura, por ejemplo: deícticos, repetición de conceptos o nombres, explicitación de elementos originalmente sobrentendidos, interrupciones del discurso directo para aclarar o recordar qué personaje está hablando, referencias intertextuales o sintagmas que sitúan la narración en el contexto espacial y temporal.

Tercer tipo de interpolaciones: aquellas que tienen una clara intención didáctica y moralizadora; estos añadidos son menos frecuente y a menudo se combinan y completan con los otros dos tipos anteriormente citadas, en pro de una adaptación del original a los parámetros estéticos de la nueva versión de la obra que es la traducción.

A la luz del análisis comparativo realizado, quiero señalar que, en la mayoría de los casos, las interpolaciones detectadas en la versión escurialense con finalidad didáctica consisten en matizar las palabras de Boccaccio o incluso adecuarlas para que se conviertan en una enseñanza para el lector. Si revisamos las intervenciones realizadas por la temprana traducción castellana en todos los niveles del texto boccacciano, apreciamos una clara preocupación por cómo este será recibido por los nuevos lectores: se justifican las acciones de los personajes, se insertan claves de lectura para la “correcta” interpretación de ciertos pasajes y a menudo se interviene en el final del cuento para enfatizar o recrear la lección moral que se desprende de los hechos relatados.

Veamos algunos ejemplos de dichas intervenciones con fines didácticos en uno de los capítulos más ilustrativos, que sirve como muestra de la tendencia de la traducción castellana antigua del *Decameron* hacia el modelo del *exemplum*: se trata del capítulo 25 de ESC, que corresponde a la *novella* IX, 3 de DEC. Gracias a un análisis comparativo destacan las nu-

merasas inserciones de secuencias en el texto castellano, que, aunque en la mayoría de los casos son muy breves, sirven para encauzar la lectura hacia una “adecuada” recepción de los hechos narrados.

La *novella* IX, 3 trata de la broma urdida por Bruno, Buffalmacco y Nello, quienes hacen creer al bobo Calandrino, con la complicidad del maestro Simón, que está preñado. Los amigos urden la treta para divertirse y para dar un blando castigo al necio, quien había preferido construir castillos en el aire con la pequeña herencia recibida de una tía, negándose a gastar el dinero para disfrutar en compañía de sus camaradas. En muchos casos, los añadidos que encontramos en ESC sirven para dar una valoración negativa de los personajes presentados, advirtiendo así implícitamente al lector que este no debe ser un modelo de conducta a seguir y, por lo tanto, que sus acciones – aunque sean divertidas – son desaprobadas por el narrador. En la traducción, a diferencia de la *novella* original, percibimos desde el principio la clara condena de los burladores, no tanto por la burla en sí, sino porque se insiste en esta versión en que los personajes están movidos solo por mala intención:<sup>16</sup>

*Bruno e Bulfamato, e los otros dos pintores, que asaz maliciosos e burladores eran:* tras los dos nombres de los dos amigos que se burlarán de Calandrino, Bruno y Buffalmacco (que en ESC encontramos como Bulfamato e incluso una vez como Bulfameto), encontramos una interpolación. Se trata de la primera aparición de los personajes y con esta secuencia, además de informarnos de su oficio,<sup>17</sup> ambos son descalificados con los adjetivos que muestran las características negativas que los igualan, pues son ambos maliciosos y burladores. De esta forma se advierte al lector de qué debe esperar de ellos en el resto del relato y de cómo debe valorarlos, pues claramente no son un ejemplo de conducta que deba seguirse.

<sup>16</sup> En los ejemplos propuestos de aquí en adelante, las secuencias que aparecen subrayadas son interpolaciones de ESC que no aparecen ni tienen correspondencia con DEC, mientras que aparecen tachadas las partes del original omitidas en la versión de ESC. Asimismo, las anotaciones que analizan y aclaran en detalle los ejemplos propuestos, aparecen sangradas a continuación del texto citado para diferenciarlas de la discusión principal que ocupa el cuerpo del artículo.

<sup>17</sup> La inserción de *e los otros dos pintores* convierte en una coordinada la secuencia que seguramente en el antígrafo de donde copia ESC era una aposición, *los otros dos pintores*; este cambio da lugar a un malentendido, ya que da a entender que los amigos son cuatro en lugar de dos.

*[Nello], compañero así en el oficio como en la malicia:* se presenta el tercer personaje del grupo de amigos que urde la treta, cuyo nombre (Nello) se pierde en ESC; lo que sí se destaca es que también es pintor y se añade la información de que es tan mezquino como los otros dos, por lo que se espera la misma valoración moral de su conducta por parte del lector.

*Bruno, que era malicioso:* nuevamente se inserta en ESC una valoración negativa del personaje y se enfatiza su mala intención con esta secuencia explicativa.

Calandrino, si bien es presentado como una víctima, también es condenado por su simpleza y por su corto entendimiento, defectos que crean la condición adecuada para que se cumpla el engaño:

*Calandrino, que era ombre liviano e de mal sentido:* igual en el caso de los otros personajes, se añade un inciso con una valoración rápida y negativa del protagonista, que en ESC aparece con el nombre Calandrino.

*Calandrino, que muy avisado non era:* otro inciso con el que se destaca el poco entendimiento del personaje principal.

*Calandrino > aquel simple ombre:* con esta secuencia se sustituye en ESC el nombre del protagonista aludiendo a su característica más distintiva, la simpleza.

La ingenuidad del personaje principal lo hace víctima de la burla, pero sus reacciones y sus palabras se convierten en un pretexto para advertir al lector, por lo que en ESC se insertan algunas secuencias que explicitan la lección que se debe extraer del cuento:

*[Calandrino], veyendo todos aquellos concordar en una razón, dando más fe a lo que ellos dezían que a lo qu'él sentía, creyó sin otra duda qu'él estava muy mal:* Calandrino no pone en discusión la resolución de los tres burladores, cuando unánimemente afirman que a juzgar por su aspecto está tan enfermo que parece estar a punto de morir.

Calandrino ni siquiera es capaz de revisar y cuestionar si lo que otros perciben sobre su estado de salud es acorde a su propia percepción, y esa credulidad lo lleva a ser víctima de la burla; de lo narrado se desprende una primera advertencia para el lector. Y así como Calandrino es la viva imagen del necio ingenuo, los personajes dotados del ingenio del que carece el protagonista se aprovechan de él sin ningún reparo, urdiendo una treta para divertirse a sus expensas.

Entre los burladores, destaca la figura de Simón, quien se hace pasar por médico para sentenciar que el motivo del supuesto malestar del pro-

tagonista se debe a su estado de gravedad. El pretexto sirve para hacer un retrato de la figura del médico que, si bien en clave caricaturesca, se configura como un tipo de personaje absolutamente ejemplar. Hacia la mitad del capítulo 25 de ESC nos encontramos con una de las más extensas interpolaciones de todo el código escorialense. En DEC aparecen solo un par de líneas que relatan cómo, en presencia de la mujer de Calandrino, el fingido doctor le comunica al paciente su diagnóstico:

*e dopo alquanto, essendo ivi presente la moglie, disse: «Vedi, Calandrino, a parlarti come a amico, tu non hai altro male se non che tu se' pregno».*

Sin embargo, en la versión de ESC nos encontramos con una larga intervención de maestro Simón:

*E desque bien lo ovo visto, estando allí la muger de Calandrino, que avía nombre Tesa, maestro Simón estovo una grande pieça pensando e faziendo semblante e muestra que él estava muy maravillado, e de otra parte como que avía vergüença de lo dezir. Pero a la fin, faziendo muestra que contra la voluntad lo dezía, dixo:*

*–Verdaderamente, Calandrino, yo non estó dubdando de dezir lo que d'esta enfermedad yo siento ca ello a mí nin a otro médico non es nuevo nin extraño, ca en muchos libros de la medicina es escripto así la enfermedad como las cabsas de que vienen e los remedios d'ella, pero así por la estrañeza e novedad d'esta tu dolencia, que muy pocas vezes conteece, como porque la gente común e ignorante non lo creería, e muchas vezes dexa ombre de dezir la verdad por temor de non ser creído. Pero así es que la amistad perfecta lança fuera el amor e cuandoquier que yo me tenga de ser avido por mentiroso, lo cual a todo ombre es grave de sufrir, especial e mayormente al sabio. Pero porque tú, que tanto eres mi amigo, ayas remedio a tu enfermedad, yo me disporné a cualquier cosa que de mí se diga. E aquesta enfermedad, –dixo él– segunt que nuestros doctores lo asignan, vienen de ciertas cabsas e porque tú eres cansado, caído, que a ti debe venir de una cabsa en que tú de ligero podrías caer. E por ende yo dezirte be la enfermedad e tú pensa en ti como usas con tu muger en tu cama, e por ventura será lo que yo pienso; e si así es, plazerá a Dios que seas curado, ca non es pequeña esperanza de ser curado el enfermo quando el físico ha conocimiento de la enfermedad; –dixo él– yo te digo, Calandrino, que segunt yo puedo sentir, tú estás preñado.*

En primer lugar, se amplía la parte dedicada a describir la actitud de maestro Simón ante Calandrino, enfatizando su sorpresa ante el supuesto embarazo del paciente. Con este recurso y con la larga reflexión que se inserta antes de la comunicación del diagnóstico, el traductor consigue también crear una mayor expectativa en el lector. En segundo lugar, se podría decir que el eje central de toda la interpolación es fundamentalmente la validación de los médicos y la justificación moral del engaño urdido. Aflora en

estas líneas el deseo del traductor de legitimar y ensalzar la figura del doctor, puesto que en la personificación que hace Simón se presenta como un hombre sabio, éticamente intachable, poseedor de la capacidad y de los conocimientos necesarios para curar a los enfermos y, por lo tanto, digno del máximo respeto por parte de la sociedad. La defensa de este gremio interpolada en la versión castellana pudo ser una reacción ante la atrevida historia narrada por Boccaccio, en la cual maestro Simón miente descaradamente a Calandrino con el fin de entretenerse y entretener a sus amigos. Así, en ESC se justifica el engaño relatado como una excepción que el supuesto médico se permite, aunque hable *contra la voluntad*, debido a la amistad que tiene con Calandrino, movido por el noble propósito de dar al avaro amigo un castigo y una lección moral.

El maestro Simón de la versión escurialense se presenta como un hombre culto, que conoce muy bien los libros de medicina y que tiene una sólida experiencia en la práctica. Pero lo que realmente distingue al personaje, como representante ejemplar de todo su gremio, es su integridad moral. En efecto, como todos los médicos, Simón se arriesga a la calumnia y a la deshonra social por culpa de la gente inculta que, por ignorancia, puede tacharlo de embustero. Se plantea entonces la duda moral del personaje, puesto que es consciente de que *muchas vezes dexa ombre de dezir la verdad por temor de non ser creído*. Sin embargo, a pesar del grave riesgo que implica, maestro Simón opta por la “sinceridad”, en nombre de la amistad que lo une a Calandrino. Con el pretexto de la excepción, se ilustra la ética del médico, y de este modo maestro Simón se convierte paradójicamente en un personaje ejemplar, digno representante de su gremio.

Al final de la intervención, con una breve sentencia aleccionadora se vuelve a reafirmar la importancia de los médicos y de sus conocimientos para el bienestar de la sociedad: *ca non es pequeña esperança de ser curado el enfermo cuando el físico ha conocimiento de la enfermedad*. Se cierra la interpolación retomando el texto original con el diagnóstico «*tú estás preñado*», que logra aquí aún más efecto gracias al suspenso creado y a la rima consonante con *Calandrino*.

Cabe señalar que estamos ante un cuento breve, que Boccaccio construye manteniendo un claro equilibrio entre cada una de las partes que lo conforman para lograr un efecto de paralelismo narrativo entre la situación inicial, en la que Calandrino goza de cierta suma de dinero que no

comparte con nadie, y la situación final, cuando los burladores disfrutan de unos capones a expensas del castigado compañero que solo puede tomar un inútil jarabe.<sup>18</sup> Por ello, la larga interpolación que aparece en la versión castellana antigua desequilibra aún más la integridad textual del cuento, introduciendo una digresión que interfiere directamente en la construcción diegética.

Más adelante, encontramos en ESC una serie de breves inserciones que responden al mismo propósito de las anteriores:

*El sabio e avisado Calandrino levántose e a su parecer asaz en buena dispusición e fue a ver sus negocios, loando mucho la grande ciencia de maestro Simón e la maravillosa cura que en él avía fecho, afirmando por cierto que después de Dios por él avía la vida:* con breves añadidos, se enfatiza en ESC la simpleza de Calandrino y su agradecimiento hacia la supuesta sabiduría de Simón, con una velada referencia al olvidado peligro que corrió el médico de ser cuestionado por la opinión pública. Con estos añadidos, si bien irónicos y exagerados por la estulticia de Calandrino, en la traducción se subraya nuevamente la importancia de reconocer al médico su valioso trabajo, que se equipara aquí incluso al poder del Creador.

La mayoría de las interpolaciones que encontramos en ESC parecen motivadas por una preocupación por la lección moral del texto y se distancia de la intencionada participación colectiva que caracteriza las burlas hechas a Calandrino en DEC, que conecta con el lector y lo invita a disfrutar del cuento.<sup>19</sup> Una vez más este cambio en la versión castellana muestra una concepción del relato mucho más cercana a la tradición narrativa ejemplar que a la *novella*. En esa misma línea, las intervenciones del traductor cuando el paciente recibe su diagnóstico adquieren un tono claramente misógino. En la respuesta de Calandrino que leemos en ESC, encontramos varias secuencias añadidas que exageran la rabia del personaje hacia su mujer, Tessa, y hacen hincapié en la culpabilidad de esta, como se puede ver a continuación:

<sup>18</sup> Sobre el análisis estructural de DEC IX, 3 véase la «scheda introduttiva» en Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 1365-7.

<sup>19</sup> «Esa coralidad, funcionalmente, conecta con el receptor, facilitándole así su disfrute del cuento y animándole a participar de esa carcajada coral que los hechos provocan», Hernández Esteban (2005: 991).

—¡O Tesa! ¡O mala muger! ¡Esto has fecho tú e has sabido fazer con tu maldad e ardor! ¿Cuántas vezes te lo yo he dicho que non cavalgases encima de mí e dexases a mí fazer? E tú porfiando fazías de mí a tu guisa, ploguiese a Dios que con la sola desonra escapara e non estoviera en tal peligro: se añaden insultos (¡o mala muger!) y se destacan rasgos atribuidos con frecuencia a las mujeres en la tradición misógina de la época, como maldad, obstinación y engaño. La invectiva misógina concluye incluso con una amenaza por parte de Calandrino hacia su esposa.

En DEC la *novella* concluye delineando con pocos trazos la situación en la que quedan los personajes tras el engaño, situación que se traslada en ESC con alguna diferencia, ya que se priva a la mujer del ingenio que tiene en el original:

*Falmaco, e Bello, e Bruno quedaron muy alegres de aver engañado la simpleza e avaricia de Calandrino: los tres amigos están satisfechos con su ingeniosa artimaña, con la que se han podido reír de la avaricia de Calandrino pero en ESC también se ríen de su simpleza.*

*comoquier que la su buena dueña Tesa quedó reniendo con él sobre ello: Calandrino no se da cuenta en ningún momento de haber sido víctima de una burla, pero en DEC sí se da cuenta su esposa, quien, ~~avvedendosi~~, molto col marito ne brontolasse. La omisión del verbo *avvedersi* (“darse cuenta”) y la inserción del adjetivo buena, simplifica y tergiversa las características del personaje original.*

En DEC son frecuentes las rencillas y los altercados entre Calandrino y Tessa (así ocurre también en VIII, 3 y IX, 5), puesto que la mujer no es necia ni ingenua como él; esta caracterización de los personajes y de la dinámica narrativa de su relación es uno de los hilos conductores de la obra que se pierde con la fragmentación del proyecto original en la versión castellana antigua.

Además, justo antes de estas últimas líneas del capítulo de ESC, encontramos una secuencia interpolada que relata la errónea conclusión sacada por Calandrino tras la experiencia vivida:

*E secretamente aconsejava a algunos sus amigos que se guardasen de consentir a sus mugeres que los cavalgasen ca era una cosa muy peligrosa e que d'esto non les podía más dezir, pero que fuesen ciertos qu'él non lo dezía de balde.*

Estas líneas añaden una irónica lección que el protagonista imparte a los demás personajes para cerrar el cuento al estilo de la tradición de los *exempla*, precediendo a la verdadera enseñanza del capítulo, que es la advertencia contra la simpleza y la avaricia. El añadido, además de aportar un



toque cómico al relato, aporta un elemento clave en la relectura misógina de la *novella*: puesto que en la versión castellana la esposa de Calandrino no demuestra haberse enterado del equívoco (por la supresión de *avvedendosi*), con este añadido se deja entender que sus quejas (que cierran el capítulo) se deben solamente a su deseo sexual, condenado públicamente por el marido. Volvemos así a la exageración de la simpleza de Calandrino y a la transformación de Tessa en el personaje de la mujer necia, lujuriosa y pecadora que tanto se repite en la tradición literaria medieval.

En el caso del capítulo 25 de ESC que acabamos de revisar, se pueden apreciar con claridad las variaciones en el texto meta, pero no es el único caso, ya que en numerosos puntos del manuscrito escurialense encontramos inserciones con la misma intención didáctica y moralizante. Otro ejemplo significativo lo encontramos en el capítulo 32 (DEC V,1), donde se agregan unas líneas que condenan y a la vez justifican la escena de excepcional violencia protagonizada por Cimón y Lisímaco en el desenlace de la turbulenta historia. Asimismo, en el capítulo 33 (DEC X,8), que veremos en el siguiente apartado, se insertan varias secuencias que amplían la conclusión de la *novella* original, haciendo hincapié en la lección moral que debe extraerse de la lectura del cuento.

Finalmente, con respecto a las interpolaciones detectadas en la traducción castellana antigua, cabe señalar que en algunos casos estas responden a la necesidad de ofrecer argumentos y motivos que expliquen la inmoralidad de las acciones realizadas por los personajes, justificar los hechos narrados o matizar ciertas observaciones o reflexiones del texto boccacciano. Sirva de ejemplo la breve inserción en el capítulo 2 (DEC I, Introducción 17-48), en la descripción de la situación de confusión que provoca la peste en la ciudad de Florencia, donde las leyes de convivencia ya no se respetan y los lazos familiares se quiebran; en ESC encontramos añadida la secuencia «*o como con desesperación o pensando que era algunt remedio a tanto mal*» para justificar la reacción de aquellos que se reían y alegraban ante la muerte de otra persona, introduciendo así un cambio en la descripción minuciosamente cuidada y elaborada por Boccaccio. Este no es un recurso frecuente de las inserciones, pero no deja de ser una muestra interesante de la interacción de las figuras del traductor y del autor.

#### 4. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES: LAS OMISIONES

En la retórica de la *novella*, la presentación de los protagonistas se convierte en un elemento crucial y ofrece la clave de lectura de la historia narrada. Boccaccio inserta los personajes en un contexto histórico específico y les atribuye rasgos particulares, caracterizándolos con frecuencia a partir de personas y situaciones reales que pertenecen a un preciso contexto socioeconómico y cultural que coincide con el naciente mundo de la burguesía comercial; incluso las narraciones ambientadas en el pasado no se difuminan en la ambigüedad espaciotemporal, salvo en contadas ocasiones (Fonio 2007: 130). Desde el punto de vista narrativo, el sofisticado engranaje de rasgos distintivos con los que se perfilan los protagonistas de la *novella* boccacciana, constituye la premisa psicológica y social a partir de la cual se desarrolla toda la narración, actualizando y distanciando así la obra del modelo del *exemplum* (Battaglia 1965: 523). En la traducción castellana antigua del *Decameron*, sin embargo, los personajes pierden los rasgos específicos que los caracterizan en el original y vuelven a adquirir ese aire simbólico y atemporal propio de la tradición ejemplar.

Como ya señalé, el análisis comparativo resulta decisivo para determinar con precisión las variaciones que sufre el texto en todos los niveles, diegéticos y filológicos. Del mismo modo en que presenté en las páginas anteriores el análisis de un caso representativo de las frecuentes interpolaciones con intención didáctica que pueden detectarse en ESC, centraré ahora la atención en las omisiones de secuencias del texto original en relación con la caracterización de los personajes. Aunque en la mayoría de los casos solo se trata de la supresión de una palabra o de fragmentos muy breves de texto, si mirado globalmente, lo que a primera vista puede parecer accidental y arbitrario, en realidad produce un cambio significativo en la concepción del proyecto narrativo.

Al sistematizar los resultados de la investigación con respecto a los fragmentos de DEC que no aparecen en ESC, emergen dos tipologías de casos, dependiendo del motivo que –podemos suponer– determinó el cambio en el texto meta. Debido a la dificultad que supone la labor de traducir una obra literaria, las razones detrás de un cambio a menudo son múltiples, por lo que resulta difícil deslindar y clasificar cada caso en uno u otro grupo. Por ello, las tipologías propuestas a continuación no pueden dar cuenta de toda la complejidad de la traducción, sino que tienen el

mero propósito de facilitar el análisis de algunos fenómenos del texto en cuestión.

Primer tipo de omisiones: se trata de la omisión en ESC de secuencias textuales que, por diferentes motivos, son difíciles de comprender y claramente superan las habilidades del traductor. Las partes del texto obviadas son de extensión muy variable y se pueden atribuir a un amplio espectro de obstáculos que ponen a prueba el traductor, desde el nivel semántico y sintáctico hasta el léxico, o que son arduas de interpretar por el contexto lingüístico y extralingüístico en el que se inserta el mensaje. Ante estas dificultades, la estrategia para solucionar el problema es la supresión de la secuencia problemática, obviando en muchos casos la necesidad de adaptar el texto meta para subsanar y paliar las incongruencias generadas por el cambio.

Segundo tipo de omisiones: se trata de la omisión en ESC de algunos fragmentos de DEC para lograr que el texto sea más simple y directo, la prosa más lineal y el mensaje menos elaborado. Esta estrategia forma parte de una tendencia simplificadora que se percibe en todos los aspectos del manuscrito, desde la austeridad del códice (sin apenas colores, ni miniaturas, ni capitales iluminadas) hasta la sencillez de la prosa, casi siempre lineal y directa. Desde la perspectiva de la teoría interpretativa de la traducción, se podría incluso entender el recurso a la omisión de algunas secuencias como una estrategia del traductor para lograr una mayor coherencia textual. En este sentido, de acuerdo con los parámetros de sencillez con que se elabora la traducción castellana antigua, parece preferible la supresión de aquellos elementos considerados superfluos en la narración, que transmiten detalles y datos poco significativos (porque aluden a personajes y referencias que pertenecen a un entorno desconocido por el lector castellano, por ejemplo) o que no son funcionales para la comprensión global del relato.

Ejemplos de ambos tipos de omisiones abundan en todo el testimonio escurialense, sin embargo, en algunos casos puntuales las razones que podemos vislumbrar detrás del cambio parecen ir más allá de la simplificación. Uno de esos casos es el del principio del capítulo 12 (DEC I, 2), cuando Neifile toma la palabra y, antes de narrar su novela, comenta el relato de Pánfilo sobre las vicisitudes de Ser Ciappelletto; el pasaje es lingüísticamente complejo y presenta numerosos obstáculos, pero la omisión de ciertas secuencias no parece responder exclusivamente a la necesidad

de simplificar el significado del original. A continuación retomo y comento muy brevemente los cambios que presenta ESC en las primeras líneas de intervención de Neifile:

*Quando da cosa che per noi veder non si possa procedano*: la omisión conlleva la pérdida de un dato importante. En efecto, según Boccaccio, Dios perdona los errores de los fieles cuando tienen buenas intenciones, retomando un concepto esencial de la novella de Ser Ciappelletto. Al igual que ocurre en el primer relato,<sup>20</sup> en ESC se omite esta cláusula y se presenta a un Dios que siempre está dispuesto a perdonar, sean cuales sean las intenciones del pecador.

*Vera testimonianza, il contrario operando, di sé argomento d'infalibile verità ne dimostri*: la omisión de esta segunda secuencia también implica un cambio más profundo, puesto que se suprimen las palabras críticas del autor con respecto a la hipocresía de los clérigos y de todas aquellas personas que predicán la palabra de Dios pero la contradicen con sus actos.

*Poco menos que por vista lo creamos e afirmemos*: la traducción castellana resuelve el pasaje simplificando y modificando su significado original, puesto que invita al lector a seguir ciegamente lo que por fe creamos.

Al margen de los interesantes casos de peculiares – y sospechosas – omisiones, para una mejor comprensión del uso de las estrategias comentadas, es preferible observar los cambios en un contexto específico. El análisis comparativo del capítulo 33 de ESC ofrece algunos de los ejemplos de omisiones más significativas, además de poner de relieve otros aspectos interesantes del texto castellano en relación con el modelo narrativo decameroniano. Se trata de la traducción de la *novella* X, 8 de DEC, cuyo título muestra ya un interesante cambio en la presentación de la historia, puesto que está construido a partir de la primera frase de la extensa rúbrica de Boccaccio: *Sofronia, credendosi essere moglie di Gisippo, è moglie di Tito Quinzio Fulvo*. En ESC se emplea el modelo habitual *De* + nombres de los protagonistas y se interviene en el orden y jerarquía de estos. Sofronia, quien encabezaba la terna de nombres en el texto original, en ESC es relegada al último puesto: *De Tito Quinzio romano e de Gesipo e de Sofornia, que creyendo ser muger de Gesipo es de Tito Quinzio*. El nombre que aparece en primer lugar es el de Tito Quinzio, caracterizado con el adjetivo *romano* que entrega información clave para el desarrollo y la ambientación de la historia, la única

<sup>20</sup> Cf. Hernán-Gómez Prieto (2016: 15).

grecolatina de la obra. Según apunta Branca, la *gens Quintia* fue un conjunto de familias de la Antigua Roma de origen patricio que compartían el *nomen* Quincio y se subdividían en cuatro ramas (Capitolino, Cincinato, Flaminio y Crispino).<sup>21</sup> El *cognomen* Fulvo no está documentado como una de las ramas de dicho conjunto, por lo que constituye un elemento de *fictio* que introduce Boccaccio en un contexto histórico verosíblemente recreado, donde los nombres –así como los otros referentes culturales– son cuidadosamente reproducidos y alterados. Sin embargo, en el título del capítulo 33 de ESC se omite el apellido Fulvo<sup>22</sup> y con ello se pierde uno de los elementos característicos del texto original.

La *novella* X, 8 se caracteriza por el tono oratorio predominante, que en la primera parte de la narración redundante en largos monólogos y discursos de los protagonistas, por medio de los cuales se muestra la erudición y la sensibilidad de estos; la acción se concentra en la parte central de la *novella* y se vuelve casi mero pretexto para la reflexión (Hernández Esteban 2005: 1100). En la traducción castellana antigua hay una clara preferencia por la parte del cuento que recoge la acción, así como se percibe una mayor dificultad –y tal vez cierto desinterés– al momento de traducir la parte más discursiva que abre el capítulo. Es interesante observar el paulatino cambio de la técnica empleada por el traductor: en los primeros pasajes del capítulo se vale principalmente de una traducción literal o *ad verbum* y los únicos cambios que introduce están destinados a recordar al lector los nombres de los dos personajes principales, Tito y Gisipo. Cuando comienza el primer largo monólogo de Gisipo, el traductor empieza a alternar a la técnica *ad verbum* –que había privilegiado hasta este punto del cuento– y la traducción libre o *ad sensum*. Según avanza el texto y se entrelazan los doctos razonamientos de los protagonistas, la traducción se hace cada vez más libre y se prefieren sentencias breves que recogen de forma concisa las ideas principales del discurso original. Como obvia consecuencia de este *modus operandi*, observamos en ESC la pérdida de una serie de informaciones, generalmente secundarias pero que agre-

<sup>21</sup> Boccaccio, *Decameron* (Branca): 1181.

<sup>22</sup> Sí se traduce el nombre completo, Tito Quincio Fulvio, pero solo en una ocasión, en el momento de la presentación de los personajes.

gaban colores y matices a la psicología de los personajes. Uno de estos casos, por ejemplo, lo encontramos en la reacción de Tito al ver por primera vez a Sofronia, cuando este acompaña a Gisipo a conocer a su prometida:

*Tito, considerando la fermosura de la esposa de Gesipo, començóla a mirar diligentemente; e pagándose mucho del cuerpo e gesto d'ella [~~mentre quelle seco sommamente lodava sí fortemente, senza alcun semblante mostrarne~~]<sup>23</sup> quanto nunca otro ombre en amor de dueña fue encendido: se omite aquí la doble actitud de Tito, apasionadamente enamorado por dentro pero impasible por fuera, que adelanta los sucesivos acontecimientos y el conflicto interno que en este preciso instante comienza a vivir el personaje, dividido entre el amor por Sofronia y el amor por su íntimo amigo, a cuyo honor no puede traicionar. En la traducción se suprimen también tres de los cuatro adverbios (*attentissimamente*, *smisuratamente*, *sommamente*, *fortemente*) cuya repetición es empleada por Boccaccio para destacar la extraordinaria belleza de Sofronia, verdadera causa del enamoramiento de Tito (Boccaccio, *Decamerón* [Hernández Esteban] 1099).*

Se abrevia también la descripción de la primera noche de bodas, en la cual se produce el intercambio de papeles entre los dos amigos, estratagema concebido por Gisipo para que Tito pueda yacer con Sofronia sin que ella (ni nadie) lo sepa. El honor de todos se ve resguardado puesto que Tito, una vez en la cama y oculto por la oscuridad, antes de pasar a la acción propone a Sofronia matrimonio y esta responde afirmativamente, pensando que se trata de Gisipo. Sin embargo, la honestidad y virtud de los personajes, tan ensalzada en los solemnes discursos de las páginas precedentes, podría verse cuestionada por esta situación; por ello, según señala Branca (1970: 108), los pasajes que describen el intercambio de esposa destacan por la ausencia de alusiones sensuales, así como por la total pasividad de Sofronia, quien en ningún momento se muestra partícipe del placer amoroso. En el caso de la traducción castellana antigua, la preocupación moral parece ser aún mayor:

<sup>23</sup> Trad: *mientras para sí sumamente la alababa muy intensamente, sin mostrar algún semblante de ello* (Boccaccio, *Decamerón* [Hernández Esteban]: 1099).

*ma Gisippo, che con intero animo, come con le parole, al suo piacere era pronto, dopo lunga tencione vel pur mandò > mas Gesipo, teniendo su coraçón concordable a las palabras que le avían prometido, lo aquexó tanto que lo fizó ir: en ESC se elude cuidadosamente la palabra piacere, que aparece en dos ocasiones en el pasaje original.*

*E quinci consumato il matrimonio, tingo e amoroso piacer prese di lei, senza che ella o altri mai s'accorgesse che altro che Gisippo giacesse con lei. > e consentiendo el matrimonio, estovo con ella toda la noche sin que ella entendiese qu'él era Tito: se suprime en ESC la referencia a la consumación del matrimonio y al placer corporal y se sustituye por una breve alusión al engaño del que es víctima Sofronia.*

Otros ejemplos de síntesis se observan en el extenso discurso que Tito pronuncia ante la familia de Sofronia para revelar la verdad con respecto al intercambio de esposa acordado con Gisipo y anunciar su intención de llevar a la mujer consigo de vuelta a Roma. A continuación, señalaré algunos:

*I vostri ramarichii, piú da furia che da ragione incitati, con continui mormorii, anzi romori, vituperano, mordono e dannano Gisippo per ciò che colei m'ha data per moglie col suo consiglio, che voi a lui col vostro avavate data > Los vuestros quejos porque Gesipo me ha dado a Sofronia por muger, la cual vosotros avedes a él dado: aunque la traducción del resto del discurso de Tito es principalmente literal, se omite la secuencia en la que este indica a la familia de Sofronia el daño que sus quejas y habladurías están causando a Gisipo.*

*Ella adunque, cioè Sofronia, per consentimento degl'iddii e per rigor delle leggi umane e per lo laudevole senno del mio Gisippo e per la mia amorosa astuzia è mia. La qual cosa voi, per avventura piú che gl'iddii o che gli altri uomini savi tenendovi, bestialmente in due maniere forte a me noiose mostra che voi danniate: l'una è Sofronia tenendovi, nella quale, piú che mi piaccia, alcuna ragion non avete; e l'altra è il trattar Gisippo, al quale meritamente obligati siete, come nemico > Pues como ya vos dixé, por voluntad de los dioses e por consentimiento de Gesipo, es Sofronia mi muger. La cual cosa vosotros bestialmente, teniéndovos por más sabios que los dioses, fazedes contra mí enojosa muestra en dos maneras: la una es tener por fuerça a Sofronia; la segunda es amenazar a Gesipo, al cual por merecimiento sodes obligados: en estas líneas del final del discurso se puede apreciar claramente la traducción ad sensum y la síntesis realizada en la versión castellana, donde se mantiene el mensaje principal pero desnudo de muchos matices.*

Si bien las omisiones que se observan en ESC no perjudican a la transmisión de las principales ideas expuestas por Tito, los cambios efectuados inevitablemente alejan el texto castellano del discurso que Boccaccio con sumo cuidado organiza sintáctica y estructuralmente a partir de los pre-

ceptos retóricos tradicionales.<sup>24</sup> Nótese que en uno de los pasajes de la alocución de Tito, en la parte dedicada a la confutación de las objeciones, encontramos en ESC otra interpolación con intención didáctica que caracteriza el tono moralizante y ejemplar de la versión castellana, que recoge el sentir de la reflexión de Tito y la concentra en una sentencia aleccionadora: *Non es de curar del que façe la obra, si es bien fecha.*

Otra interesante supresión se puede observar en el desenlace de la *novella*, cuando Tito y Gisipo se encuentran en el pretorio, ante el juez, ambos pretendiendo ser sentenciados como culpables de un homicidio que en realidad ninguno ha cometido. En esta ocasión, el cambio de ESC oculta por completo la profundidad que Boccaccio en pocas líneas otorga al personaje del juez, humanizado y conmovido por la escena que está presenciando:

*chiamato Publio Ambusto, di perduta speranza e a tutti i romani notissimo ladrone, il quale veramente l'omicidio avea commesso; E conoscendo niuno de' due esser colpevole di quello di che ciascun s'accusava, tanta fu la tenerezza che nel cuor gli venne per la innocenzia di questi due, che, da grandissima compassion mosso, venne dinanzi a Varrone<sup>25</sup> e disse: – Pretore, [...] > llamado Publio, de muy mala fama, e conoçianlo en Roma por ladrón: a queste avía muerto aquel ombre. E dixo: – Pretor, [...]: se omite en ESC toda la secuencia en la que se describe la reacción del juez ante las mutuas acusaciones de los personajes, motivadas por el fuerte lazo afectivo que los une. Además, nuevamente se omite la traducción del *cognomen* del delincuente, *Ambusto*, y la participación de Varrón, cuyo nombre también se pierde en ESC, que lo recoge solo una vez en todo el cuento y lo traduce como *Mateo* (por *Marco Varrone*); como ya se señaló previamente, el cambio en los nombres resta verosimilitud a la caracterización de los personajes y a la ambientación de la historia.*

Los reajustes y cambios que experimenta la *novella* X, 8 en ESC muestran la recepción y adaptación editorial que el traductor hace de la obra de

<sup>24</sup> La sucesión de cada componente del discurso está minuciosamente construida de acuerdo con la oratoria clásica, tanto en la sintaxis como en la extensión y proporción de cada elemento: exordio, proposición, argumentación (en dos partes), confutación de las objeciones y conclusión, apoyada en consejos y amenazas (cf. Boccaccio, *Decamerón* [Hernández Esteban]: 1111 y Boccaccio, *Decameron* [Branca]: 1198).

<sup>25</sup> Trad.: *y como sabía que ninguno de los dos era culpable de lo que cada uno se acusaba, fue tanta la ternura que le embargó el corazón por la inocencia de ambos que, movido por una muy gran compasión, fue ante Varrón* (Boccaccio, *Decamerón* [Hernández Esteban]: 1113).



Boccaccio: recorta y sintetiza los pasajes menos acordes a sus intereses, privilegiando la acción a la introspección de los personajes y a sus extensos discursos; introduce cambios para adecuar la narración a sus preceptos morales, y se preocupa que estos siempre queden claros y explícitos al lector. En función de esa vocación didáctica, vimos algunos ejemplos de inserción o supresión de texto, aunque estas no son las únicas variaciones que sobresalen del análisis comparativo. En efecto, encontramos también en ESC una serie de intervenciones que sacan a la luz el juicio moral del traductor. Suele tratarse de cambios puntuales, que afectan a pocas palabras, a veces derivados de la necesidad de eludir con una traducción más libre un obstáculo que presenta el texto original. Sin embargo, estos “pequeños” cambios, que pueden pasar desapercibidos en una revisión superficial de la traducción, son sumamente reveladores para el estudio de la transformación que experimenta la obra en su temprana recepción ibérica. Sirva de ejemplo lo que ocurre al principio del capítulo 33, en el pasaje dedicado a describir la reacción de Tito al discurso de Gisipo, quien, tras escuchar las verdaderas razones del malestar del amigo, toma la decisión de cederle a Sofronia:

*Tito, udendo così parlare a Gisippo, quanto la lusinghevole speranza di quello gli porgeva piacere, tanto la debita ragion gli recava vergogna > Tito, oyendo por esta manera fablar a Gesipo, en quanto el falso amor le afincava avia grande plazer, empero de otra parte la razón e la honestidad le ponía en grande vergüença: en la traducción se resuelve drásticamente el dilema moral de Tito tachando de falso su amor por Sofronia, tal es la sentencia del traductor, quien introduce el concepto de honestidad (junto a la razón) como elemento decisivo para su juicio moral. Aunque sin duda el adjetivo *lusinghevole* (“lisonjera”) pudo suponer cierta dificultad para el traductor, cuesta creer que sea la única explicación de este cambio, teniendo en cuenta el contexto lingüístico (*speranza*, por ejemplo) y textual (los discursos, el sufrimiento y el conflicto interno del personaje, que preceden y siguen al pasaje en cuestión).*

Algo similar ocurre pocas líneas después, cuando la palabra *sconvenevolezza* parece ser el obstáculo que interrumpe la traducción *ad verbum* y se convierte en una ocasión para introducir cambios que reafirman el mismo juicio moral: *quanto più era di Gisippo la liberalità tanto di lui a usarla pareva la sconvenevolezza maggiore<sup>26</sup> > quanto la amistad e libertad de Agisipo era más humana e piadosa acercada, tanto el su amor parecía más injusto e más desonesto.*

<sup>26</sup> Trad: *cuanto mayor era la libertad de Gisipo, tanto más inadecuado parecía que él le aceptara* (Boccaccio, *Decamerón* [Hernández Esteban]: 1103).

Cabe señalar, además, el evidente interés del traductor en la intención didáctica de la conclusión del capítulo: las reflexiones de Filomena sobre la *novella* por ella narrada se traducen palabra por palabra y, en varios puntos, se amplía el texto original con interpolaciones que hacen hincapié en la lección moral del cuento, como ocurre también en muchos otros capítulos.

El análisis de la traducción de la *novella* X, 8 del *Decameron* recogida en el códice escurialense revela la gran dificultad que supuso el texto para el traductor: la abundancia de errores, anacolutos, simplificaciones y omisiones, son una muestra irrefutable de los numerosos obstáculos que este tuvo que superar. Es posible que el tipo de texto, caracterizado por la poca acción y la profunda indagación moral, haya sido la causa principal de los problemas de traducción detectados. Pero, si miramos más allá de la barrera de la comprensión lingüística y de las consecuencias que esta causa por las soluciones adoptadas por el traductor, podemos percibir una tendencia en su *modus operandi* que deja atisbar cierta recepción y asimilación de la obra a un modelo narrativo específico. La crítica ha señalado que esta *novella*, a diferencia del *exemplum* de la *Disciplina Clericalis*<sup>27</sup> que sirvió probablemente de inspiración, se centra casi exclusivamente en la trama psicológica. De acuerdo con la crítica,<sup>28</sup> en DEC X,8 Boccaccio ahonda en la parte más íntima de los personajes para racionalizar hasta el extremo sus motivaciones profundas, sus miedos y sus instintos, alcanzando así los límites de la verosimilitud. La elaboración del texto y la adaptación retórica de la historia están cuidadosamente ejecutadas en el *Decameron* para plasmar en todo momento el interés del autor, con una presentación que pretenda dar una atmósfera general más que un retrato verosímil de un

<sup>27</sup> Tal y como señala María Hernández Esteban en su edición, «La fuente que mejor circuló por la Edad Media y tal vez la más cercana a Boccaccio podría ser el cuento II de la *Disciplina Clericalis* («Exemplo de un amigo íntegro») o bien alguna versión derivada de esta que sirvió como referente, sobre todo, para la segunda parte de este cuento que lo sigue de manera casi textual» (ivi: 1097).

<sup>28</sup> Véanse especialmente el estudio detallado de Salvatore Battaglia (1965: 509-25) y la «scheda introduttiva» de DEC X, 8 en Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 1486-9.

preciso momento. Sin embargo, en la versión castellana se pierden muchas de las innovaciones de Boccaccio, ya que las intervenciones del traductor impiden –más o menos voluntariamente– que el lector se adentre en la psicología de los personajes como en el original, por lo que estos pierden los claroscuros y las sutilezas propias de la *novella* boccacciana para volver hacia los personajes/tipo característicos de los *exempla*. En el *Decameron*, el autor dedica mucha atención a la esfera racional, a la trama psicológica, a la introspección, que delinea con meticuloso cuidado en el texto. De este modo, se logra una gran verosimilitud de los personajes (re-)creados, que se diferencian claramente de la acción narrativa integrándose u oponiéndose a ella, siendo este uno de los elementos clave del género de la *novella*. En el texto escurialense, sin embargo, se suprime la mayoría de los matices psicológicos y emocionales de los personajes, privándolos así de la profundidad y de los claroscuros que Boccaccio les había otorgado. Al leer la traducción castellana antigua de la obra, volvemos a encontrar personajes que se identifican completamente con la acción, que siguen llevando el peso de las “etiquetas” sin lograr ningún distanciamiento del actuar para pensar o sentir, como es habitual de la tradición ejemplar (Las-péras 1987: 297).

## 5. CONCLUSIONES

Al investigar hasta qué punto afectan a la concepción de la obra los cambios –a menudo aparentemente superficiales– detectados en la versión escurialense del *Decameron*, nos enfrentamos a una serie de problemas que no son exclusivos del texto en cuestión, sino que son recurrentes en la historia de la filología:

Los filólogos se han visto obligados a dar cuenta de las peculiaridades de la transmisión y han acuñado nuevos términos. Sabemos que debe establecerse una diferencia entre la pequeña *variante*, la enmienda de un traductor o un copista en la que este varía mínimamente el original o modelo, y aquellos cambios mayores que trascienden el pequeño detalle. En estos casos no debería emplearse el término *variante* sino, por ejemplo, el de *variación*, como indicaba Rodríguez Temperley, que reservaba el uso de este término para aquellos cambios que exceden la mera actualización lingüística y apuntan hacia lo extratextual. (Rubio 2013: 222)

Así, Blecua señala que en ciertas épocas era habitual la *refundición* de ciertas obras para adaptarlas a un público nuevo y esto podía afectar a ciertos pasajes o a su totalidad, lo que impide en la mayoría de los casos «trazar una frontera conceptual que delimite el término» (1983: 111). Ese es justamente el caso de la traducción antigua del *Decameron*, cuya relación y proximidad con el original es a menudo difícil de determinar con exactitud. En ESC podemos identificar fácilmente un gran número de variantes, pero también hay casos de variaciones (empleando los términos de Rodríguez Temperley) que afectan a todos los niveles del texto, sugiriendo cambios que responden a la necesidad de ajustarlo a una diferente la concepción de la realidad. Como la crítica ha señalado en reiteradas ocasiones, la *novella* boccacciana se caracteriza por el sentido de una moral abierta, irresoluta, cuya problemática reside en las múltiples posibilidades de las que disponen los personajes. La concepción de realidad que subyace y permea el *Decameron* es una de las más visionarias innovaciones que Boccaccio aporta al panorama literario tardomedieval: «[La realtà] non è tutta nelle cose né tutta nella coscienza, ma si bilancia e si rivela in un equilibrio instabile e difficoltoso, sull'alternativa di una diversità di opinioni e di reazioni» (Battaglia 1965: 523-4). Rompiendo con el legado de los autores que lo precedieron, Boccaccio presenta en su obra una realidad que no es estática ni absoluta, que se sitúa tanto en el exterior como en el interior de las personas, y sobre la que se puede opinar. Si el *exemplum* está dirigido a un público que sigue el modelo de ser o de hacer de los personajes con una actitud pasiva y acrítica, una de las novedades de la *novella* boccacciana es que propone al lector una actitud crítica, invitando al análisis racional de las fuerzas que mueven la narración (Battaglia Ricci 2013a).<sup>29</sup>

Pero ¿qué ocurre en la traducción castellana?, ¿se logra transmitir esa innovación al nuevo público? Los ejemplos elegidos para este trabajo muestran algunos de los cambios efectuados por el traductor que afectan

<sup>29</sup> «E si tratta di novità che scardina profondamente il meccanismo proprio della narrazione esemplaristica, dato che, mentre chi propone un *exemplum* presuppone che chi legge o ascolta adotti in modo acritico, meccanico, il modello esistenziale o compartimentale proposto, il novellatore decameroniano postula un'analisi razionale e critica delle forze in gioco nello sviluppo della storia» (Battaglia Ricci 2013b: 35).

directa o indirectamente a la visión de la realidad transmitida al lector castellano. A la luz del estudio de la traducción recogida en el manuscrito escurialense, podemos decir que en la transformación que sufre el texto original, para la cual la simplificación es uno de los recursos más empleados en todos los niveles del texto (desde la supresión del marco del autor, la mutilación y fragmentación del marco narrativo hasta la intervención en el decir y hacer de los personajes así como en la interpretación de lo narrado según ciertos preceptos morales), se acaba perdiendo la profunda innovación de la obra de Boccaccio en relación con una visión de un mundo *ad portas* del Humanismo. En la versión castellana de la obra predomina una concepción maniquea de la realidad, donde parece imperar en todo momento un juicio moral exterior, que sentencia y clasifica los hechos narrados sin dejar lugar a cuestionamientos o claroscuros. Así, el traductor se vale de la voz del narrador para condenar o ensalzar la conducta de los personajes, para entregar lecciones morales directas y claras al final de cada capítulo, para amonestar al lector o sencillamente censurar parte del original para preservar la moralidad del cuento.

En suma, el proceso de traducción que se ve reflejado en ESC, como es frecuente en la época medieval, tiende a reorientar el proyecto literario original, trascendiendo las fronteras de un mero trasvase de la obra basado en correspondencias lingüísticas, para confluír hacia un libro que tiene mucho más en común con una colección de *exempla* que con un conjunto de *novelle*, y menos aún con el proyecto literario global del *Decameron*. Sin embargo, lejos de querer insinuar un juicio negativo del trabajo realizado por el ignoto traductor de la versión castellana medieval, este trabajo pretende ayudar a la comprensión de una etapa de nuestra historia literaria y cultural, pues en ello reside a mi parecer el verdadero valor de este tipo de estudios comparatistas. Con ese espíritu, retomo las sabias palabras de Joaquín Rubio (2013: 242-3) para cerrar estas páginas:

Si no tenemos en cuenta el fin que perseguía el traductor con su trabajo, su idea de fidelidad, la clase de traducción que se le encargó, si no tenemos en cuenta a los lectores, la consideración de mayor o menor cercanía al original tendrá poco interés. [...] Un estudio comparativo realizado por un buen conocedor del desarrollo histórico de una lengua puede demostrar que la traducción de unas obras literarias revela un aspecto concreto de la cultura de esa etapa, pero, lamentablemente, esta clase de análisis no va tan lejos y suele quedarse, casi siempre, en el mero cotejo textual, como si las traducciones

fueran textos creados en el vacío. Las traducciones no se realizan al margen de la cultura (es decir: el poder, el saber).

Mita Valvassori  
(Universidad de Los Lagos, Osorno [Chile])

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LITERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992. [= DEC]
- Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, testo critico e nota al testo di Maurizio Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013.
- Libro de las ciento novelas* (Valvassori) = Mita Valvassori (ed.), *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 (2009). [= Esc]
- Boccaccio, *Decamerón* (Hernández Esteban) = Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, ed. de María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 2005.

### LITERATURA SECUNDARIA

- Arce 1978 = Joaquín Arce, *Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica*, en Paolo Santagati (coord.), *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Florencia, Olschki, 1978: 63-105.
- Battaglia 1965 = Salvatore Battaglia, *La coscienza letteraria del medioevo*, Napoli, Liguori, 1965.
- Battaglia Ricci 2000 = Lucia Battaglia Ricci, «Una novella per esempio». *Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, en Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci y Rossella Bessi (coords.), *Favole Parabole Istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno (Pisa 26-28 ottobre 1998), Roma, Salerno editrice, 2000: 31-53.
- Battaglia Ricci 2013a = Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013.

- Battaglia Ricci 2013b = Lucia Battaglia Ricci, Decameron, X, 10: *due “verità” e due modelli etici a confronto*, «Italianistica» 42, 2 (2013): 79-90.
- Blecua 1983 = Alberto Blecua *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- Bourland 1905 = Caroline Bourland, *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan literature*, «Revue Hispanique» 12 (1905): 1-232.
- Branca 1970 = Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1970.
- Branca 1991 = Vittore Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio II*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991.
- Branca 2000 = Vittore Branca, *Prime proposte sulla diffusione del testo del Decameron*, «Studi sul Boccaccio» 28 (2000): 35-72.
- Branca 2001 = Vittore Branca, *Boccaccio protagonista nell’Europa letteraria fra tardo Medioevo e Rinascimento*, «Cuadernos de Filología Italiana» número extraordinario 8 (2001), María Hernández Esteban (ed.), *La recepción de Boccaccio en España*: 21-37.
- Calvo Rigual 2008 = Cesáreo Calvo Rigual, *Las traducciones del «Decameron» de Boccaccio en España (1800-1940)*, «Quaderns d’Italià» 13 (2008): 83-112.
- Conde 2007 = Juan Carlos Conde, *Las traducciones del Decamerón al castellano en el siglo XV*, en María de las Nieves Muñiz Muñiz (ed.), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all’informatica*, Barcelona, Franco Cesati · Universidad de Barcelona, 2007: 139-56.
- Cursi 2007 = Marco Cursi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007.
- Delisle - Bastin 1997 = Jean Delisle, Georges L. Bastin, *Iniciación a la traducción. Enfoque interpretativo, teoría y práctica*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1997.
- Delcorno 1989 = Carlo Delcorno, *Exemplum e Letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1989.
- Fonio 2007 = Filippo Fonio, *Dalla legenda alla novella: continuità di moduli e variazioni di genere. Il caso di Boccaccio*, «Cahiers d’études italiennes» 6 (2007): 127-81.
- Folena 1991 = Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991 [en Id., *La traduzione, saggi e studi*, Trieste, LINT, 1973: 57-120].
- González Ramírez 2020 = David González Ramírez, *La traducción perdida del Decameron en castellano: nuevas aportaciones crítico-textuales*, en David González Ramírez et al. (coords.), *Entre historia y ficción. Formas de la narrativa áurea*, Madrid, Polifemo, 2020: 237-70.
- Guillén 2005 = Claudio Guillén *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- Hernández Esteban 2002 = María Hernández Esteban, *La traduzione castigliana antica del Decameron: prime note*, en Michelangelo Picone (ed.), *Autori e lettori di Boccaccio*, Firenze, Cesati, 2002: 63-87.

- Hernández Esteban 2004 = María Hernández Esteban, *La possibile dipendenza da P della traduzione castigliana antica del Decameron*, «Studi sul Boccaccio» 32 (2004): 29-58.
- Hernández Esteban 2008 = María Hernández Esteban, *Tradurre il Decameron nella Penisola Iberica*, in Gianfelice Peron (a c. di), *Fortuna e traduzioni del Decameron in Europa. Atti del Trentacinquesimo Convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica*, Padova, Il Poligrafo, 2008: 189-93.
- Hernández Esteban 2013-2014 = María Hernández Esteban, *Alcuni interventi nell'edizione della cornice del Decameron castigliano del secolo XV*, «Levia Gravia» 15-16 (2013-2014): 433-47.
- Hernández Esteban–Valvassori 2014 = María Hernández Esteban, Mita Valvassori, *La traduzione del Decameron in area iberica. Alcuni approcci*, in Piero Boitani, Emilia di Rocco (eds.), *Boccaccio and the European literary tradition*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014: 157-80.
- Hernández Esteban–Gómez Martínez 2017 = María Hernández Esteban, Roberto Gómez Martínez, *Hacia el posible antígrafo de la versión castellana antigua del Decameron: la edición de la "Introducción a la Giornata I"*, «Quaderns d'Italia» 22 (2017): 195-214.
- Hernán-Gómez Prieto 2014 = Beatriz Hernán-Gómez Prieto, *El cuento de Cericiapelleto. Apuntes sobre la primera traducción castellana del Decameron*, «Carte Romanze» 2/2 (2014): 169-216.
- Hernán-Gómez Prieto 2016 = Beatriz Hernán-Gómez Prieto, *Abrabán judío. Segunda "novella" del Decameron castellano*, «Carte Romanze» 4/1 (2016): 7-31.
- Lapesa 1981 = Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.
- Laspéras 1987 = Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1987.
- Le Goff 1985 = Jacques Le Goff, *L'exemplum*, in Michelangelo Picone (ed.), *Il racconto*, Bologna, il Mulino, 1985: 95-109.
- Malato 2000 = Enrico Malato, *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, in Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci, Rossella Bessi (eds.), *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Roma, Salerno editrice, 2000: 17-29.
- Menetti 2009 = Elisabetta Menetti, *Boccaccio e le tradizioni della novella*, «L'Alighieri» 34 (2009): 31-8.
- Menetti 2013 = Elisabetta Menetti, *Dopo Boccaccio. Il mondo senza compassione*, in Gian Mario Anselmi, Giovanni Baffetti, Carlo Delcorno, Sebastiana Nobili (eds.), *Boccaccio e i suoi lettori*, Bologna, il Mulino, 2013: 289-306.
- Picone 2008 = Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, Ravenna, Longo, 2008.
- Rubio Tovar 1997 = Joaquín Rubio Tovar, *Algunas características de las traducciones medievales*, «Revista de literatura medieval» IX (1997): 197-243.



- Rubio Tovar 2013 = Joaquín Rubio Tovar, *Literatura, historia, traducción*, Madrid, La Discreta, 2013.
- Serés 1997 = Guillermo Serés, *La traducción en Italia y en España durante el siglo XV. La Iliada en romance y su contexto cultural*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Steiner 2001 = George Steiner, *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Valvassori 2010 = Mita Valvassori, *Observaciones sobre el estudio y la edición de la traducción castellana antigua del Decameron*, «Cuadernos de Filología Italiana» 6 (2010): 15-27.
- Valvassori 2012: Mita Valvassori, *El valle de las damas en la traducción castellana antigua del Decameron*, en Isabel Colón Calderón et al. (coords.), *Los viajes de Pamplina: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial, 2012: 47-60.
- Valvassori 2014 = Mita Valvassori, *El modelo narrativo del Decameron en la Edad de Oro: una vieja historia*, «Edad de Oro» 33 (2014): 21-34.

RESUMEN: El estudio comparado de la traducción castellana antigua del *Decameron* muestra la adaptación de la obra de Boccaccio al nuevo público, que determinó su recepción y su proyección en las letras hispánicas de los siglos siguientes. Este trabajo centra la atención en una serie de variaciones identificadas en la traducción del s. XV, para estudiar el cambio en la concepción global de la obra y en el modelo literario al que responden: si Boccaccio había inaugurado con el *Decameron* el género de la *novella*, la versión castellana parece volver a incorporar algunas de las características propias de los *exempla*.

PALABRAS CLAVE: Boccaccio; *Decameron*; traducción; *exemplum*; *novella*.

ABSTRACT: The comparative study of the old Spanish translation of the *Decameron* shows the adaptation of Boccaccio's work to the new public, which determined its reception and its projection in the Hispanic literature during the following centuries. This work focuses on a series of variations identified in the 15<sup>th</sup> century translation, to study the change in the overall conception of the work and in the literary model to which they respond: if Boccaccio inaugurated the *novella* genre with the *Decameron*, the Spanish version seems to return to some features of the traditional *exempla*.

KEYWORDS: Boccaccio; *Decameron*; translation; *exemplum*; *novella*.