

El incunable del *Decameron* en castellano (Sevilla, 1496): todo problemas*

The incunable of the *Decameron* in Castilian (Seville, 1496):
nothing but problems

David González Ramírez

Universidad de Jaén

david.gonzalez@ujaen.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5244-4883>

RESUMEN: En este trabajo se analizan los problemas textuales y editoriales que contiene el testimonio más completo de la traducción castellana del *Decameron*: el incunable aparecido en Sevilla (1496). Su estudio revela nuevos detalles sobre la traducción perdida, permite aclarar algunas ideas que no han sido bien planteadas por la crítica y sugerir ciertas hipótesis sobre su transmisión textual.

Palabras clave: Boccaccio, *Decameron*, transmisión textual, traducción, siglos XIV-XV.

ABSTRACT: This paper presents the textual and editorial problems that the most complete testimony of the Castilian translation of the *Decameron* has: the printed version that appeared in Seville (1496). His study shows new details about the lost translation, allows us to clarify some ideas that have not been well raised by critics and to suggest certain hypotheses of their textual transmission.

Keywords: Boccaccio, *Decameron*, transmission, translation, 14th-15th century.

1. INTRODUCCIÓN

Desde el sólido trabajo de Bourland (1905), que se ha mantenido en pie durante más de un siglo, la traducción medieval del *Decameron* de Boccaccio al

* Este trabajo se adscribe al Equipo de Investigación EI_HUM6_2019. Con J. Lara, D. Mañero, J. R. Muñoz y A. Ruffinatto tengo una deuda contraída por las sugerencias que me han hecho a propósito de los diversos asuntos que estoy desarrollando sobre la traducción medieval del *Decameron*. Quiero dejar constancia de un sincero agradecimiento a A. Baldissera y C. Hamlin, por la sostenida labor de revisión de todos y cada uno de los avances de esta investigación.

castellano, hoy perdida, ha suscitado el interés de varios investigadores, que han contribuido a revelar, desde una visión más profunda, algunos de los problemas de traslación y transmisión que presenta la obra, de la que se han conservado solo dos testimonios. Uno es manuscrito, lo atesora la biblioteca de El Escorial [ESC] y está fechado en el siglo XV; se trata de una copia muy parcial que presenta la introducción a la primera jornada (subdividida en diez “capítulos”) y la traducción de cincuenta cuentos, que figuran dispuestos aleatoriamente, están precedidos casi todos de su respectiva *cornice* y se denominan también “capítulos”. Contiene, además, el precioso episodio del Valle de las damas¹. El otro, principal objeto de estudio en este trabajo, es un incunable publicado en Sevilla en 1496 [SEV], que se convirtió en la vulgata del *Decameron* en castellano durante el siglo XVI.

Ciertamente, hay que admitir que el caso de la traducción medieval del *Decameron* al castellano y su tradición textual, cargado de excepcionalidades, nos brinda más incertidumbres que evidencias, empezando por no saber cuál fue el códice de partida. Según los estudios de Branca (1991) y Cursi (2007), tenemos constancia de unos sesenta manuscritos italianos del *Decameron* de los siglos XIV y XV, que parten de dos grandes ramas. En la primera, el códice más antiguo se reconoce con la inicial *P*, está conservado en la Biblioteca Nacional de Francia y se trata de una copia —realizada sobre un texto anterior perdido— posiblemente ordenada y supervisada por Boccaccio en torno a 1360; la segunda, en cambio, parte de un testimonio autógrafo preparado unos diez años después, se conoce como el códice Hamilton 90 y se identifica con la letra *B* (pues hoy lo atesora la Biblioteca de Berlín). La versión primitiva circuló con mayor rapidez por Europa y, en efecto, los testimonios castellanos contienen más variantes derivadas de esa rama, aunque también sobresalen algunos rasgos de *B*². Si bien Hernández Esteban (1987: 165) consideró que “los problemas de la traducción” al castellano del *Decameron* no podían “achacarse al manejo de un códice defectuoso” (y en

¹ En su edición de este testimonio (precedente de su tesis doctoral [2010a]), Valvassori (2009) identificó cuatro manos diferentes. Existe una edición anterior, de carácter semipaleográfico, a cargo de De Haan (1911). La suma total de capítulos de ESC es sesenta, aunque en el incipit se anuncian cincuenta y nueve. Valvassori (2014: 30) ha explicado esta incongruencia “por un error de rubricación”; el rubricador pudo examinar “rápidamente el contenido del manuscrito” y sumó “cincuenta y nueve novelas”, número que colocó en el incipit. Sin embargo, al iniciar su copia unió a la introducción a la primera jornada —que estaba en el arquetipo dividida en epígrafes— el comienzo del primer cuento de la *raccolta* y creó un epígrafe —es decir, un “capítulo”— adicional, por lo que el resultado final es sesenta.

² Véanse los trabajos de Hernández Esteban (2002b, 2004a, 2004b), Hernán-Gómez Prieto (2014) y Hernández Esteban y Gómez (2017). Ha sido sin ninguna duda Hernández Esteban quien más esfuerzos ha concitado para localizar el manuscrito del que pudo partir la traducción castellana; aunque no lo haya encontrado —podría estar extraviado o haberse destruido—, sus investigaciones son de indudable valor, pues han servido para descartar códices, formular hipótesis sobre la rama de la que pudo derivar la copia italiana y detectar detalles textuales de la transmisión del *Decameron* en su lengua original que se emparentan con los que presentan los testimonios castellanos.

muchos casos en efecto así es), lo cierto es que el desconocimiento del manuscrito italiano de partida —que contenía contaminaciones y transmitía errores— amplía el campo de conjeturas³.

En cuanto a la tradición castellana, la filiación textual entre ESC y SEV ha suscitado equívocos e imprecisiones, hasta el punto de que Conde (2005: 105, n. 1), pese a aceptar que “probablemente” ambos testimonios descienden “de un arquetipo común”, se planteó “si poseemos actualmente una o dos traducciones diferentes al castellano”; provisionalmente admitió que las consideraría como “dos traducciones diferentes, lo que por otro lado [...] es absolutamente obvio respecto de los niveles y peculiaridades del texto”. Calvo Rigual (2008: 84, n. 3 y 85) también reconoció que “es aún objeto de debate crítico la relación entre el código y el incunable”, lo que le llevó a referirse en un momento determinado a las “dos traducciones cuatrocentistas”.

Por las pesquisas de Bourland (1905: 51-57), seguidas por Blanco Jiménez (1977b, 2012) y Hernández Esteban (2002a y 2004a, entre otros), a partir de cotejos parciales, sabemos con absoluta seguridad que ninguno de los dos testimonios castellanos se corresponde exactamente con la traducción. Tras la colación completa entre ESC y SEV (González Ramírez, 2020a y 2020b), he demostrado la existencia de un arquetipo —al que ambas copias se remontan— que presentaba una traducción mucho más completa que los testimonios actuales⁴. Además, he reforzado la hipótesis de Bourland de que muy posiblemente contamos con un subarquetipo —con los cuentos desordenados—, del que habrían descendido los dos testimonios conservados, que presentan una serie de coincidencias en la distribución de los cuentos que no proviene del *Decameron*. A partir de ahí, he aportado pruebas textuales para evidenciar que, desde un punto de vista ecdótico, es imposible asegurar que ESC y SEV deriven de ramas independientes con

³ Blanco Jiménez (1978a: 130) sugirió que no podía descartarse “la possibilità che un esemplare del *Decameron* (o più esemplari) fossero arrivati già prima del ‘400 in stesura integrale”. Hasta ahora no tenemos ninguna noticia al respecto, aunque por la celeridad con la que circuló la obra por Europa no resultaría extraño.

⁴ Alvar (2010: 348) consideró que todo “hace pensar que en su origen el texto fue traducido íntegramente”; posteriormente Valvassori (2014: 31) planteó también la posibilidad de que tuvo que existir “una traducción probablemente completa del *Decameron*”. En efecto, el hecho de que encontremos traducidas literalmente algunas de las introducciones a las últimas jornadas permite conjeturar que se trasladaron todas, aunque lamentablemente no podemos saber con certeza si el arquetipo contenía o no una traducción completa (González Ramírez, 2020b). Aclaro aquí que entiendo por ‘arquetipo’ “un código concreto que es el origen último *a fortiori* de toda la tradición, cuya existencia no necesita prueba alguna y que habitualmente se denomina ‘original’”, y por ‘subarquetipo’ “cualquier ramificación secundaria” (Blecu, 1983: 67-68). Cuando emplee el concepto ‘modelo subyacente’ (tomado de Sánchez-Prieto Borja, 1989) me refiero al código italiano del que se sirvió el traductor; con ‘antígrafo’, sigo la definición de Pérez Priego (1997: 22): “la copia de la que a su vez se ha extraído alguna otra copia”; como acertadamente ha explicado Varvaro (2012: 65, n. 4), “l’antígrafo sarebbe, a dire il vero, la copia di un altro manoscritto, ma la parola è venuta usandosi per il manoscritto da cui ne è stato copiato un altro”.

códices intermedios (que pudieron existir, pero esa es solo una probabilidad, no una certeza⁵).

A propósito de la fidelidad que presentan ambos testimonios, Menéndez Pelayo (2017 [1910]: 576) intuyó que algunas de las dificultades de lectura que contenía ESC pudieron ser debidas a la “torpeza del intérprete o por haberse valido de un códice incorrecto y estropeado”. Por mi parte, he tratado de probar (González Ramírez, 2020a) que no podemos descartar que el incunable —por estar más alejado temporalmente de la traducción perdida— presente un mayor respeto hacia el modelo subyacente (al menos con respecto a los cuentos), bien porque partió de una copia trasladada en un momento más próximo a la traducción original, bien porque se tomó un códice más fiel y completo. Con todo, el incunable contiene ocho cuentos reescritos sobre el texto que verosíblemente transmitía el arquetipo, asunto sobre el que volveré más adelante.

En relación con la fecha en la que pudo realizarse la traducción castellana, es algo que también ignoramos. Bourland (1905), Blanco Jiménez (1977b) y Valvasori (2009), al estudiar el manuscrito de El Escorial, han apuntado a la primera mitad del siglo XV, momento en el que el *Decameron* comenzó a traducirse a otras lenguas vernáculas como el francés (1414) y el catalán (1429). Pero aún carecemos de un estudio codicológico riguroso que nos facilite un *terminus ante quem*. Conviene insistir, no obstante, en que tener una datación más o menos aproximada del manuscrito no nos permitiría saber en qué fecha se emprendió y culminó la traducción, por lo que hay que ser muy prudentes al afirmar —como tantas veces se ha hecho— que la traslación al catalán es la primera realizada a una lengua peninsular o incluso que la francesa es la primera que se llevó a cabo.

Por último, está por resolver quién realizó la traducción. Menéndez Pelayo (2017 [1910]: II, 580) consideró que todas “casi de seguro” habían sido vertidas al castellano “por el mismo traductor”; sin embargo, Blanco Jiménez (1978b: 129-130) planteó que la obra pudo ser traducida por varias personas en diferentes tiempos. En rigor, las variantes que detectó (en algunas transcripciones de antropónimos y topónimos) han podido surgir durante la transmisión textual, por lo que no son

⁵ Han llegado hasta nosotros diferentes noticias sobre manuscritos y algunas alusiones en obras literarias. En el inventario de don Rodrigo Alfonso Pimentel, conde de Benavente (uno de los grandes bibliófilos del siglo XV junto a Santillana o Fernández de Velasco), encontramos la mención a “unos cuadernos de las cien novelas en papel cebf menor” (que era el papel de tipo árabe que se elaboró en la península), mientras que en otro de la reina doña Isabel, preparado en 1503, figuraba, en el asiento 150, un “libro en romance de mano que son las *novelas de Juan Bocácio*, con unas tablas de papel forradas en cuero colorado” (*Memorias*, 1821: 461). Es más que probable que el manuscrito inventariado a inicios del XVI en la biblioteca de la reina sea el que hoy se conserva en El Escorial; si este es el que también tuvo el conde de Benavente, es algo que desconocemos, así como el número de copias que pudieron circular por la España del Cuatrocientos. Ruffinatto y Scamuzzi (2008: 118-119), tras recordar las evocaciones al *Decameron* en la *Comedieta de Ponza* y en unos versos de Antón de Montoro, afirmaron que “siamo autorizzati a pensare che quest’opera o, almeno alcune delle sue novelle, godessero di una certa diffusione in terra di Castiglia fino a rasentare la popolarità”.

indicios suficientes para sostener que la labor de traducción fue emprendida por personas distintas. Lo razonable es que un proyecto de esta dimensión hubiese sido culminado por una sola persona a petición de un gran señor⁶. No obstante, sin pruebas documentales (las textuales, al tratarse de copias, es complicado identificarlas), será difícil poner un nombre encima de la mesa y más arriesgado aún determinar si fueron varias personas las que colaboraron en la traducción.

Sobre la labor del traductor, se ha partido del error de que lo que encontramos en las copias castellanas (particularmente en SEV) se corresponde con la traducción, por lo que se ha concluido que el traductor castellano no comprendió la ideología del *Decameron*, su fina arquitectura y su riqueza narrativa, con lo que, además de imputársele cierta indolencia, se le ha criticado su infidelidad⁷. En este orden, ha sido un lugar común comparar su trabajo con el del intérprete catalán —de quien conservamos una copia muy próxima al original—, cuya traducción, salvo aspectos puntuales, se mantiene fiel al texto italiano; al situar en la misma balanza dos términos de comparación que pertenecen a estratos textuales diferentes (copia muy cercana al original frente a copias demediadas que presentan lagunas y notables alteraciones) se está llevando a cabo un análisis cuando menos inapropiado, cuyos resultados son de casi nulo valor filológico⁸.

A propósito de su *usus traducendi*, a menudo se han vertido todo tipo de afirmaciones, que hay que evaluar con cautela, pues, amén de que no sabemos con exactitud qué variantes y errores podía contener el modelo subyacente (aunque podamos detectar algunos de ellos a través de los testimonios castellanos), se están realizando consideraciones sobre dos copias de las que desconocemos con exactitud su lugar en la tradición textual castellana. Ya en el siglo XVI encontramos un juicio negativo sobre el resultado de esta traslación; el anónimo traductor de *La Zucca* (1551) del Doni (2015: 6), al defender un tipo de traducción *ad sensum*, se refirió a aquellos «intérpretes» que se ataban a la letra; como ejemplo puso

⁶ En este sentido, no sería difícil apuntar al marqués de Santillana, interesadísimo en toda la obra de Boccaccio (Schiff, 1905; Farinelli, 1929; Pérez Priego, 2001); sin embargo, tenemos constancia de que Santillana conocía bien la lengua italiana (Santoyo, 2004: 137-149) y sabemos que las obras de Boccaccio que mandó traducir —*Genealogia deorum* y *De montibus*— estaban redactadas en latín.

⁷ Conde (2005: 118-122) sostuvo que “da la impresión de que el traductor —o los traductores— del *Decameron* castellano no entendieron en absoluto la propuesta literaria que Boccaccio les hacía, a diferencia de lo sucedido con el traductor responsable de la versión catalana”; añadió que “los *Decamerones* castellanos medievales falsean la entidad literaria de la obra de Boccaccio” y que estamos ante traducciones “fallidas, sin rigor, capaces de transmitir la anécdota de los cuentos pero incapaces de reflejar la riqueza de técnica narrativa que el original encierra”; por todo, concluía que se podía aplicar el adagio de “*traduttore traditore*”.

⁸ La traducción al catalán se puede leer en la transcripción —con importantes deficiencias— que Massó Torrents preparó a inicios de siglo (Boccaccio, 1964). Como estado de la cuestión general, recomiendo la consulta, al menos, del trabajo de Renesto (2001), que recoge la bibliografía crítica hasta ese momento.

la traducción del Boccaccio [...] y otros muchos autores, de los cuales por no ser prolixo no hago memoria; algunas veces, solía yo leer (estando en Hespaña) el Boccaccio, pero sin duda las más no acertava la entrada y si acaso atinava me perdía por el libro, sin saber salir: digo que en una hoja dava veinte tropeçones, que bastavan confundir el ingenio de Platón.

Es cierto que algunos cuentos (como el 74 o el 75 del incunable, por ejemplo) presentan un trabajo de traslación extremadamente fiel, con periodos casi ininteligibles en castellano debido a su literalidad con respecto a la lengua italiana; en cambio, en muchos otros se detectan innovaciones, reelaboraciones (unas veces de mayor profundidad que otras) y la lengua fluye con naturalidad, por lo que a juzgar por el resultado que hoy podemos evaluar existen diferencias notorias entre la traducción de unas narraciones y otras. El hecho de que trabajemos con copias y desconozcamos los amanuenses que intervinieron en su transmisión dificulta la identificación de un modo de comportamiento u otro en la labor de la traducción, máxime cuando sabemos objetivamente que SEV contiene cuentos reescritos con respecto al arquetipo.

Valorar el estado de la lengua de ESC o de SEV tampoco nos asegura un conocimiento exacto de la competencia lingüística del traductor (o del área geográfica de procedencia); como sabemos, el resultado de una copia no representa un único estado de lengua (desde el punto de vista diatópico, diacrónico y diastrático), sino que ofrece un “diasistema”: la suma del sistema de los copistas sobre el del texto (Segre, 1990: 53-62). En el caso de SEV, al tratarse de un impreso, también habría que sumar los hábitos lingüísticos de los componedores. Por tanto, conviene ser muy cautos tanto al hacer valoraciones sobre los modos lingüísticos, como al analizar las soluciones adoptadas ante un término o una expresión, pues cualquier agente que interviniese posteriormente en el texto pudo modificarlo.

Este estudio, como avanzadilla de una parte de mis indagaciones, se integra en un proyecto mayor en el que estoy trabajando para asediar todos los detalles que supone la traducción medieval del *Decameron* al castellano y su recepción en España hasta el siglo XVI, por lo que hay que considerarlo como un programa provisional que podrá ser redefinido o replanteado en el futuro. Me he detenido en este trabajo en los problemas textuales y editoriales que contiene el testimonio más completo: el incunable de Sevilla. Su análisis revela nuevos detalles sobre la traducción perdida, permite aclarar algunas ideas que no habían sido bien planteadas por la crítica y sugerir ciertas hipótesis sobre su tradición textual. Con estos estudios preliminares y el que ahora presento el lector tiene a su alcance un mapa preciso, con los primeros resultados de mi investigación, sobre la traducción medieval del *Decameron*, cuyo resultado último será presentar la edición crítica del texto⁹.

⁹ Parte de este programa de trabajo lo he desarrollado en varios artículos; en el primero he abordado la transmisión textual de la traducción y he ofrecido algunos ejemplos sobre la fidelidad de los

EL INCUNABLE DEL *DECAMERON* EN CASTELLANO: FISONOMÍA DE UN TESTIMONIO INCOMPLETO

En menos de un lustro, y de forma consecutiva, parte del Boccaccio latino y vulgar se difundió impreso en España; la última década del siglo XV vio salir en letra de molde, por este orden, el *De las mujeres ilustres en romance* (Zaragoza, 1494), la *Caída de príncipes* (Sevilla, 1495), *Las cien novelas* (Sevilla, 1496) y *La Fiameta* (Salamanca, 1497)¹⁰. El texto al que le dedicaré estas páginas fue publicado por Meynardo Ungut y Stanislao Polono y ha sobrevivido en un único ejemplar¹¹. Posteriormente, se reeditó en España cuatro veces más —Toledo (1524), Valladolid (1539 y 1550) y Medina del Campo (1543)—, hasta que fue incluido en el índice de libros prohibidos de 1559¹².

Desconocemos quién se responsabilizó de llevar la copia a la imprenta de Sevilla, pero parece que, por las fechas que manejamos y por el estado en el que llegó el manuscrito, no pudo ser directamente el traductor, sino algún copista o lector muy posterior, cuestión sobre la que me extenderé en este trabajo. Es importante también advertir que hoy identificamos ese códice con SEV, y seguramente en buena medida el resultado editorial sea el reflejo de un manuscrito de imprenta así configurado, cuyo proceso de elaboración podría estar hasta cierto punto conectado con el taller; pero en el proceso material de composición del libro es seguro, por una parte, que se introdujeron alteraciones, que en unos casos podían deteriorar algún pasaje (en los errores de comprensión del códice) y en otros podían enmendar determinados deslices de copia; por otra parte, algunos desajustes entre las rúbricas de la tabla y del texto se produjeron sin lugar a dudas en la propia imprenta, así como también en este lugar, para presentar un producto mejor acabado, se podría haber restaurado ciertos elementos textuales, como el desenlace de la narración 67, que no se corresponde con el del *Decameron*.

testimonios (González Ramírez, 2020a); a partir de la colación entre ESC y SEV, he tratado de acercarme todo lo posible, a través de hechos constatables y conjeturables, a la traducción perdida (González Ramírez, 2020b); la transmisión editorial y la recepción literaria han sido analizadas en dos estudios complementarios (González Ramírez, en prensa, a y en prensa, b); finalmente, la delicada cuestión de las rúbricas (muy sumariamente presentada más abajo), ha sido atendida en un trabajo específico (González Ramírez, en prensa, c). En todos mis estudios he tratado siempre de contemplar las sugerencias y opiniones sostenidas por los estudiosos de la obra de Boccaccio, y, aunque muchas veces no coincida con sus afirmaciones o hipótesis, reconozco que todos los acercamientos que han precedido a los que estoy dando a la estampa representan un notable esfuerzo por conocer mejor la traducción y la recepción del *Decameron* en la península ibérica.

¹⁰ Antes se habían traducido otras obras suyas, algunas promovidas por el citado marqués de Santillana. Sobre el panorama de las traducciones de Boccaccio al castellano, ténganse en cuenta los trabajos de síntesis de Farinelli (1929), Blanco Jiménez (1977a, 1978b) y Alvar (2001).

¹¹ Hoy se conserva en la Biblioteca Real de Bruselas: Inc. B 399 (RP)*.

¹² El cotejo demuestra que cada una de ellas se basó en la inmediatamente anterior, acumulando pequeños desvíos de lectura sobre la versión que salió de la imprenta de Sevilla (González Ramírez, en prensa, b). El *Decameron* no se volvió a traducir en España hasta el siglo XIX, cuando se inicia una nueva etapa de difusión del texto (Calvo Rigual, 2008).

En este orden, nadie discute que el resultado último del “texto impreso” (que es lo que objetivamente podemos juzgar) “es, en mayor o menor grado, producto del artificio y la manipulación de los copistas, los editores y ocasionalmente incluso de los gramáticos” (Castillo Lluch, 2006: 498). No obstante, considerando que es imposible conocer y precisar quién introdujo las novedades que presenta SEV a lo largo de su desconocida historia textual, la postura lógica y económica es referirse, en general, a la rama y no solo al responsable último de este testimonio¹³. Por tanto, no descarto posibles labores de edición acometidas en la imprenta; y no pienso tanto en el operario que está trabajando mecánicamente frente a la caja de composición como en el responsable del taller (o alguien a quien le fuese encargada esta empresa), que evalúa el manuscrito que tiene, sopesa sus deficiencias y trata de mejorarlo¹⁴. Lo normal es que el *Decameron* en castellano haya corrido la misma suerte que tantas otras tradiciones textuales medievales y hayan desaparecido códices intermedios con determinadas alteraciones; en este sentido, pese a que, desde una perspectiva ecdótica, la colación entre ESC y SEV tan solo evidencia la existencia de un arquetipo, es muy probable que haya existido un subarquetipo en el que los cuentos figuraban desordenados (González Ramírez, 2020b: 258-259).

La primera de las modificaciones que manifiesta SEV con respecto al texto que salió de la mano de Boccaccio es que su título parte del sintagma incluido en el íncipit original, que reza así: “Comincia il libro chiamato Decameron cognominato prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in diece dì dette da sette donne e da tre giovani uomini” (Boccaccio, 2016: 117)¹⁵. *Cento novelle* fue el sintagma que se vulgarizó durante la Edad Media y figura no solo en varios códices italianos, sino en algunas traducciones (Hernández Esteban, 2002a: 66; 2004c). Hasta ahora siempre se ha inferido que fue puesto por el traductor, en tanto en cuanto ESC contiene otro muy parecido: *Libro de las Ciento Novelas que compuso*

¹³ Me despeno ahora, por tanto, del criterio adoptado en un trabajo anterior (González Ramírez, 2020b), en el que por razones pragmáticas me referí sistemáticamente al copista del testimonio que llegó a la imprenta.

¹⁴ En este sentido, conviene traer a colación una sugestiva idea expresada por López-Vidriero y Cátedra (1998: 27): “muchas de nuestras imprentas son algo más que talleres de perentoria fortaleza económica y técnica para pasar a convertirse en verdaderas oficinas tipográficas, en donde el proceso de producción del libro no se limita al acto mecánico de la composición e impresión, sino que también el espacio de la oficina se abre a los trabajos de edición o preparación de textos”. En este sentido, es muy iluminador el trabajo de Sharrer (1988) sobre las intervenciones que se llevaron a cabo en varios libros caballerescos en la imprenta de Juan de Burgos. En cuanto a la tradición francesa del *Decameron*, son muy sugerentes las notorias diferencias que existen entre la traducción francesa realizada por Premierfait y el incunable cuidado por Vêrard, que sin ser una nueva traslación presenta numerosas alteraciones; véase el reciente análisis planteado por Robin (2017).

¹⁵ En adelante, citaré siempre el texto de Boccaccio por esta edición; para las citas de ESC y SEV me valdré de sus testimonios originales; desarrollo las abreviaturas, modernizo la acentuación según las normas actuales y ajusto tanto la puntuación al sentido del texto como la unión y separación de palabras.

Juan Bocacio de Certaldo. Si bien, en realidad estamos ante otra suposición que no podemos constatar (González Ramírez, 2020b: 250-252)¹⁶.

A propósito de los niveles diegéticos, Boccaccio organizó un engranaje narrativo que funciona a la perfección, donde el nivel del autor, el de los narradores y el de los personajes están en sintonía y se armonizan magistralmente; planteó su cosmovisión estético-literaria para configurar una obra extraordinaria, libre, que desafiaba a su tiempo y miraba hacia la modernidad¹⁷. En cambio, el resultado editorial del incunable es “un texto notablemente alejado en muchos aspectos del original escrito por Boccaccio” (Conde, 2005: 112), en el que la voz del autor desaparece por completo: no figuran ni el proemio, ni la introducción a la *IV giornata*, ni la conclusión¹⁸.

SEV no mantiene la división en jornadas del *Decameron*, ni figura ninguna de las *conclusioni*, donde los personajes cantan, danzan y se despiden de la *giornata*. Son los cuentos los que disfrutan de una clara preferencia sobre el complejo narrativo en el que se encuadran. Esto ha servido para apoyar con argumentos más sólidos la idea de que el traductor transformó la cosmovisión del *Decameron*, reduciéndola a una anodina colección de cien cuentos (el título ha reforzado esta creencia). No obstante, aunque no sepamos qué contenía la traducción y en qué orden, por la disposición de la introducción y de las dos primeras jornadas —que coinciden casi totalmente con el original— y por las partes de las introducciones a los cuentos que figuran en ESC y SEV, parece que, si el traductor no lo respetó de forma íntegra, al menos mantuvo en gran parte el programa de Boccaccio.

A propósito de la distribución en *giornate*, Bourland (1905: 45) precisó que en SEV se detectan evidencias de una división interna en la que el concepto de jornada está funcionando: “Nevertheless the editor of *S* certainly was not wholly forgetful of the original division into days, for *capitolo* 8 tells how the band elected Pampinea queen for the first *day*, and the *capitulos* to *novelas* 11, 21, 31, 52 and 57 recount the choosing of a new king or queen”. En cuanto al plan que presenta SEV, hay que admitir que la *cornice* mantiene una presencia regular hasta el cuento 61 que le confiere coherencia estructural a la colección. Desde la propia *introduzione* a la primera jornada se alude al pacto fijado por los narradores y se hace hincapié en los diferentes días que pasarán y en cómo se distribuirán la carga:

¹⁶ Merece la pena subrayar, como oportunamente me recuerda A. Baldissera, que los paratextos (incipit, rúbricas, etc.) son los elementos más susceptibles de ser modificados, pues se manejaban con mayor libertad por traductores, copistas, rubricadores y componedores, quienes en tantas ocasiones se tenían que ajustar al espacio previamente reservado (rubricadores) o disponible (cajistas).

¹⁷ Sobre el valor de los niveles narrativos, Conde (2005: 113-114) se ha extendido en unas magníficas líneas en las que trata sobre el perspectivismo, la metanarratividad y la polifonía del texto original.

¹⁸ Hernández Esteban (2013-2014: 438-440) ha analizado las consecuencias éticas y estéticas de las ausencias de estas partes protagonizadas por la voz de Boccaccio.

[Pampinea] [...] estimo que sea conveniente et necessario que entre nos aya alguno que sea mayor et principal gobernador, al qual nos, todos como a mayor, obedezcamos et honrremos [...]. E ninguno se quexe porque él solo soporte la carga del trabajo, para lo qual a mí paresçe que esta honor et trabajo se deve atribuyr et dar a cada uno su día. Pero el primero sea elegido por concordia de todos, et después aquel que será assí elegido, como sea venida la tarde de aquel día de su regimiento, et él, segund su alvedrío, dará la corona al que le plazerá que otro día gobierne, el qual avrá la cura et el cuydado de cómo aquel día ayamos de bevir et pasar.

Es más adelante cuando encontramos una referencia al “primero día”, y, llegado el momento en que Pampinea tiene que narrar su *novella* (I, 10), con la que cierra la primera jornada, expresa el narrador lo que copio a continuación: “sintiendo la reina que a ella venía la carga de la postrimera novella d’esta jornada”. En este orden, cada vez que se cierra un ciclo de diez narraciones (una *giornata*), siempre encontramos un párrafo de apertura con una descripción del paisaje idílico donde están reunidos, dando inicio a una nueva jornada: “Ya el sol havía con la su lumbre esclarecido el nuevo día. [...] E assí como el passado día avían fecho, assý el presente fizieron [...]. La Reyna [...], poniendo los ojos en Neyfile, mandole que ella fiziese comienço; la qual, no se escusando, fabló en esta manera”. En este caso Neyfile, antes de empezar a narrar, afirma lo que traslado a continuación: “porque yo, obedesciendo al mandamiento de la Reyna, dé comienço al novellar de la presente jornada”. Se podrían extraer ejemplos de todas las jornadas hasta la sexta, porque desde ese momento, como ya he señalado, el marco desaparece casi por completo. Si bien, aunque la *cornice* figura hasta el cuento 61 (con el que se iniciaría la séptima jornada), en realidad a partir del 57 se produce en SEV una quiebra en el plan del conjunto. Tras la lectura de esta narración, y antes de que se inicie la siguiente, leemos lo que aquí copio: “Capítulo cómo otro día fizieron rey et mandó a Neyfile que novellase”.

Se evidencia que desde la segunda mitad de la obra queda desbaratada la simetría de su organización; pero no se puede negar que desde la introducción se detecta cómo la división en jornadas no solo está en la conciencia de los narradores, y por tanto se refleja en el texto, sino que claramente ejerce una función cohesionadora y organizativa en SEV. La diferencia con respecto al *Decameron* es que no figura el concepto de “jornada” en la *dispositio textus*, pero sí tiene una operatividad manifiesta en el plan del libro.

En contraposición a la organización estructural del *Decameron*, SEV comienza con la *introduzione* a la primera jornada, dividida en doce “capítulos” (que no figuran, por cierto, en la tabla), ajenos a la mano de Boccaccio, pero que se corresponden casi todos con las letras capitulares que el *novelliere* incluyó en su autógrafo; no obstante, en la tradición italiana hay una familia de códices que ya contiene una subdivisión en epígrafes muy semejante, por lo que es prácticamente seguro que el modelo

subyacente contenía esta distribución (Hernández Esteban y Gómez, 2017; González Ramírez, en prensa, c). A propósito de la *mise en page*, SEV fija una separación entre las dos categorías narrativas: el marco (*Capítulo. Cómo...*) y la narración (*Novella*), acompañada siempre del numeral —a excepción de la última— y su rúbrica. Todos los cuentos presentan una numeración correlativa en romanos del 1 al 100, aunque por un error de transmisión hay un salto de la *novella* 35 a la 37; por esta razón, cuando el lector acaba la número 100 encuentra un cuento último sin numerar, cerrándose así el conjunto con un centenar completo¹⁹. Esta *dispositio textus* se interrumpe en el cuento 62, donde el “capítulo” desaparece, aunque no el marco, que en ocasiones (65, 66, 67, 69, 71, 73, 76, 77 y 78) se integra tras la rúbrica; desde el cuento 79 en adelante la *cornice* no reaparecerá, editándose solo el cuento, con lo que SEV altera su enunciación editorial y pasa de la organicidad al fragmentarismo, convirtiéndose en su parte final en una colección de cuentos independientes²⁰.

En cuanto al planteamiento organizativo del *Decameron*, el aspecto que sin duda más destaca en SEV es la desorganización del milimetrado diseño que construyó Boccaccio²¹. La secuencia de los cuentos que siguen a la introducción se presenta de esta guisa en SEV:

I,1	I,2	I,3	I,9	I,8	I,4	I,5	I,6	I,7	I,10
II,1	II,2	II,3	II,4	II,5	II,6	II,7	II,8	III,9	II,10
V,1	V,6	V,3	V,7	V,8	III,4	VII,3	IX,6	VII,5	III,2
IV,1	IV,2	IV,6	IV,3	IV,4	VIII,5	IV,9	VIII,8	IX,2	IV,10
VI,5	VI,6	VI,7	VI,8	VI,1	VI,2	VI,3	VI,4	VI,9	VI,10
VIII,1	VIII,2	IX,3	VIII,10	IX,9	X,1	X,3	X,6	X,8	X,9
III,5	V,4	VII,8	VII,7	VII,9	VIII,7	X,4	X,5	VII,1	VII,2
VII,4	¿?	II,9	III,7	III,6	V,9	IX,10	X,10	IX,4	III,1
III,3	III,10	III,8	IV,5	IV,8	V,2	V,10	VII,6	VII,10	VIII,3
VIII,4	VIII,6	IX,8	X,7	X,2	IX,1	IV,7	V,5	IX,7	VIII,9

Los diez primeros cuentos, como puede comprobarse, se corresponden con los de la primera jornada del *Decameron*, pero en un orden alterado; ocurre lo

¹⁹ No considero que se trate de un desliz generado en el taller, pues el cajista detectaría rápidamente el desajuste entre la copia que seguía y su composición, y lo habría subsanado. Creo más bien que el error estaba en el manuscrito de imprenta, seguido fielmente por el operario. Para evitar confusiones, al citar los cuentos de SEV no corrijo este salto de numeración y mantengo el número que tiene en este testimonio.

²⁰ En este sentido, es preciso matizar la afirmación de Hernández Esteban (2002a: 87) cuando indicó que “i capitoli, presenti fino alla novella 61, sono soppressi dalla novella 62 in poi”; más bien, tendríamos que decir, como percibieron Bourland (1905: 46) y Conde (2005: 112), que estos capítulos se integran en otro cuerpo (el de las narraciones) y reaparecen de forma discontinua.

²¹ Aunque contiene algunos deslices, Blanco Jiménez (2012: 126-129) ha establecido una sintética y muy útil tabla comparativa donde se pueden observar las correspondencias entre ESC y SEV con el texto original de Boccaccio.

mismo en la segunda, con una salvedad: que II,9 se sustituye por III,9. A partir de la tercera jornada los cambios son mucho más severos. Se combinan las narraciones de forma muy dispar, aunque se mantienen series encadenadas de cuentos que provienen del original. La cuarta jornada, por ejemplo, respeta el orden de los dos primeros cuentos del texto de Boccaccio, y más adelante se incluyen consecutivamente las narraciones tercera y cuarta, para finalmente ser clausurada con la décima. En este caso, SEV aparece inaugurada y concluida por las mismas narraciones que en el original, y además se incluyen otras del mismo día, por lo que esta jornada disfruta de cierta coherencia orgánica. La quinta *giornata* de SEV, por su parte, está formada exclusivamente por cuentos de la jornada sexta del original, pero con un orden alterado formado por tres series: 5, 6, 7 y 8 + 1, 2, 3 y 4 + 9 y 10. La jornada sexta arranca con la primera y segunda *novella* de la octava, creando también un encadenamiento. Hasta este momento del texto, cinco jornadas se inauguran con el cuento que en el *Decameron* es el primero del día y cuatro cierran con otro que se corresponde con una última narración.

Tanto las “series ordenadas” como cualquier otro detalle de coherencia estructural son más difíciles de detectar a partir de lo que correspondería con la séptima jornada. Parece que la desorganización que presenta SEV mantiene hasta cierto momento una relativa coherencia distributiva, pese a sus discontinuidades; este grado de cohesión se pierde casi totalmente a partir de la segunda mitad del texto, como si su organizador hubiese abandonado la tarea de buscar cierta homogeneidad dentro de la heterogeneidad²².

Con respecto a esta desestructuración del original, en SEV se percibe cómo se ha prescindido por lo general —aunque se quedaron algunos restos— de

²² La arbitraria distribución que presenta ESC contiene algunas similitudes con SEV; lo más interesante es que existen coincidencias en varias series de *novelle* que no proceden del *Decameron* (IX,9 y X,1; VII,7, VII,9 y VIII,7), por lo que es muy probable que tales combinaciones aleatorias estuviesen ya en un antecedente común con los cuentos desordenados (González Ramírez, 2020b: 256-260). A propósito de esta combinación un tanto azarosa de los cuentos, traigo a colación el caso de una traducción que presenta muchos puntos en común con el resultado del incunable del *Decameron* en castellano. En los años setenta del siglo XVI, Francisco Truchado tradujo *Le piacevoli notti* (1551-1553) de Straparola, una colección de cuentos distribuida en dos partes que contienen un total de trece noches. Por esquematizar mucho una cuestión que ha sido perfectamente explicada por Coppola (2012) y Federici (2014), solo apuntaré que en el original italiano la primera parte está formada por las cinco primeras noches, con cinco cuentos cada una; el traductor español ensayó un reparto diferente y varió las narraciones de cada jornada. En las dos primeras noches se da una absoluta correspondencia, pero en la tercera ya encontramos un cambio en el último cuento y las alteraciones son muy notables a partir de la quinta jornada, donde el lector encuentra una modificación absoluta sobre la estructura original. Truchado no llegó a traducir todas las *novelle* del original italiano, y sin embargo añadió varios textos apócrifos: un cuento de Doni, unas octavas de Juan de Almeida y una narración en prosa (continuación de los versos de Almeida) de la que no se ha descubierto la fuente (Federici, 2015). Si reparamos en el marco, a partir de la noche quinta las introducciones están “abreviadas, desplazadas o sintetizadas” (Coppola, 2012: 144, n. 15).

los temas que presiden cada jornada. Al reparar en este aspecto, Hernández Esteban (1987: 165) consideró que, con este modo de obrar, “el traductor” no solo destruyó “por completo la entidad temática de cada jornada, su sopesado equilibrio argumental, sino que además, torpemente”, dejó escapar “el único y original elemento de auténtica «censura», o más bien de autocontrol, con que el autor había dotado sabiamente su libro”. Parece arriesgado atribuirle la labor de desarticulación argumental al traductor cuando no conservamos su trabajo original; además, a juzgar por la compleja y delicada transmisión textual de la traducción y de las particularidades del incunable (reelaboración de las rúbricas, intervención en el marco, invención del final de un cuento, reescritura de varias *novelle*, etc.), lo más probable es que en la rama de SEV se hubiese intentado soslayar la coherencia temática de cada jornada debido al estado en el que se encontraba el antígrafo del que se partió.

Sin duda alguna, en la obra de Boccaccio los temas representan un elemento esencial, controlan y vertebran las jornadas, homogeneizan las *novelle* de cada día y le aportan una unidad dentro de la variedad. En su análisis de SEV, Conde (2005: 114-115) manifestó que,

al suprimirse la estructura de jornadas propia del original, se destruye la agrupación de los cuentos en función de su temática o significado profundo [...], se desequilibra la compensada alternancia entre los diversos narradores [...] y se eliminan claves decisivas de interpretación a causa de la supresión sistemática de los cierres de las jornadas y de la supresión en unos casos, o descolocamiento en otros, de las breves introducciones a cada una de las *novelle*.

Sortear la unidad temática que domina cada jornada permitía legitimar la nueva secuenciación. Sin embargo, en la *cornice* son varias veces las que nos tropezamos con ligeras referencias a la “materia”: ocurre en las introducciones a los cuentos 13, 18, 31, 32 o 37. Incluso en algunas rúbricas se nos adelanta el asunto sobre el que gira la narración; en la segunda jornada, aunque es un caso excepcional, encontramos hasta en tres *tituli* una referencia explícita a la fortuna (“Capítulo. Cómo comienza Pampinea de la fortuna”; “Capítulo. Cómo novelló Hemilia de la fortuna”; “Capítulo. Cómo novelló Pampilio et nota de la fortuna”), que es precisamente el eje motriz sobre el que se construye la *giornata* en el texto original.

Llegados al inicio del cuarto día, el rey le pide al primer narrador que comience “esta jornada [...] recordando las miserias et tribulaciones de los desaventurados amadores”. La respuesta de Pánfilo deja entrever que hay un mandato: “Fiera et cruel materia es aquella de que oy el nuestro rey manda que tractemos”. En la jornada siguiente, la quinta, se leen estas palabras en boca del rey: “Dueña, dad principio a las bienaventuradas novellas de que oy se deve tractar”. Sin embargo, previamente no se ha especificado el tema que en las narraciones se debe abordar, detectándose una fisura en la coherencia del desarrollo narrativo. En rigor, si se

hubiese sido sistemático al prescindir de las alusiones a los temas de cada jornada, se le habría concedido plena validez a la programación narrativa; sin embargo, las alusiones que se diseminan por el texto dan cuenta de cierta falta de atención.

En cuanto a los cuentos, a pesar de albergar un centenar, hay uno, el IX,5 (*Calandrino s'innamora d'una giovane, al quale Bruno fa un brieve, col quale come egli la tocca ella va con lui; e dalla moglie trovato ha gravissima e noiosa quistione*), que no figura —aunque podría estar en la traducción perdida—, mientras que del número 73 (*Cómo Oneta padesció por amor de Francisco, et cabo de su marido se levantó faziéndose bruxa con el que con ella yazía en un jardín*) se desconoce su procedencia. Blanco Jiménez (1990: 83-86) sostuvo que no es un cuento de origen italiano, mientras que Hernández Esteban (2002b: 106) reconoció que “atribuirle la autoría al traductor es una hipótesis difícil de demostrar con los pocos datos que poseemos”; por consiguiente, en tanto que no podemos conocer en qué momento de la transmisión textual se incluyó esta narración, en cuya creación se han asumido los criterios estéticos del conjunto novelístico, por ahora conviene no descartar tampoco que pudiese figurar en el modelo subyacente²³.

No es el único elemento ajeno a la mano de Boccaccio; sin entrar por ahora en las introducciones a los cuentos que son rehechas, la *novella* 67 contiene un final totalmente inventado (Hernández Esteban, 2004b); esta narración también figura en ESC, pero el manuscrito se interrumpe (que el copista dejase un hueco el blanco parece probar que el antecedente común de ambos testimonios ya carecía de ese final). En el incunable hay otro cuento —el número 35 (no figura en ESC)— que tampoco presenta el cierre (le faltan los cuatro últimos párrafos), aunque en este caso no se improvisó un final, y el lector, que ha leído en el *titulus* “Cómo dos enamorados murieron triste muerte”, finalmente solo conoce el desenlace trágico de la joven enamorada.

A propósito de los elementos apócrifos que presenta SEV, merece una especial atención el cuento de Griselda (que ocupaba un espacio de privilegio en el *Decameron*, pues era el último que se narraba), que no sigue la versión de Boccaccio, sino el *rifacimento* latino que hizo su amigo y maestro Petrarca; esta versión en

²³ En cuanto a la ausencia de la novela IX,5, Blanco Jiménez (1990: 79) supuso que “no figuraba en el códice que contenía el texto que fue traducido: o porque no estaba o porque se tradujo la obra de diferentes manuscritos”. Las razones pudieron ser estas u otras, como por ejemplo que originalmente se hubiese traducido y en la rama de SEV alguien la suprimiese; es lo que ocurrió en una de las copias de la traducción francesa de Premierfait, concretamente la que sirvió de base para el incunable publicado en 1485 por Vérard, donde se sustituyó VIII,10 por un cuento apócrifo (véase Delsaux, 2015). La novela ajena a Boccaccio incluida en SEV fue editada y estudiada primero por Blanco Jiménez (1990) y posteriormente por Hernández Esteban (2002b). Ambos llegaron a la conclusión de que su autor quiso remedar el estilo de Boccaccio y naturalizar ese texto apócrifo en la colección. A propósito de la inserción de cuentos ajenos al *Decameron*, Branca (1991: 79-80, 99 y 120-121) describió algunos códices en los que se le agregaron a la colección en su parte final narraciones de otros autores.

latín fue la que corrió suelta por toda Europa y se tradujo a numerosas lenguas, entre ellas al catalán, por Bernat Metge. Conde e Infantes (2000) descubrieron un pliego suelto de mediados del XVI con este cuento; al cotejarlo con el testimonio de SEV, constataron que se trataba de la misma traducción (por lo que es una evidencia de que esta narración ya circuló en el siglo XV) y que había partido del francés, lengua en la que se publicó en 1484.

Esta fecha no implica que la traducción castellana se hiciese en años posteriores, pues, por un lado, el traductor pudo manejar una copia manuscrita de la traducción francesa de ese cuento anterior a la que se estampó en 1484 y que la prefiriese a la original de Boccaccio²⁴; por otro lado, quizá algún copista (o quizá en la misma imprenta), en una fecha entre 1484 y 1496, se permitió sustituir la traducción castellana por otra que andaba suelta o incluso completar el código italiano, que acaso podía presentar una laguna en su parte final²⁵. Esta segunda posibilidad se vería reforzada si las sospechas de Conde e Infantes (2000: 76) se confirmasen algún día: “estamos convencidos de la existencia de una edición exenta de la *Historia de Griseldis* aparecida antes de 1496 y muy probablemente, a falta de otros datos, en Sevilla y quizá por los mismos Ungut y Polono”.

En cuanto a las intervenciones directas de los transmisores del texto, hay dos temas muy sugerentes en los que obligadamente hay que detenerse. Uno está relacionado de modo directo con las rúbricas y el otro lo está con un conjunto de ocho cuentos. Con el fin de valorar las modificaciones que experimentan las rúbricas en SEV es imprescindible cotejarlas con ESC; la colación nos permite entender que muchos cambios se realizaron en la transmisión manuscrita castellana (e incluso algunos derivan del trabajo en el taller de imprenta). No obstante, ni podemos descartar que el modelo subyacente contuviese otro tipo de *tituli* distintos a los originales, ni aún menos que el traductor ensayase un modelo que se ajustaba a la tradición cuentística castellana de la Edad Media, pues desconocemos hasta qué punto se despegó del código con el que trabajaba²⁶.

En SEV encontramos por lo general una tendencia a mantener cierta homogeneidad sintáctica en las fórmulas de apertura (que generalmente son adverbiales

²⁴ Esta operación fue la que cumplió el traductor catalán, que transcribió la traslación de Metge de la versión latina de Petrarca en lugar de traducir la *novella* del *Decameron*.

²⁵ A propósito de este cuento y de la hipótesis de la sustitución, en algunas copias de la traducción francesa del *Decameron* de Premierfait figura “una versione anonima degli inizi del Quattrocento della traduzione latina di Petrarca” en la que se reemplazó “la versione di Premierfait” (Capello, 2008: 204, n. 5). En cuanto a la segunda conjetura, como es sabido los primeros y los últimos folios de los códigos son los más propensos a extraviarse o a deteriorarse; el cuento de Griselda, por ser el último del *Decameron*, está incompleto o no figura en estos códigos del siglo XV: Cod. Pluteo XLII 4, Cod. XIII.F.2., Cod. XIII.F.3. y Cod. Palatino 24; véase Branca (1991: 78-80, 101-102 y 115-116).

²⁶ Destaco en estos párrafos algunas de las conclusiones a las que he llegado en otro estudio complementario dedicado exclusivamente a las rúbricas (González Ramírez, en prensa, c).

o preposicionales: “Cómo...” y “De...”), y también una inclinación a abreviar los epígrafes:

DEC	ESC	SEV
<i>Martellino, infignendosi attratto, sopra santo Arrigo fa vista di guerire e, conosciuto il suo inganno, è battuto e poi preso; e in pericol venuto d'essere impiccato per la gola, ultimamente scampa</i> (II,1).	<i>Cómo los tres burladores florentynes se fallaron burlados.</i> (cuento 19).	<i>Cómo escapó uno de tres compañeros que quiso burlar de un santo</i> (cuento 11).

Como puede observarse, también ESC comparte las mismas características, aunque en ambos testimonios se produce una recomposición de la rúbrica de manera independiente. La *abbreviatio* que se plantea en SEV se quebranta a partir de la *novella* 67 aproximadamente; desde este momento encontramos rúbricas —de diferentes *giornate* del texto de Boccaccio— que comparten un importante grado de literalidad con respecto a los *tituli* del *Decameron*. Por tanto, se detecta un cambio de criterio otra vez en la segunda mitad de la obra (exactamente lo mismo ocurre en ESC a partir del cuento 41). Pero hay que subrayar que los casos de rúbricas que encontramos con mayor fidelidad sobre el *Decameron* en los dos testimonios no son compartidos, por lo que es evidente que se intervino activamente y por separado en las dos ramas. Que se realizaron modificaciones independientes en ambas ramas se advierte también a través de otro hecho constatable; el cotejo entre SEV y ESC demuestra que los dos testimonios presentan elementos lingüísticos compartidos que no proceden del *Decameron*, pero sí de un antecedente común; y, en contraposición, existen otros casos en los que no hay semejanza alguna. A un mismo tiempo, SEV y ESC se aproximan al arquetipo y se distancian de él.

En cuanto a las rúbricas, otro aspecto resaltable es la notable diferencia que en ocasiones existe entre la tabla y el texto. Se contabilizan más de cuarenta alteraciones en SEV (aunque algunas son mínimas), y en la mayoría de los casos la rúbrica de la tabla, además de ser más extensa, se ajusta mejor al texto italiano²⁷. No es baladí que, a excepción de unos pocos ejemplos, la gran parte de las variaciones pertenece a *novelle* de la segunda mitad del volumen; parece que a partir de ese momento en la elaboración de las rúbricas del cuerpo del texto se guardó menos fidelidad sobre los *argumenta* de la tabla. El siguiente ejemplo evidencia algunos de los aspectos resalutados, como la discrepancia entre la rúbrica

²⁷ También ESC contiene seis desajustes (que afectan a las rúbricas del texto), que se explican por el estrecho espacio que se dejó en el códice.

del texto sobre la de la tabla en SEV y la reelaboración independiente que se da en las dos ramas (en este caso ESC se aleja del arquetipo, pero hay otros en los que el manuscrito presenta rúbricas prácticamente literales sobre el *Decameron* y en SEV figuran totalmente rehechas):

DEC	ESC	SEV
<i>Maestro Simone a instancia di Bruno e di Buffalmacco e di Nello fa credere a Calandrino che egli è prego: il quale per medicine dà a' predetti capponi e denari, e guerisce senza partorire</i> (IX,3).	<i>De la preñez del pintor Calandrino</i> (cuento 25).	[Tabla] <i>Cómo un físico llamado maestro Symón a la instancia de Bruno et Buffalmacco fizo entender a un pintor llamado Calandrino qu'él estovo preñado et de la medicina que lo dio.</i> [Texto] <i>Cómo tres compañeros et un físico burlaron a un pintor avariento</i> (cuento 54).

Del análisis contrastivo de las rúbricas en los testimonios castellanos (y este aspecto es compartido tanto en ESC como en SEV) llaman poderosamente la atención dos aspectos; el primero es la tendencia a la síntesis, que se mantiene hasta un determinado momento; el segundo es la inestabilidad —mucho más acusada en la rama de SEV— entre los *tituli* de la tabla y los del texto, lo que demuestra la vulnerabilidad de estos elementos paratextuales, en los que, además de las intervenciones de los copistas, también se realizaron modificaciones en la imprenta. En definitiva, la colación entre los dos testimonios castellanos deja una conclusión contundente: no podemos atribuirle al traductor castellano del *Decameron* toda la transformación del sistema de rubricación que transmiten ESC y SEV, pues el que contenía el arquetipo era muchísimo más fiel al *Decameron*.

Desde el punto de vista de la transmisión textual, el segundo tema al que antes me referí, totalmente inadvertido hasta ahora, está relacionado con un grupo de ocho cuentos que SEV transmite de forma reelaborada con respecto a la traducción original. Se trata de las *novelle* 20 (II,10; 47 en ESC), 25 (V,8; 44 en ESC), 27 (VII,3; 59 en ESC), 29 (VII,5; 51 en ESC), 31 (IV,1; 43 en ESC), 58 (X,3; 41 en ESC), 59 (X,6; 56 en ESC) y 89 (VII,6; 52 en ESC). Mientras que ESC transmite estos cuentos con cierta fidelidad por lo general —siguiendo verosíblemente el modelo del arquetipo (según sugiere el cotejo con el *Decameron*)—, en SEV encontramos una reescritura, que en muchas ocasiones tiende a la amplificación; lo normal, en cualquier caso, es que se alteren los niveles lingüístico y gramatical, sin que afecte al sentido (y a veces ni siquiera a la extensión), como en este ejemplo:

DEC	ESC	SEV
Disse allora il geloso: «In verità, madonna, di voi m'incresce, ché io vi veggio a questo partito perder l'anima; ma io in servizio di voi ci voglio durar fatica in far mie orazioni speciali a Dio in vostro nome, le quali forse sì vi goveranno: e sì vi manderò alcuna volta un mio cherichetto a cui voi direte se elle vi saranno giovate o no; e se elle vi goveranno, sì procederemo innanzi» (VII, 5).	–Señora –dixo él– de vós he yo grande compasión, que vos veo en partido de perder el ánima; mas yo en serviçio vuestro quiero pasar un poco de trabajo de fazer çiertas oraçiones espeçiales a Dios en vuestros nonbres, las quales por ventura vos ayudarán; e sí, vos enbiaré un monazillo al qual vos diredes sy ellas vos ayan aprovechado o non; e si ellas vos ayudan, yo proçederé adelante (cuento 51).	-En verdad, señora -dixo él-, a mí desplaze mucho d'ello, ca yo veo vuestra alma en grand peligro; pero yo por consolación vuestra trabajaré et terné oraciones a nuestro Señor Dios por vos, las quales, por ventura, vos ayudarán a salir de pecado; et algunas vezes vos embiaré un clerizonçillo mío a vos demandar si sentides por mis oraciones algund aliviamiento o no (cuento 29).

El cotejo entre estos cuentos no permite constatar la existencia de autógrafos independientes de los que descienden ESC y SEV (como sospechó Blanco Jiménez, 2012), pues ambos pueden perfectamente remontarse a un mismo códice, solo que en la rama de ESC encontramos un comportamiento más conservador y respetuoso que en la de SEV. En los extractos anteriores, se percibe cómo ambos testimonios mantienen términos y estructuras del *Decameron*; en ESC se percibe una tendencia a la literalidad, aunque en SEV hay giros (“En verdad, señora” < “In verità, madonna”) y términos (“clerizonçillo” < “cherichetto”) que constatan que el códice de partida pudo ser el mismo. La existencia de estos cuentos reelaborados nos permite intuir que otras *novelle* del incunable que presentan importantes innovaciones también pudieron experimentar un proceso de reescritura, aunque sin otros testimonios con los que establecer una comparación es imposible llegar a conclusiones fiables²⁸.

Cierro este análisis de las desviaciones más destacadas del incunable indicando que, frente a ESC, este testimonio no se ha vuelto a reeditar en España después de registrarse en 1559 en el índice de Valdés, aunque algunas partes sí han sido objeto de edición y análisis. Como he anotado, el cuento apócrifo que contiene ha sido editado de forma independiente por Blanco Jiménez (1990), de forma semipaleográfica, y Hernández Esteban (2002b). Hernández Esteban (2004b) ha difundido igualmente la *novella* 67 (que presenta un final inventado). En los últimos años, Hernán-Gómez Prieto (2014, 2016) ha ofrecido “un intento de fijación textual” de los dos primeros cuentos de SEV (que se corresponden con los dos

²⁸ Valgan estas notas preliminares para dar cuenta de un tema que exige un estudio independiente, sobre el que estoy trabajando.

que inauguran el texto original de Boccaccio), aunque se basa en ESC y se sirve de la reedición toledana (1524) para la *constitutio textus*.

No quiero dejar pasar esta apostilla final sin comentar —por la confusión que ha generado entre muchos estudiosos de la literatura medieval y áurea— que en la editorial Nauta apareció una edición del *Decameron* en cuya portada se leía lo siguiente: “Según la versión castellana de 1496 actualizada y revisada por Marcial Olivar” (Boccaccio, 1967). No obstante, en su prólogo el prestigioso profesor de la Universidad de Barcelona Antonio Vilanova —a quien comprometerían para esta tarea de presentación del texto— justificaba que “[d]ada la extremada rareza de la edición príncipe [...] se ha utilizado un ejemplar de la cuarta edición”. Seguía argumentando que la traducción había sido revisada y completada a partir del original italiano, pues no se trataba de una edición “erudita” (Boccaccio, 1967: 15). En realidad, el texto es una reescritura estilística —con todo tipo de modificaciones— del transmitido por el incunable sevillano; la ordenación de los cuentos sigue el plan del original italiano y las partes ausentes o apócrifas fueron traducidas de nuevo e incorporadas al lugar en el que Boccaccio las colocó. Por tanto, quien se acerque a esta edición no tendrá la sensación de leer una traducción medieval (que experimentó además importantes cambios en su transmisión textual), sino la de tener en sus manos una traslación contemporánea, con cierto sabor añejo, del texto de Boccaccio. El incunable, a decir verdad, queda totalmente desnaturalizado e irreconocible²⁹.

DESORGANIZACIÓN Y REORDENACIÓN: EN TORNO A LOS MECANISMOS DE COHESIÓN

A propósito de la ordenación del conjunto, Menéndez Pelayo (2017 [1910]: 580) manifestó que SEV respondía a una “extravagante mezclanza” debida a que los cuadernos del manuscrito que llegaron a la imprenta habían sido “trastocados y revueltos de uno en otro poseedor o copista”. Remataba su argumento indicando que

es imposible que la primitiva versión estuviese dispuesta así; lo que tenemos es un *rifacimento*, una corruptela [...]. Se limitó [el “editor de 1496”], sin duda, a reproducir el manuscrito que tenía, y este manuscrito era un centón de algún lector antiguo que perdido en el laberinto de sus cuadernos, los zurció y remendó como pudo, sin tener presente el original, que le hubiese salvado de tal extravío.

²⁹ En ocasiones esta edición presenta adiciones apócrifas como la siguiente, que despistó a Hernández Esteban (Boccaccio, 1994: 649, n. 16), quien se la atribuyó al “anónimo traductor”; en el cuento 24 de SEV leemos lo que traslado a continuación: “por tanto, yo vos ruego que vos plega tanto tener la execución fasta saber si ella lo quiere por marido, porque no vades contra la ley”; en el texto modernizado el pasaje se presenta de esta guisa: “por tanto, os ruego que os plega tanto detener la ejecución hasta saber si ella lo quiere por marido, porque no vayáis contra la ley, según la cual escapa a la muerte el reo que hallase mujer que con él casar quiera” (1967: 395). Esta edición fue reeditada por Planeta en su colección de “Clásicos universales” (1982).

No anduvo desacertado Menéndez Pelayo, pero conviene matizar que en la tradición amanuense que deriva en SEV alguien se tomó un importante interés para otorgarle al conjunto cierta organicidad.

Más tarde, Blanco Jiménez (1990: 80), tomando como referencia la narración ausente (IX,5) y la interpolación de la apócrifa, rastreó otros códices italianos que contenían *novelle* “copiadas separadamente” y conjeturó, para justificar el entremezclamiento de cuentos, que “el desorden” de ESC y SEV “tenga su origen en más de un códice”³⁰. Se trata de una hipótesis que, con ligeros matices, consideró también Delcorno (2010: 325), quien planteó “che il traduttore castigliano avesse come testo di partenza un’antologia [...], e che abbia poi tentato di arricchirla con altre novelle via via rintracciate e disordinatamente inserite nel nucleo iniziale”. Si atendemos a la tradición italiana del *Decameron*, el códice Palatino 24 (Branca, 1991: 115-116) presenta desde el folio 86v una “grande confusione, evidentemente per sbagli nella legatura (come rivelano anche i richiami dei fascicoli)”, por lo que no es descartable que el modelo subyacente contuviese, de forma involuntaria o no, cambios macroestructurales.

En este sentido, la colación entre ESC y SEV no descubre si en la traducción perdida se respetó *stricto sensu* la planificación de Boccaccio o no. Lo que sí podemos constatar es que las introducciones que contiene SEV acomodadas a la nueva ordenación no figuraban así en la traducción perdida, pues muchas están presentes en ESC, donde se han transmitido respetando el texto de Boccaccio. Por tanto, es seguro que no fue el traductor quien proyectó inicialmente su plan de la manera que se presenta el incunable sevillano. El análisis de las discrepancias en las introducciones a los cuentos entre ESC y SEV evidencia, a un mismo tiempo, que los arreglos fueron realizados en la rama SEV y que en la traducción tales partes figuraban verosímilmente como están en ESC.

Para concederle coherencia narrativa a esta nueva articulación, algún copista —o varios— de la rama de SEV se sirvió de varios recursos. El más destacado guarda relación con los ajustes que realizó en la *cornice*. Bourland (1905: 47-50) percibió que “[e]vidently the *capitulos* in S [SEV] have been arranged to suit the new order of the stories”, pues “many of the introductory *capitulos* differ from the corresponding introductions in the Italian”. Tales cambios, según explicó, se daban a través de una amplia casuística: permutas en los nombres de los narradores, modificaciones de palabras o frases, combinaciones de varias partes del texto italiano, sustituciones de introducciones...

En efecto, en muchísimos casos se alteró el nombre de los narradores que relataban los cuentos. Una *novella* que en Boccaccio estaba contada por Pánfi-

³⁰ Esta sospecha también la sopesó algunos años antes: “Può anche darsi che si tratti di traduzioni di testi diversi in italiano o addirittura in latino. È ormai sicuro che alcune delle novelle circolarono staccate dal resto dell’opera dallo stesso Trecento in poi, e dunque non è da meravigliarsi che il nostro volume possa essere anche in parte una ricitura di scampoli, fra i quali magari possiamo mettere i testi del manoscritto escurialense” (Blanco Jiménez, 1978a: 130).

lo, en la traducción castellana repentinamente aparece relatada por Dioneo. En este sentido, se quebranta la caracterización de los narradores —especialmente significativa en el caso de Dioneo, por ejemplo— que Boccaccio consigue a través de los comentarios que vierten y sobre todo de los cuentos que refieren. En total, he contabilizado veintinueve cambios; pero hay que observar aquí que estas alteraciones no se cifran en el conjunto de los cien cuentos (porque, como antes he referido, de muchos, al carecer de marco, no conocemos el nombre de su narrador), sino de sesenta y siete, por lo que figuran con una nueva distribución de narradores prácticamente la mitad de los cuentos³¹.

Valga el siguiente ejemplo para valorar con claridad el alcance de la transformación a la que se sometió estas partes de la obra:

DEC	ESC	SEV
<p>Poi che Elissa ebbe la sua novella finita, essendo da tutti rendute grazie a Dio che la giovane monaca aveva con lieta uscita tratta de' morsi delle individiose compagne, la reina a Filostrato comandò che seguitasse; il quale, senza puù comandamento aspettare, incominciò:</p> <p>–Bellissime donne, lo scostumato giudice marchigiano, di cui leri vi novellai, mi trasse di bocca una novella di Calandrino la quale io era per dirvi; e per ciò che di lui si ragiona non può altro che multiplicar la festa, benché di lui e de' suoi compagni assai ragionato si sia, ancor pur quella che ieri aveva in animo vi dirò (IX, 3).</p>	<p>Pues que Helisa ovo su novella acabada, seyendo por todas rendidas graçias al nuestro Señor Dios que a la gentil monja avía de la envidia de sus maliçiosas compañeras con alegre fin e salida, mandó la reyna a Filóstrato que novellase, el qual començó en esta manera:</p> <p>–Muy notables señoras, el mal acostunbrado juez del qual ayer vos fablé me fizo desviar una novella de Calandrino, pintor del qual vos entendía hablar; por aquello que d'él se razona non puede ál fazer que multiplicar e acresçentar la fiesta, comoquier que d'él e de sus compañeros asaz se ha aquí razonado, pero porque ayer lo dexé de dezir oy me plaze de vos lo contar (cuento 35).</p>	<p>Pues que Panfilio ovo la su novella acabada no con poca risa de los presentes, que las razones del preste et de la Fermosa Color oyan, aunque las dueñas, algunas vezes casi avergonçadas, poniendo los ojos en tierra reyan; mas aviendo todos callado, la reyna mandó a Filóstrato que novellase, el qual començó en esta manera (cuento 54).</p>

³¹ No sumo, de las que conocemos el narrador, la apócrifa; en otro orden, hay dos de las que no sabemos los nombres, solo el cargo que tenían esa jornada, rey y reina, pero coincide que esas novelas están contadas en el original por tales narradores, así que las doy por no alteradas. Bourland (1905: 46) ofreció una sintética tabla con todos los cambios realizados.

Durante el trabajo de remodelación se ensayaron diferentes operaciones que oscilan entre la introducción formada por fragmentos diferentes del original hasta la creación *ex profeso* de enmarques narrativos:

- a) *Refundición*. Se escogieron partes de dos introducciones diferentes para formar una nueva; se hizo en la introducción al cuento 58, que se construye a partir de V,3 y de X,3, aunque la selección de esta última está reelaborada (ambas figuran completas en ESC: cuentos 36 y 41); se fraccionó el marco original del *Decameron* y se incorporó en dos lugares diferentes (ocurre con el inicio de VI,5 —que en ESC antecede a la narración 13—, que precede a los cuentos 42 y 50); se engrosó el “capítulo” de la *novella* 11 (que hace las veces de introducción a la jornada y está formado por el texto correspondiente del *Decameron*) con el párrafo con el que la narradora presenta su cuento, incluido por Boccaccio dentro de la propia narración (así es como se transmite en el preámbulo de la *novella* 19 de ESC).
- b) *Hibridación*. A veces se organizó la introducción tomando una parte del original y otra apócrifa para otorgarle coherencia al texto. Ocurre en los cuentos 20 (Introducción a II,10 + texto apócrifo), 46 (texto apócrifo + Introducción a VI,1) y 57 (texto apócrifo + Introducción a X). El caso del cuento 69, aunque es de la misma textura (parte de X,5), presenta una intercalación apócrifa bastante extensa que contiene la clausura de una jornada y la inauguración de la siguiente, inspirada claramente en el estilo de Boccaccio.
- c) *Innovación*. Hay introducciones totalmente apócrifas, como las que preceden a los cuentos 27, 28 o 37, aunque se detecta un gran esmero por mantener la forma y el tono del *Decameron*.

A propósito de estas introducciones alteradas, Bourland —y más tarde otros críticos— insistió en resaltar las incoherencias que contienen, provocadas naturalmente por los cambios a los que se sometió el texto original. Advirtió la estudiosa norteamericana (1905: 48) que “[t]he latter part of the *capitolo to novela* 30 (Giorn. 3, 2) refers to the story of Masetto (Giorn. 3,1) which as it is *novela* 81 in *S*, does not occur till much later”. También se percató de que durante el proceso de permanente reelaboración el editor tomó el preámbulo de II,1 y lo acomodó como introducción a los cuentos 11 y 52, mientras que el de IV,1 hizo de introducción de las narraciones 31 y 57 (aunque no son exactamente idénticos). A estos descuidos añadió una anomalía más; en la introducción apócrifa al cuento 30, figura un narrador nuevo: “e veyendo aquello Seraphín, dixo así”. Podría tratarse de un despiste del copista —aunque manejó con un calculado equilibrio la distribución de los narradores por cada jornada, como indicaré a continuación— o de un malentendido del componedor (*¿Pamfilio?*)³².

³² A propósito de la adición de este extraño nombre, apunto que el cuento 76 presenta una modificación (en este caso voluntaria, porque se encuentra sistemáticamente a lo largo de la na-

Sin embargo, no se le ha prestado la misma atención a los continuos intentos que contiene SEV por presentar un volumen lo más coherente posible desde el punto de vista narrativo. De entrada, en todas las introducciones apócrifas se hizo un esfuerzo por mantener la armonía del libro de Boccaccio, ofreciendo breves apuntes sobre la narración anterior y presentando la siguiente. Pero además se limaron los desvíos temáticos que el desarreglo del plan narrativo del *Decameron* generó. En este sentido, los cuentos 35 y 37 —consecutivos en el incunable, pues fue donde se produjo el salto— proceden de jornadas diferentes; para justificar el cambio de tema entre ambas narraciones, en la introducción apócrifa que presenta la *novella* 37 el rey le pide específicamente al siguiente narrador que aborde “aquella materia que sea a recreación de los coraçones et perdidas fuerças de aquellos”, lo que justifica el cambio de asunto.

La introducción al cuento 26 está muy reelaborada conforme al original de Boccaccio (el primer párrafo podríamos decir que es una inspiración del que leemos en el *Decameron*). En este caso, se introduce un cuento que no guarda relación con los precedentes —pertenecientes todos a la quinta jornada—, por lo que hallamos una advertencia para suavizar el brusco cambio de tema: “aunque tanto no faga a la materia de que oy se trata; mas como mi deseo es alegrar la compañía et recrear los coraçones, según a la reyna nuestra plaze, aquella vos entiendo contar que a la memoria me es venida”. El preámbulo del cuento siguiente, el 27, ha sido totalmente creado *ex profeso*; llama la atención cómo se alude al cambio de intención de la narradora para contar un relato que sigue otra línea argumental, justificando así la heterogeneidad de las jornadas: “Gentiles señoras, la novella recontada por Dioneo me ha fecho mudar my propósito del principio de nuestro razonar, pero aquella que por ella me es reduzida a la memoria vos entiendo contar”. Incluso a veces se cuidan detalles menores, como en la introducción a 51 (que pertenece a VIII,1), en la que uno de los narradores del texto italiano se refiere a una de las *novelle* que se contó “pochi di son passati”; sin embargo, en SEV ese cuento (que en el *Decameron* se corresponde con VI,10) se ha narrado el día anterior, con lo que leemos lo siguiente: “segund que ayer el nuestro Philóstrato contó”.

A propósito del cuidado en el plan narrativo de conjunto que presenta SEV, se veló también por la coherencia interna de cada jornada, lo que demuestra que el resultado editorial contiene muchas menos negligencias de lo que se ha dado a entender. En cada ciclo de diez cuentos siempre intervienen los diez miembros de la *brigata*, sin repetición ni ausencia de ninguno de ellos; los sucesivos cambios generados en los nombres de los narradores no afectan a la exacta distribución

ración) en el nombre del protagonista, Ricciardo Minutolo en la obra de Boccaccio y Bartolomeo en la traducción (¿originado por corrupción del antropónimo o por mala comprensión?).

de su número en las jornadas³³. Este respeto en el reparto de narradores se puede observar en las cinco primeras jornadas, pues a partir del cuento 57, como ya advertí, se desconfigura el plan editorial. Pero incluso en las introducciones que aparecen discontinuamente a partir de la narración 61 encontramos fragmentos en los que los cuentos y el marco concuerdan, aunque la crítica solo haya subrayado las incoherencias detectadas, pues a veces encontramos que el narrador le atribuye el relato a un personaje de la *brigata* y en los comentarios posteriores que surgen se alude a otro diferente.

Pero nadie hasta ahora ha subrayado los intentos de cohesionar el volumen que encontramos en las últimas introducciones. En el preámbulo del cuento 67 se alude al tema —“las fermosas burlas que Lidia a su marido fizo”— que se acaba de relatar, pese a que en el *Decameron* la narración anterior es una distinta. Otro ejemplo lo encontramos antes de iniciarse la narración 68, donde leemos estas palabras: “Por cada uno de la compañía havía seydo miçer Gentil loado fasta el cielo”. En efecto, en el anterior cuento se había narrado un caso protagonizado por miçer Gentil. Ocurre exactamente lo mismo cuando los miembros de la compañía tratan sobre el cuento 69, en el que tiene un papel sustancial una “oración”: “Con muy grand risa fue la novella de Emilia escuchada et la oración por buena et por sancta, loándola todos”. El último ejemplo que quiero destacar se localiza en el preámbulo del cuento 73, al tratar sobre la anterior narrada: “Dando Filomena conclusión a su novella, de todos fue mucho reydo el fermoso escarnio que madona Guita de Cofano su marido fizo”. Este es precisamente el personaje que protagoniza la narración sobre la que tratan.

La pregunta que cabría hacerse es qué pasó para que el resultado fuese el que encontramos en SEV. Sobre esta ruptura de la organicidad que se estaba manteniendo en la ordenación del conjunto narrativo, Blanco Jiménez (1978a: 132) insinuó que “il curatore, o il tipografo, abbia voluto rispettare in principio una certa struttura logica per poi rinunciarci”. En esta línea, Conde (2005: 112) sugirió que al “traductor-arreglador” dejó “de interesarle” “la adecuación de las introducciones con respecto a la secuencia de las *novelle*”, “y por ello mayoritariamente las elimina, o no le importa que encajen mal con el conjunto textual al que originariamente sistematizan y vertebran”. Con una transmisión textual tan lagunosa y delicada, no es fácil acertar con una hipótesis, pero, por lo ya explicado, no podemos imputarle al traductor esta tarea de adaptación; además, el hecho de que a partir del cuento 61 haya nueve cuentos subordinados a un nivel diegético superior, el del narrador, no ayuda a explicar que el “arreglador” se desentendiese del todo de ese ejercicio de conciliación. Aunque es difícil ex-

³³ Tan solo encontramos un único desliz, ya advertido por Blanco Jiménez (1978a: 134), en el epígrafe del *capello* que precede al cuento 21 (no en la introducción en sí), pues se indica que la reina “dio la carga a Dioneo de las novelas”, cuando realmente quien narra el cuento será Pánfilo, al que se menciona en la introducción anterior y posterior.

plicar de forma razonada lo que sucedió realmente, estos restos de la *cornice* nos brindan sugerentes pistas sobre la traducción perdida, pues son indicios de un plan de trabajo que pudo quedar abortado o se vio afectado por diferentes problemas de transmisión. En definitiva, todos los arreglos que se acometieron para darle coherencia al conjunto suponen un síntoma evidente de la implicación en la rama de SEV por reestructurar el texto y mantener, *sui generis*, la forma del original.

LA APROPIACIÓN DEL *DECAMERON*

Fue precisamente Branca (1998: 10) quien planteó que el *Decameron*, además de por ser un libro inteligente y estar escrito en lengua vulgar, era una “opera aperta” que se prestaba por su morfología a las intervenciones de lectores y amanuenses. Si a esta cualidad intrínseca a la *racolta* de Boccaccio, agregamos que “la valoración del carácter «abierto» del texto en la Edad Media suele acompañarse actualmente del reconocimiento de que copistas y refundidores se comportan como «coautores» de los textos” (Fernández-Ordóñez, 2014: 49), comprenderemos mejor la actitud activa que se adoptó en la rama de SEV. Cada vez que se ha destacado alguna grieta en el ensayo de recomposición que presenta, se ha desmerecido la labor de cuantos le dieron la forma definitiva al texto que hoy encontramos en el incunable; sin embargo, nunca se ha reconocido que, como “artífices” de un nuevo texto, les debemos la conservación del testimonio más completo que tenemos del *Decameron* en castellano: “es el copista el auténtico *artífice* de los textos que han logrado sobrevivir” (Canfora, 2014: 17).

Debido al estado en que llegaría el antígrafo del que se partió, en la rama de SEV algún lector o copista (o varios) se vio ante la posibilidad de darle coherencia narrativa al libro de *novelle* y terminó planteando un itinerario de lectura diferente. Si le interesó o no el juego de niveles narrativos que atesora el *Decameron* es algo que no podemos aquilatar, porque desconocemos qué se ha perdido en la historia del texto; tampoco podemos graduar hasta qué punto se implicó en la localización de cuentos con una temática similar para concederle cierta coherencia estructural al desarbolado conjunto de narraciones que tendría entre sus manos, ni si fue el anonimato lo que le animó a construir una nueva obra, más en consonancia con los lectores de su época. Lo que no podemos negar es el interés por reorganizar la *racolta* con el mayor esmero posible, fijando —al menos hasta el cuento 57— una especie de apropiación sobre el texto, condición que destaca aún más si cabe al asumir la reescritura de varios cuentos. A propósito de la labor de los amanuenses, Lucía Megías (1996: 67) destacó que aquellos que copiaban desde su propia lengua mantenían un “deseo de «contemporanzar» el modelo, de adaptarlo a las características lingüísticas y los gustos estilísticos de su época y limarlo”; parece que es justamente esto lo que descubren tales reelaboraciones.

Si admitimos que toda traducción “en cuanto práctica cultural y literaria debe ser apreciada y estudiada no tanto por lo que en ella se «pierde» en relación al [texto fuente], sino por lo que en ella se «gana» y lo que ofrece al nuevo contexto histórico-cultural” (Hamlin, 2014: 433), no resulta oportuno que desdeñemos la participación de los amanuenses en la transmisión de los textos³⁴. Canfora (2014: 20) reflexionó sobre la capacidad del copista —en tanto que “verdadero lector del texto”— para apropiarse del texto, interiorizarlo y convertirse en “protagonista activo”. En el caso del *Decameron*, que se configura como un juego de narraciones, donde diez personas cantan, bailan y se entretienen contando historias por las tardes, posiblemente impelido por el hecho de recibir un códice lagunoso y desorganizado, en la rama de SEV alguien participó de la recreación narrativa, recontó la obra y la reescribió parcialmente. Al reelaborarlo, el texto que quedó fijado en el incunable aparece dotado de un significado distinto. La simetría y compacidad argumental que adquieren las *novelle* de Boccaccio en cada jornada se convierten en SEV en un ejercicio discontinuo y variado de asuntos; es evidente que el texto de SEV —no la traducción castellana del *Decameron*— representa un proyecto literario que ética y estéticamente se aleja del original italiano, como indicó Conde (2005: 112).

De cualquier forma, el resultado de la transmisión textual que desemboca en el incunable sevillano nos brinda la posibilidad de entender más cabalmente la recepción del *Decameron* en España y la lectura que se hizo a partir de 1496. A propósito del manuscrito escurialense (y es algo que se puede extender al testimonio impreso en Sevilla), Valvassori (2010b: 19) afirmó que “[l]as importantes diferencias” que existen con el *Decameron* de Boccaccio y el texto no deben considerarse “como señal de un trabajo mediocre y a menudo erróneo, sino como una vía que se abre para la investigación y la reflexión”. En efecto, la traducción perdida del *Decameron* en castellano y su historia recepcional ofrecen tantas incertidumbres como alicientes para profundizar en ámbitos de la literatura medieval tan sugestivos como la ecdótica o la traducción; su estudio en profundidad, pese a todas las limitaciones impuestas por las carencias textuales, supone un enorme estímulo, aunque haya que enfrentarse —como en los casos de la bella de Juan Ruiz o del *Lazarillo de Tormes*— a una transmisión que es “toda problemas”.

³⁴ Para entender mejor el concepto de apropiación en el ámbito de la transmisión textual de la Edad Media es imprescindible consultar el excelente libro de Copeland (1995); contiene notas muy sugestivas sobre este asunto la monografía de Hamlin (2019: 143-294), dedicada a la traducción del *Infierno* de Dante al castellano. Entre la bibliografía dedicada a los amanuenses, deben considerarse los panoramas generales —aunque con objetivos diversos— de Canfora (2014) e Iglesias-Fonseca y Avenzoa (2019), además del sugerente artículo de Martínez Romero (2019), en el que plantean múltiples interrogantes sobre los problemas que contienen las copias medievales. Mucho más abundantes son los trabajos sobre la traducción medieval en España; conviene tener en cuenta los estudios monográficos de Russell (1985), Santoyo (2004), Alvar (2010) y Rubio Tovar (2013), en los que se pueden encontrar importantes análisis para valorar aspectos teóricos y prácticos sobre la traducción (problemas, hábitos, anomalías, etc.).

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, Carlos (2001): “Boccaccio en Castilla entre recepción y traducción”, *Cuadernos de Filología Italiana* [Número Extraordinario: *La recepción de Boccaccio en España*, ed. de María Hernández], 3, pp. 333-350.
- Alvar, Carlos (2010): *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Blanco Jiménez, José (1977a): “Le opere di Giovanni Boccaccio in Spagna nel ‘400 e ‘500: una prima valutazione bibliografica”, *Miscellanea Storica della Valdelsa*, LXXXIII, 1/2, pp. 36-53.
- Blanco Jiménez, José (1977b): “Il manoscritto escurialense del *Decameron*”, *Miscellanea Storica della Valdelsa*, LXXXIII, 1/2, pp. 54-84.
- Blanco Jiménez, José (1978a): “L’eufemismo en una traduzione spagnola cinquecentesca del *Decameron*”, en Francesco Mazzoni (ed.), *Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze, Olschki, pp. 127-147.
- Blanco Jiménez, José (1978b): “Presencia de Boccaccio en España (con algunas correcciones)”, *Mapucho*, 26, pp. 35-64.
- Blanco Jiménez, José (1990): “Una novela apócrifa atribuida a Boccaccio”, *Alpha*, 6, pp. 79-102.
- Blanco Jiménez, José (2012): “Sobre la edición castellana de *Las Cient Nouellas de Micer Juan Bocacio florentino poeta eloquente*”, *Hápxax*, 5, pp. 115-151.
- Blecuá, Alberto (1983): *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- Boccaccio, Giovanni (s. xv): *Este libro es de las çiento novelas que compuso Juan Bocacio de Çercaldo*, Madrid, Biblioteca Real del Monasterio de El Escorial (J-II-21).
- Boccaccio, Giovanni (1496): *Libro de las C. novelas de Juan Bocacio*, Sevilla, Ungut y Polono [reeds.: Toledo, 1524; Valladolid, 1539 y 1550; Medina del Campo, 1543].
- Boccaccio, Giovanni (1964): *Decameron: traducció catalana publicada, segons l’unic manuscrit conegut (any 1429) [1910]*, ed. de Jaime Massó Torrents, Barcelona, AHR.
- Boccaccio, Giovanni (1967): *Decameron. Según la versión castellana de 1496 actualizada y revisada por M. Olivar*, Barcelona, Nauta.
- Boccaccio, Giovanni (1994): *Decameron*, ed. y trad. de María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra.
- Boccaccio, Giovanni (2016): *Decameron*, ed. de Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla y Giancarlo Alfano, Milano, BUR.
- Bourland, Caroline B. (1905): “Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature”, *Revue Hispanique*, XII, pp. 1-232.
- Branca, Vittore (1991): *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio II*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Branca, Vittore (1998): “Ancora su una redazione del *Decameron* anteriore a quella autografa e su possibili interventi «singolari» sul testo”, *Studi sul Boccaccio*, XXVI, pp. 3-97.
- Calvo Rigual, Cesáreo (2008): “Las traducciones del *Decameron* de Boccaccio en España (1800-1940)”, *Quaderns d’Italià*, 13, pp. 83-112, <<https://doi.org/10.5565/rev/qdi.217>>.
- Canfora, Luciano (2014): *El copista como autor*, trad. de Rafael Bonilla Cerezo, Salamanca, Delirio.
- Cappello, Sergio (2008): “Le prime traduzioni francesi del *Decameron*: Laurent de Premierfait (1414): Antoine Vêrard (1485) e Antoine le Maçon (1545)”, en Gianfelice Peron (ed.), *Premio “Città di Monselice” per la traduzione letteraria e scientifica*, Monselice, Il Poligrafo, pp. 203-219.
- Castillo Lluch, Mónica (2006): “La impostura lingüística: intervención de copistas, editores y gramáticos en los textos medievales”, *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, 29, pp. 497-508, <<https://doi.org/10.3406/cehm.2006.1981>>.
- Conde, Juan Carlos (2005): “Las traducciones ibéricas medievales del *Decameron*: tradición textual y recepción coetánea”, en Carmen Parrilla y Mercedes Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Noia, Toxosoutos, pp. 105-122.

- Conde, Juan Carlos y Víctor Infantes (eds.) (2000), *La Historia de Griseldis (c. 1544)*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni.
- Copeland, Rita (1995): *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Coppola, Leonardo (2012): “Traducción y *dispositio*: Truchado y *Le piacevoli notti*”, *Dicenda*, 30, pp. 141-152.
- Cursi, Marco (2007): *Il ‘Decameron’: scritte, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella.
- De Haan, Fonger (1911): “El *Decameron* en castellano. Manuscrito de El Escorial”, en VV. AA., *Studies in Honor of Marshall Elliot*, II, Baltimore, John Hopkins University Press, pp. 1-235.
- Delcorno, Carlo (2010): Reseña a Mita Valvassori, *Libro de las Ciento Novelas, Studi sul Boccaccio*, 38, pp. 321-325.
- Delsaux, Olivier (2015): “Une nouvelle «nouvelle» apocryphe de la première traduction française du *Decameron*. L’imprimé Paris, Vêrard, 1485 et la nouvelle d’Olivier Maillart (VIII, §6)”, *Studi Francesi*, 177, LIX/III, pp. 501-509, <<https://doi.org/10.4000/studifrancesi.1199>>.
- Doni, Antonfrancesco (2015): *La Zucca en Spañol [1551]*, ed. de Daniela Capra, Torino, Accademia University Press.
- Farinelli, Arturo (1929): “Boccaccio in Spagna (sino al secolo di Cervantes e di Lope)”, en *Italia e Spagna*, Torino, Fratelli Bocca, pp. 89-386.
- Federici, Marco (2014): “La huella de Boccaccio en el Renacimiento español y la recepción de *Le piacevoli notti* de Straparola”, *Dicenda*, 32, pp. 95-111, <https://doi.org/10.5209/rev_dice.2014.v32.47141>.
- Federici, Marco (2015): “Un viaje de despedida. Intromisiones en *Le piacevoli notti* españolas”, *Dialogoi. Rivista di studi comparatistici*, 2, pp. 145-166.
- Fernández Ordóñez, Inés (2014): “El texto medieval. Propiedad y uso”, *Medioevo Romanzo*, 38, 1, pp. 45-68.
- González Ramírez, David (2020a): “La transmisión textual de la antigua traducción castellana del *Decameron*: consideraciones sobre el arquetipo, el autógrafa y el modelo subyacente”, *Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, 6 (3ª serie), pp. 93-118, <https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-6_5>.
- González Ramírez, David (2020b): “La traducción perdida del *Decameron* en castellano: nuevas aportaciones crítico-textuales”, en David González Ramírez, Eduardo Torres Corominas, José Julio Martín Romero, M.ª Manuela Merino García y Juan Ramón Muñoz Sánchez (coords.), *Entre historia y ficción: formas de la narrativa áurea*, Madrid, Polifemo, pp. 237-270.
- González Ramírez, David (en prensa, a): “Recepción literaria de una obra perseguida: el *Decameron* en la España del siglo XVI”, en Soledad Pérez-Abadín Barro, Rita Marnoto y David González Ramírez, *Entre Italia, Portugal y España: ensayos de recepción literaria*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- González Ramírez, David (en prensa, b): “*Las cien novelas de micer Juan Bocacio. Agora nuevamente impresas, corregidas y enmendadas*. El *Decameron* castellano en la imprenta del siglo XVI”, *Bulletin of Hispanic Studies*.
- González Ramírez, David (en prensa, c): “Transmisión, reelaboración y síntesis en las rúbricas de la traducción medieval del *Decameron* en castellano”, *Medioevo Romanzo*.
- Hamlin, Cinthia M. (2014): “La traslación de la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas (1515) y un análisis descriptivo de su forma y mecanismos de traducción”, *eHumanista*, 28, 409-436.
- Hamlin, Cinthia M. (2019): *Traducción, humanismo y propaganda monárquica. La versión del Infierno de Pedro Fernández de Villegas (1515)*, Valencia, Universitat de València.
- Hernán-Gómez Prieto, Beatriz (2014): “El cuento de Cerciapelleto. Apuntes sobre la primera traducción castellana del *Decamerón*”, *Carte Romanze*, 2/2, pp. 169-216.
- Hernán-Gómez Prieto, Beatriz (2016): “Abrahán judío. Segunda «novella» del *Decamerón* castellano”, *Carte Romanze*, 4/1, pp. 7-31.

- Hernández Esteban, María (1987): “Traducción y censura en la versión castellana antigua del *Decameron*”, en Julio César Santoyo, Rosa Rabadán, Trinidad Guzmán y José Luis Chamosa (eds.), *Fidus interpres. Actas de las primeras jornadas nacionales de historia de la traducción*, I, León, Universidad de León, pp. 164-171.
- Hernández Esteban, María (2002a): “La traduzione castigliana antica del *Decameron*: prime note”, en Michelangelo Picone (ed.), *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno Internazionale di Certaldo*, Firenze, Cesati, pp. 63-87.
- Hernández Esteban, María (2002b): “El cuento 73 de *Las cien novelas de Juan Bocacio* ajeno al *Decameron*”, *Dicenda*, 20, pp. 105-120.
- Hernández Esteban, María (2004a): “La possibile dipendenza da P della traduzione castigliana antica del *Decameron*”, *Studi sul Boccaccio*, XXXII, pp. 29-58.
- Hernández Esteban, María (2004b): “Un final inventado para el cuento del escolar y la viuda del *Decameron*”, *Revista de Literatura Medieval*, XVI, pp. 9-38.
- Hernández Esteban, María (2004c): “*Decameron* o *Centonovelle*: el título del libro y su difusión renacentista europea”, en Magdalena León Gómez (coord.), *La literatura en la literatura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 273-284.
- Hernández Esteban, María (2013-2014): “Alcuni interventi nell’edizione della cornice del *Decameron* castigliano del secolo XV”, *Levia Gravia*, XV-XVI, pp. 433-447.
- Hernández Esteban, María y Roberto Gómez Martínez (2017): “Hacia el posible antógrafo de la versión castellana antigua del *Decameron*: la edición de la «Introduzione alla Giornata I»”, *Quaderns d’Italia*, 22, pp. 195-214.
- Iglesias-Fonseca, J. Antoni y Gemma Avenzoza (2019): “La elaboración del código: espacios y artifices”, en Gemma Avenzoza, Laura Fernández Fernández y Lourdes Soriano Robles (eds.), *La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar*, Madrid, Sílex, pp. 19-56.
- López-Vidriero, María Luisa y Pedro M. Cátedra (1998): *La imprenta y su impacto en Castilla*, Salamanca, Semyr.
- Lucía Megías, José Manuel (1996): “La teoría de los diasistemas y el ejemplo práctico del *Libro del caballero Zifar*”, *Incipit*, XVI, pp. 55-114.
- Martínez Romero, Tomàs (2019): “De copistas posibilistas y destinatarios quizá anónimos: estrategias, manipulaciones y reinterpretaciones en traducciones medievales”, en Isabella Tomassetti (coord.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 1739-1762.
- Memorias de la Real Academia de la Historia* (1821): VI, Madrid, Imprenta de Sancha.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (2017): *Obras completas. Orígenes de la novela*, II, Vol. I-II, Ana Luisa Baquero Escudero (coord.), Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.), Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo / Universidad de Cantabria.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (1997): *La edición de textos*, Madrid, Síntesis.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (2001): “Boccaccio en la obra literaria de Santillana”, *Cuadernos de Filología Italiana* [Número Extraordinario: *La recepción de Boccaccio en España*, ed. de María Hernández], 3, pp. 479-495.
- Renesto, Barbara (2001): “Nota sulla traduzione catalana del *Decameron* del 1429”, *Cuadernos de Filología Italiana* [Número Extraordinario: *La recepción de Boccaccio en España*, ed. de María Hernández], 3, pp. 295-314.
- Robin, Anne (2017): “Le «Décameron», de la traduction de Laurent de Premierfait (1414) à l’imprimé d’Antoine Vérard (1485): une progressive transformation du livre, une progressive substitution de son enseignement”, en Philippe Guérin e Anne Robin (eds.), *Boccaccio e la Francia. Boccace et la France*, Firenze, Franco Cesati editore, pp. 231-246.
- Rubio Tovar, Joaquín (2013): *Literatura, historia y traducción*, Madrid, La Discreta.
- Ruffinatto, Aldo y Iole Scamuzzi (2008): *Le tre corone in Spagna. Con appendici cervantine in Italia*, Torino, Celid.

- Russell, Peter E. (1985): *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Barcelona, Bellaterra / Universidad Autónoma de Barcelona.
- Sánchez-Prieto Borja, Pedro (1989): “Importancia del estudio del modelo subyacente en la edición de traducciones medievales de textos latinos, ilustrada en un romanceamiento castellano del *Eclesiástico* realizado en el siglo XV”, *Revista de Filología Románica*, 6, pp. 251-256.
- Santoyo, Julio César (2004): “La Edad Media”, en Francisco Lagarga y Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, pp. 23-174.
- Schiff, Mario (1905): *La bibliothéque du marquis de Santillana*, Paris, Bibl. de l'École des Hautes Études.
- Segre, Cesare (1990): *Semiótica filológica (Texto y modelos culturales)*, trad. de José Muñoz Rivas, Murcia, Universidad de Murcia.
- Sharrer, Harvey L. (1988): “Juan de Burgos: impresor y refundidor de libros caballerescos”, en Pedro M. Cátedra y María Luisa López-Vidriero, *El libro antiguo español*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 361-369.
- Valvassori, Mita (ed.) (2009): “Libro de las Ciento Novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo”, *Cuadernos de Filología Italiana* [Número extraordinario], pp. 3-340.
- Valvassori, Mita (2010a): *La primera traducción castellana del “Decameron”: el manuscrito escorialense J-II-21*, Tesis doctoral, Universidad de Alcalá.
- Valvassori, Mita (2010b): “Observaciones sobre el estudio y la edición de la traducción castellana antigua del *Decameron*”, *Cuadernos de Filología Italiana* [Número Extraordinario: *Relecturas de Boccaccio: narrativa de los Siglos de Oro, cine y teatro*, ed. de María Hernández, Marcial Carrascosa y Mita Valvassori], 6, pp. 15-27.
- Valvassori, Mita (2014): “El modelo narrativo del *Decamerón* en la Edad de Oro: una vieja historia”, *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 21-34, <<https://doi.org/10.15366/edadoro2014.33.002>>.
- Varvaro, Alberto (2012): *Prima lezione di filologia*, Bari-Roma, Laterza.

Fecha de recepción: 23 de julio de 2019

Fecha de aceptación: 13 de noviembre de 2019