

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

II

2005

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla
© Mercedes Pampín
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, agosto 2005

© Toxosoutos, S.L.
Chan de Maroñas, 2
Obre - 15217 Noia (A Coruña)
Tfno.: 981 823855
Fax.: 981 821690
Correo electrónico: editorial@toxosoutos.com
Local en la red: www.toxosoutos.com

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2
I.S.B.N. volumen: 84-96259-74-9
Depósito legal: C-2072-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia
Reservados todos los derechos

Las traducciones ibéricas medievales del *Decameron*: tradición textual y recepción coetánea

Juan Carlos Conde
Indiana University

In memoriam Rafael Lapesa

El asunto que vamos a abordar aquí es uno muy concreto: el de la particular situación de desorden textual que presentan las traducciones medievales castellanas del *Decameron*, con la intención de ensayar una interpretación del hecho y de extraer de él diversas indicaciones referidas al modo en que el lector coetáneo de dichas traducciones recibía, entendía y, en fin, *leía* el texto. El *Decameron* se tradujo al castellano en la Edad Media, en efecto, pero de qué forma y de qué manera. Conservamos por un lado un manuscrito (el J.II.21 de la Biblioteca de El Escorial), y por otro lado una edición incunable impresa en Sevilla, en 1496, por Ungut y Polono, y reimpressa con alguna frecuencia a lo largo de la primera mitad del XVI. Digamos algo de uno y otra.¹

¹ Lo primero que es preciso considerar es si poseemos actualmente una o dos traducciones diferentes al castellano de la obra de Boccaccio. En realidad vamos a soslayar aquí el problema —laborioso problema— de las relaciones de filiación textual entre ambas traducciones castellanas: los cotejos parciales emprendidos por Caroline B. Bourland en su extraordinario —si bien ya inexorablemente anticuado— trabajo fundacional (“Boccaccio and the ‘Decayeron’ in Castilian and Catalan Literature”, *Revue Hispanique*, 12 (1905), pp. 1-232; lo referente a la filiación de las dos traducciones castellanas en pp. 51-58) permiten entrever una relación estrecha entre ambos testimonios, probablemente debida a la descendencia a partir de un arquetipo común; sin embargo, todo queda en un nivel de provisionalidad hasta que no se lleve a cabo una *collatio* textual exhaustiva. Entre tanto, consideraremos que nos encontramos ante dos traducciones diferentes, lo que por otro lado, y al margen de las razones, es absolutamente obvio respecto de los niveles y peculiaridades del texto que vamos a comentar en estas páginas, asociados al ámbito de lo que el llorado Germán Orduna denominó “*collatio* externa” (la referencia básica obligada es su trabajo “La *collatio* externa de los códices como procedimiento auxiliar para fijar el *stemma codicum*. Las *Crónicas* del Canciller Ayala”, *Incipit*, 2 (1982), pp. 3-52).

La traducción contenida en el manuscrito j.ii.22 de El Escorial²

El manuscrito J.II.22 de la Biblioteca de El Escorial (siglo XV, 177 folios), contiene una traducción incompleta del *Decameron*, o, si queremos denominar la obra tal como se la denomina en el manuscrito —y no es ésta una precisión superflua—, de “las çiento nouelas [de] juan bocaçio de çertaldo vn grant poeta de florençia” (f. 1^r).³ Traducción incompleta, ya que el códice no contiene las cien historias que anuncia su título, y esto no por mutilación o pérdida de folios, pues en la rúbrica que constituye su *incipit* (f. 1^{ra}) se lee “en este presente libro non estan mas de las cinquenta ? nueue nouelas”. Pero esa cifra de 59 novelas no es exacta: un vistazo a la “tabla del libro delas çiento nouelas” que abre el volumen pone de relieve que el texto está constituido por sesenta capítulos, de los que los diez primeros —desde el “capitulo primero enque muestra el tiempo enque este libro fue fecho ? la grand pestilençia que fue en florençia”, hasta el “capitulo x como se razono panfileo antes que nouelase”— están ocupados por la materia contenida en la “Introduzione” a la primera jornada del *Decameron*; es decir, todo lo referido por la voz del narrador-autor al inicio de la

² Esta traducción fue editada a comienzos del siglo XX (Fonger de Haan, “El *Decameron* en castellano. Manuscrito de El Escorial”, en *Studies in honour of A. Marshall Elliott*, II, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1911, pp. 1-235), edición que, hasta donde sé, ha resultado punto menos que inaccesible, y cuya impronta en la crítica ha sido prácticamente nula. Pese a no dejar de poseer cierto mérito, si consideramos la fecha en que fue llevada a cabo, no cumple con los *standards* de la ecdótica de hoy; y además carece de cualquier tipo de estudio, notas o materiales críticos, bibliográficos, exegéticos e histórico-literarios. Referencias básicas *de re bibliographica*: Julián Zarco Cuevas, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, II, Impr. Helénica-Impr. del Real Monasterio, Madrid-San Lorenzo del Escorial, 1924-1929, pp. 108-110, Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, II, M. Rivadeneyra-M. Tello, Madrid, 1863-1889, 4 vols (Gredos, Madrid, 1968), cols. 98-99; Charles B. Faulhaber *et al.*, *Bibliography of Old Spanish Texts*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1984³, pp. 27b-28a, núm. 370.

³ El origen de este título está en la propia tradición textual del texto italiano, como muestra —por poner un ejemplo a mano— el título que ostenta el incunable de Venecia: Antonio da Strada, 1481: *Dechamerone, altramente detto Le cento nouelle composto per lo illustre poeta Iohanne Boccaccio da Certaldo* (ejemplar en la Lilly Library, Indiana University, signatura PQ4267.A2). Lo significativo es que en la traducción española no aparece la palabra *Decameron*.

obra acerca de las circunstancias que dan lugar a la situación enunciativa en que se insertan las diversas jornadas: peste en Florencia, encuentro de las siete jóvenes en la iglesia, encuentro con los tres jóvenes, huida de la ciudad.⁴ Por lo tanto, en realidad solo los capítulos 11 a 60 contienen *novelle*; solo hay, pues, 50 *novelle* en esta traducción manuscrita.

Pero hay otro factor en esta traducción más importante, a mi juicio, que su condición incompleta: las cincuenta novelas que la integran presentan en su sucesión discontinuidades, saltos y alteraciones que desvirtúan, por no decir que lisa y llanamente suprimen, la secuencia de las novelas en el texto original. La secuencia definida por las *novelle* contenidas en este manuscrito es la siguiente (el número romano indica jornada, el arábigo indica el ordinal de la *novella* dentro de la jornada que se indica):

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

Este hecho, desde luego, no altera en nada el contenido de cada una de las *novelle* que componen la colección; sin embargo, tiene consecuencias definitivas en otro nivel, el de la macroestructura:⁵ el plan global en que se insertan todas y cada una de las novelas—esto es, la superestructura narrativa proporcionada por el marco narrativo (la *cornice*) o ficción conversacional desde la que los miembros de la *brigata*, narradores y narratarios⁶ alternativamente, relatan y reciben los cuentos—salta literalmente por los aires. De hecho, no hay en esta traducción castellana ni

⁴ Esta traducción manuscrita no recoge el “Proemio” que abre la obra.

⁵ Para el concepto y su definición puede partirse de Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1996, s.v. “macroestructura”, y la bibliografía que ahí se cita.

⁶ Para la caracterización de este concepto, véase Reis-Lopes, *Diccionario*, s. v. “narratario”.

rastro ya de la división en jornadas que caracteriza al original, y que, en último término, le da título.⁷

Por otra parte, el desorden de las historias trae consigo que las breves introducciones al nivel de la *cornice* que las preceden —aquella parte del marco narrativo en que se da cuenta de la acogida de la *novella* anterior y se introduce al nuevo narrador que contará la siguiente— sean frecuentemente contradictorias o incongruentes. Por poner un ejemplo, en este manuscrito la *novella* tercera de la primera jornada (ff. XX^{va} - XXII^{ra}) va seguida de la quinta de la misma (ff. XXII^{ra}-XXIII^{vb}). El comienzo de ésta última dice:

[L]a nouella de dioneo contada con vn poco de verguença pungio los coraçones delas dueñas presentes, la qual verguença asaz demostro [*sic*, por *se mostro*] enel honesto color *que* enlos gestos suyos se ençendio ¶τ pues *que* oteandose la vna a la otra apenas pudieron tener el rriso lo ouieron bien escuchado ¶ et veydo [*sic*, por *venido*] dioneo ala fyn della ellas con algunas mansas / palabras lo reprehendieron diziendo *que* en presencia de tales dueñas non se deuian contar asy desonestas nouellas. (XXII^{ra-b})

Se da la circunstancia de que la novela tercera de la primera jornada está narrada por una de las jóvenes damas de la *brigata*, Neífíle, y no por Dioneo, al que se alude en el texto que acabamos de citar; además, la novela narrada por Neífíle —aquella que

⁷ Sobre las peculiaridades que esta traducción presenta en punto a la organización del material narrativo, véase Bourland, “Boccaccio”, pp. 35-40. En general, sobre esta traducción castellana manuscrita véase Bourland, “Boccaccio”, pp. 32-43; y además Mario Schiff, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane. Étude historique et bibliographique de la collection de livres manuscrits de don Íñigo López de Mendoza, 1398-1458, Marqués de Santillana, Conde del Real Manzanares Humaniste et auteur espagnol célèbre*, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Paris, 1905 (Gérard Th. Van Heusden, Amsterdam, 1970), p. 349; Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, III, CSIC (Edición Nacional, XV), Madrid, 1962, pp. 15-20; Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, I, Fratelli Bocca, Torino, 1929, pp. 372-80; I[sidoro] Pisonero del Amo, “Un motivo boccacciano: “La paciente Griselda” en la literatura española”, en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente, III: Literatura española de los siglos XVI-XVII*, Castalia, Madrid, 1992, p. 234; y María Hernández Esteban, “Traducción y censura en la versión castellana antigua del *Decamerón*”, en *Fidus interpretes. Actas de las primeras jornadas nacionales de historia de las traducciones*, I, ed. de Julio-César Santoyo, Rosa Rabadán, Trinidad Guzmán y José Luis Chamosa, Universidad de León, León, 1987, p. 170, siempre a la espera de la anunciada tesis doctoral de Jesús Echemendi. Están en marcha, en el contexto de un empeño más amplio, una edición crítica y un estudio de esta traducción a cargo de quien escribe estas líneas.

cuenta cómo el judío Melchisedec escapó de la trampa que le tendió el sultán Saladino al preguntarle cuál de las tres fes, la cristiana, la judía o la musulmana, es preferible— no tiene en su contenido razón ninguna para ser tachada de deshonesta. Ahora bien, si observamos la *novella* I,4, cuya ausencia causa la discontinuidad entre I,3 y I,5, veremos que ésta, efectivamente narrada por Dioneo, es una historia que implica a dos monjes en una trama de alto contenido sexual, y que justifica el sonrojo de las damas y las tachas de deshonestidad que éstas le dirigen. Su ausencia hace que, en el estado del manuscrito escorialense, este marco introductorio de la *novella* sea impropio e incoherente, tanto respecto del contenido como respecto del narrador del relato previo. Casos idénticos se dan al inicio de X,3 (que va precedido de II,6; f. CI^{rb}) o de III,5 (precedido a su vez por X,3; f. CIII^{ra}), por ejemplo, y entre otros muchos. Por ello no extraña demasiado que en muchos casos ese marco introductorio que precede a cada *novella* simplemente desaparezca en esta traducción: así sucede, por ejemplo, en el caso de I,8 (f. XXV^{rb} - va precedida de I,6), en el de II,6 (f. XCV^r - va precedida de V,6), en el de IV,1 (f. CVII^{rb} - va precedida de III, 5) o en el de VII,3 (f. CLXIII^{rb} - a la que sin embargo precede correctamente VII,2). Tales omisiones, obviamente, contribuyen a descomponer o difuminar todavía más la fisonomía de ese nivel organizativo macrotextual, el nivel del marco o la *cornice*; añádanse a ellas las omisiones de las aperturas y cierres de cada una de las diez jornadas —en alguna de las cuales la voz del autor ofrece claves interpretativas fundamentales, como es el caso de la apertura de la IV *giornata*— así como la de la “Conclusionone dell’autore”, que cierra la obra, y se percibirá hasta qué punto la cuidada arquitectura estructural elaborada por Boccaccio se desvirtúa y destruye en esta traducción.

La traducción contenida en el incunable de Sevilla, 1496

En 1496, concretamente el ocho de noviembre, salió de las prensas del taller sevillano de Meinardo Ungut y Estanislao Polono un impreso que ostenta en su página de título el siguiente:

“*Las .c. novelas de Juan Boccacio*”. Se trata de un impreso *in-folio*, en letra gótica, del cual sólo conservamos hoy un ejemplar en la Biblioteca Real de Bruselas, que permanece inédito y acerca del cual, desde las aportaciones realizadas por Caroline Bourland en su trabajo pionero, no se han efectuado indagaciones críticas ni filológicas de decisivo relieve.⁸ El texto que presenta este impreso fue reproducido en sucesivas ocasiones a lo largo del siglo XVI (Toledo, Juan de Villaquirán, 1524; Valladolid, 1539; Medina del Campo, Pedro de Castro, 1543; Valladolid, Juan de Villaquirán, 1550),⁹ todas ellas reimpressiones del incunable de Sevilla,¹⁰ por lo que éste se erige, por decirlo así, en la vulgata del *Decameron* en castellano hasta la llegada de la prohibición inquisitorial contra la obra en 1559.

En este impreso sevillano, y a diferencia de lo que sucede con el manuscrito de El Escorial, sí se contienen cien novelas. Pero —y en esto sí hay coincidencia con el manuscrito— esas cien novelas no aparecen ordenadas conforme al plan boccacesco de diez jornadas en cada una de las cuales se narran diez historias, sino que hay una única numeración correlativa de las historias del 1 al 100 y, por tanto, se produce igualmente la pérdida de la división en jornadas, lo que es tanto como decir la pérdida de la macroestructura general del texto, de la *cornice*, que dota de unicidad la colección y define su sentido último. Además, cualquier rastro de la voluntad estructural o dispositiva del original queda borrado por el desorden absoluto con que aparecen situadas las historias respecto del orden establecido en el texto italiano, tal y como muestra el siguiente cuadro:¹¹

⁸ Véase Bourland, “Boccaccio”, pp. 43-58. Excepción en ese panorama general es Hernández, “Traducción y censura”.

⁹ Información bibliográfica básica sobre estos impresos en la ed. de Juan Carlos Conde y Víctor Infantes, *La Historia de Griseldis (c. 1544)*, Mauro Baroni (Aguay y Peña, 12), Lucena, 2000, pp. 45-46.

¹⁰ Así lo mostró —a espera de un detenido cotejo textual, todavía hoy necesario— Bourland, “Boccaccio”, pp. 60, 64, 65, 66.

¹¹ Sobre los asuntos de *ordinatio* textual en este impreso, véase Bourland, “Boccaccio”, pp. 45-46.

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

Por si esto fuera poco, la secuencia de la numeración de historias en este incunable queda alterada por la omisión en su transcurso del número 36, aunque después de la novela 100 –según la secuencia numérica del texto castellano– se sitúa, al margen de dicha secuencia, la *novella* novena de la octava jornada, con lo que son cien, pese a todo, las novelas contenidas en el volumen. Sin embargo, esto no quiere decir que esas cien novelas sean las cien *novelle* del *Decameron*: la *novella* quinta de la novena jornada no está, y en el puesto 73 de la *ordinatio* del texto castellano consta una historia ajena completamente a Boccaccio y al *Decameron*, según ya señaló en su día Bourland (pp. 45-46, 50-51).

Por lo que respecta a las diversas introducciones que sitúan a cada una de las *novelle* dentro del marco de ficción conversacional en que se insertan, la situación alcanza un grado parecido al que vimos en el caso del manuscrito: el desorden de las historias causa incongruencias e incoherencias. Es cierto que en algunos casos el traductor-compiler de esta traducción se toma la molestia de intentar adecuar el contenido de dichas introducciones a la secuencia de historias: por ejemplo, la *novella* I,3 va seguida de la *novella* I,9, cuyo marco hace referencia, como tantas veces, a la narradora de la *novella* anterior, es decir, de I,8: “il che assai bene appare nella *novella* raccontata della Lauretta”. En la traducción castellana impresa se advierte la incongruencia que cau-

sa el hecho de que la *novella* que precede a I,9 no sea I,8 (la narrada por Lauretta), sino I,3 (narrada por Filomena), y el pasaje queda alterado así: “lo qual asaz euidente e claro parescio y parescia por la nouella recontada por Filomena”. Estos esfuerzos de acomodación de las introducciones a las *novelle* en función del orden de historias presente en esta traducción castellana se llevan a cabo en diversas ocasiones: pueden verse los casos de I,4 (f. XIV^v), I,10 (f. XVIII^v), por ejemplo. Sin embargo, hay una clara divisoria a partir de la *novella* que hace el número 61 de la secuencia de las cien: hasta ahí, todas las *novelle* tienen ante sí su respectiva introducción; a partir de ahí, muchas van a carecer de ella (casos de las novelas 62 a 64, 68, 70, 72, 74 a 76 y 79 al final; un total de 30 novelas), y algunas otras la presentan integrada con el conjunto del cuento y sin modificaciones integradoras como las mencionadas, es decir, presentando incongruencias respecto de su combinación con la *novella* precedente (casos de 65-67, 69, 71, 77 y 78). Parece indisputable que, a partir de un momento dado, el traductor-arreglador del texto renuncia a la adecuación de las introducciones con respecto a la secuencia de las *novelle*, es decir, dejan de interesarle, y por ello mayoritariamente las elimina, o no le importa que encajen mal con el conjunto textual al que originariamente sistematizan y vertebran. Añádase a ello que se suprimen sistemáticamente los epílogos a las diez jornadas, que faltan las introducciones a las jornadas 3, 4, 6, 7, 8 y 9, que la introducción a la jornada segunda aparece repetida (una vez ante II,1 y otra ante VIII,1, en esta ocasión fundida con la introducción a la jornada VIII), al igual que la introducción a la jornada X, que aparece ante la *novella* IV,1 (la 31 en la secuencia del incunable) y luego ante la *novella* X,1 (57 en la secuencia). Añádase también, por último, que la importantísima “Conclusionone dell’autore” que cierra la obra está ausente. Queda claro a partir de todo lo dicho que la traducción castellana del *Decameron* tal y como nos la presenta este incunable de 1496 nos ofrece un texto notablemente alejado en muchos aspectos del original escrito por Boccaccio.

Resulta esclarecedor, a la hora de sumarizar esas alteraciones y discrepancias con mayor precisión, determinarlas utilizando una distinción desde antiguo asentada entre la crítica decameroniana: la existente entre 1) *nivel del autor*, esto es, aquél que se corresponde con aquellas partes del texto en que es la voz del autor-Boccaccio la que habla y opina (“Proemio”, introducción a la jornada cuarta y “Conclusionone dell’autore”), voz que a su vez es la que nos narra el nivel siguiente, 2) el *nivel de la “cornice” o del marco*, que es el correspondiente al nivel en que el narrador-autor del texto refiere las acciones, dichos y –digamos– actos narrativos de los diez integrantes de la *brigata* (introducción a la primera *giornata* –con su innegable status de introducción aplicada a la totalidad del texto–, introducciones y conclusiones de cada una de las diez jornadas) y 3) *nivel de los cuentos*, es decir, el correspondiente a las acciones, hechos y dichos referidos en todos y cada uno de los cuentos narrados por los miembros de la *brigata* desde, o dentro de, el antedicho *nivel de la “cornice”*.¹² Dicha pluralidad de niveles narrativos, como se ha dicho tantas veces, es en muy buena medida responsable de la formidable riqueza literaria del *Decameron*,

¹² La posibilidad de aducir referencias bibliográficas rigurosamente relevantes al respecto es amplísima; valgan como muestra las siguientes: Victor Sklovski, *Lettura del “Decameron”*, Il Mulino, Bologna, 1969; Giorgio Bárberi Squarotti, “La *cornice* del *Decameron* o il mito di Robinson”, en *Il potere della parola. Studi sul “Decameron”*, Nápoles, Federico & Ardia, 1983, pp. 5-63; Mirko Bevilacqua, *L’ideologia letteraria del “Decameron”*, Bulzoni, Roma, 1978 (especialmente pp. 23-34); Giovanni Getto, *Vita di forme e forme di vita nell’“Decameron”*, Petrini, Turín, 1966; M. Janssens, “The internal reception of the stories within the *Decameron*”, en *Boccaccio in Europe. Proceedings of the Boccaccio Conference*, (December 1975), Leuven University Press, Louvain, 1977, pp. 135-148; Maria Cristina Balestrini, “Sobre algunos aspectos innovadores del *Decameron*”, *Medievalia*, 20 (agosto 1995), pp. 1-6; Antonio Gagliardi, “La *cornice*”, en *Prospettive sul “Decameron”*, ed. de Giorgio Bárberi Squarotti, Tirrenia Stampatori, Turín, 1989, pp. 183-203; Millicent Joy Marcus, *An Allegory of Form: Literary self-consciousness in the “Decameron”*, CA: Anma Libri, Saratoga, 1979; Marisol Villarrubia Zúñiga, “Lectura alegórica de la *cornice* del *Decameron* de Giovanni Boccaccio (‘La valle delle donne’)”, en *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas (Madrid, 3-6 de mayo de 1994)*, II, Universidad Complutense de Madrid, Comunidad de Madrid, Madrid, 1994, pp. 357-363; y Vittore Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul “Decameron”*, Sansoni, Florencia, 1996, pp. 14-44 y 169-187; amén de los tan esclarecedores como precisos resúmenes de Vittore Branca, ed. y pról., Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Einaudi, Turín, 1992, pp. lii-lxiii y María Hernández Esteban, trad y pról., Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 47- 52 y 71.

pues en torno a ella se montan una serie de fundamentales recursos de organización del modo y de la voz narrativos que son causantes de la riqueza del texto boccacciano en términos de su perspectivismo, de su metanarratividad y de su polifonía, términos que desde Cervantes en adelante, y gracias a las clásicas aportaciones bajtinianas, son sinónimos de novela moderna. O dicho de otro modo, la pluralidad de estratos y planos en que se organiza el texto del *Decameron* es un elemento capital y distintivo de la obra que, cifrándose en una lección de técnica literaria sobresaliente, traza una divisoria nítida entre los modos narrativos genuinamente medievales y las nuevas técnicas narrativas que, tras gestarse en el Renacimiento, ceden paso, mediante la capital contribución cervantina, al complicado edificio de la novela moderna.

¿Con qué situación nos encontramos a este respecto al acercarnos a las traducciones medievales castellanas del *Decameron*? En la traducción medieval castellana publicada en 1496 el *nivel de los cuentos* es casi fiel al del original, pues con la salvedad del misterioso caso de la omisión de IX,5 y su sustitución por una novela ajena a Boccaccio, al que antes hicimos referencia,¹³ se recogen fielmente en esta traducción castellana los cuentos boccaccianos. En cambio, el *nivel de la "cornice" o del marco* resulta no ya adulterado, sino destruido. Baste decir 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 (especificada en el texto original en la rúbrica que abre cada una de las jornadas), se desequilibra la compensada alternancia entre los diversos narradores que personaliza e individualiza –con el señalado caso de Dioneo– las diversas voces internas que na-

¹³ Y de algún otro caso al que hemos prestado atención en otro lugar y del que no nos haremos eco ahora, el de la décima *novella* de la décima *giornata*; véase la ed. de Juan Carlos Conde y Víctor Infantes, *La Historia de Griseldis*, y Juan Carlos Conde, "Un aspecto de la recepción del *Decamerón* en la Península Ibérica, a la sombra de Petrarca. La historia de Griselda", en *Actas del Seminario Internacional Complutense "La recepción de Boccaccio en España"*, Universidad Complutense (número especial de *Cuadernos de Filología Italiana*), Madrid, 2001, pp. 351-371.

rran los cuentos, 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*, que casi siempre encierran datos valiosos para interpretar las *novelle* precedentes. En cuanto al *nivel del autor*, si se considera que las tres partes del texto en que se manifiesta –“Proemio”, introducción a la jornada cuarta y “Conclusione dell’autore”– están ausentes de la traducción castellana, creo que no es necesario decir más. Estas conclusiones son perfectamente extrapolables a la traducción conservada en el manuscrito escurialense que, en su condición mutilada, deja entrever una situación similar a la de la traducción impresa.

Las situaciones textuales descritas contrastan poderosamente con la que ofrece un elemento que para nosotros en esta ocasión proporciona una piedra de toque valiosísima: la traducción catalana del *Decameron*, terminada en 1429, y conservada en un manuscrito de la Biblioteca de Catalunya.¹⁴ Cualquier parecido de la traducción catalana del *Decameron* con sus homólogas castellanas es pura coincidencia: frente al caos textual que los textos castellanos ofrecen, en el caso catalán nos hallamos ante una traducción completa, respetuosa y fiel al complejo dibujo textual de la obra de Boccaccio. Están íntegros los textos correspondientes al *nivel del autor* (prólogo y conclusión, así como el marco correspondiente a la jornada cuarta); el *nivel de la “cornice”* no sufre de supresiones o incongruencias causadas por una alteración indiscriminada del orden de las historias, y además respeta la disposición del texto en diez jornadas, lo que mantiene la articulación de puntos de vista, temáticas y narradores internos dispuesta por

¹⁴ Es preciso seguir leyéndola en la vieja edición de Jaime Massó Torrens, Johan Boccacci, *Decameron. Traducció catalana publicada segons l’únic manuscrit conegut (1429)*, The Hispanic Society of America, New York, 1910, a la espera de futuras novedades editoriales procedentes de Italia, según tiene la gentileza de informarme la profesora María Hernández Esteban. Una primera aproximación bibliográfica al *Decameron* catalán es la facilitada por Juan Carlos Conde y Víctor Infantes, *La Historia de Griseldis*, pp. 41-42.

Boccaccio; en fin, el *nivel de los cuentos* se mantiene intacto. Se trata, por lo tanto, de una traducción fiel al plan macrotextual del original boccacciano.¹⁵

Interpretación y consecuencias de la situación del texto de las traducciones castellanas

Una vez definida la peculiar situación que presentan las dos traducciones castellanas del *Decameron* en el nivel macrotextual, es preciso ir más allá de la mera consignación del hecho. Es necesario plantear cuáles son las razones que pueden dar cuenta de esta especial situación de los textos o, planteando las cosas de otra manera, pero apuntando al mismo objetivo, cuáles son las circunstancias de lectura, recepción y transmisión capaces de determinar la aceptabilidad en la Castilla medieval de una tan peculiar presentación de un texto como el *Decameron*.

Situémonos de nuevo en los tres niveles textuales en torno a los que se organiza la perspectiva narrativa de la obra de Boccaccio: el *nivel de los cuentos*, el *nivel del marco* o de la “cornice” y el *nivel del autor*. Y ahora visitemos con estas categorías de organización textual en mente las abundantes colecciones de cuentos y relatos breves existentes en la Castilla medieval. Encontraremos dos grandes opciones primordiales: desde colecciones formadas por la mera agregación de cuentos o historias (pienso en el *Espéculo de los legos*, o en el *Libro de los exemplos por ABC*, o en el *Libro de los gatos*, por ejemplo), a colecciones en que existe una ficción conversacional o marco en que los relatos se insertan, como sucede con el *Sendebarr*, el *Calila e Dimna*, el *Barlaam y Josafat* o, a otro nivel, el *Conde Lucanor*.¹⁶ Desde luego, poco hay que decir en el primero de los casos: la colección vale lo que vale el va-

¹⁵ Con las salvedades hechas y recogidas en Juan Carlos Conde y Víctor Infantes, *La Historia de Griseldis*, pp. 41-42.

¹⁶ Para la tipología y función del nivel del marco narrativo en la literatura didáctica medieval de *castigos*, así como para la obtención de un sólido *background* bibliográfico al respecto, es fundamental la consulta de las valiosísimas páginas de Marta Haro, *Los compendios de castigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético*, Universitat de València (Cuadernos de Filología, Anejo XIV), València, 1995, pp. 149-216.

lor agregado de los cuentos que la integran, pues no existe el nivel del marco, y solo tenemos un nivel de los cuentos presentado por un invisible, y por lo mismo omnisciente y monológico, narrador-autor. En el segundo de los supuestos, lo que interesa es ver la función desempeñada o cumplida por dicho marco conversacional, y ver si tal artificio dispositivo del texto cumple una función de apertura polisémica equiparable a la del *Decameron*. La respuesta, obviamente, es que en ninguno de los casos mencionados la función de ese nivel del marco conversacional es comparable a la de la *cornice* decameroniana: en el *Calila*, en el *Sendebâr*, de otra manera en el *Lucanor*, lo que encontramos es un marco que cumple una doble función: primero, vincular historias que de otro modo estarían disgregadas e insertarlas propiamente (en términos de su *motivación*)¹⁷ en un eje vertebrador –estructural y semánticamente hablando– del relato; segundo, agregar una voz diferente a la voz narradora que apostille o perfila la significación última de cuentos que –y en último término esto es lo que nos interesa– presentan una estabilidad de significado clara, una univocidad significativa y una visión del mundo no problematizada por la mera producción del enunciado narrativo, como sí sucede en el caso del *Decameron*. En palabras de Guillermo Serés, referidas al *Lucanor*, la función de los personajes del marco “consiste en probar y demostrar una idea y en reforzar el vínculo entre la obra y el lector”.¹⁸

No debe extrañar esa alternativa predominante en las colecciones castellanas: sigue prevaleciendo en ellas de modo indudable la función didáctica, sin duda la hegemónica en el género cuentístico

¹⁷ En el sentido conferido al término desde las pioneras formulaciones narratológicas del formalismo ruso (véase Antonio García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, Planeta, Barcelona, 1973, pp. 215-221, y Jeremy Hawthorn, *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, Arnold, Londres, 1998, p. 130). Podríamos emplear igualmente, en vez del término *motivación*, el más holgado —y por tanto más ambiguo— término *función*, tal y como lo concibe Larivaille o lo sumarizan Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, s.v. “función”.

¹⁸ Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. de Guillermo Serés, estudio preliminar de Germán Orduna, Crítica (Biblioteca Clásica, 6), Barcelona, 1994, p. lxxxii.

desde sus lejanos orígenes en el apólogo oriental; y el didactismo impone una visión explicada del mundo, por lo que a la fuerza las colecciones de cuentos han de ser monológicas y autoritarias.¹⁹ Muy distinta es la situación presente en el *Decameron*, donde Boccaccio no busca impartir una enseñanza o mostrar una visión del mundo, sino que prefiere reflejar en su obra la pluralidad de facetas, sentidos y posiciones de un mundo laico no regido por una autoridad religiosa o moral eficazmente omnímoda, plurivocidad que consigue organizando un complejo dispositivo de niveles narrativos en que los cuentos, lejos de ser cápsulas contenedoras de una enseñanza estable y constante, son hechos contados y emitidos por unos personajes en un *cotexto* determinante que permite y favorece la discusión de sus sentidos y valores.²⁰ De ahí que, como uno de los máximos teorizadores del texto narrativo del pasado siglo XX, el formalista Victor Sklovski, puso de relieve, el marco narrativo del *Decameron* es uno de los gérmenes de los que nace, por hipertrofia, la novela moderna,²¹ género que no se concibe sin categorías como las de punto de vista, perspectivismo, polifonía y apertura de significado.

Así las cosas, da la impresión de que el traductor –o los traductores– del *Decameron* castellano no entendieron en absoluto

¹⁹ Para la definición y aplicación de estas categorías críticas acuñadas por Mijail Bajtín, véase su seminal “Discourse in the novel”, en *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, ed. de Michael Holquist, trad. de Caryl Emerson y Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, pp. 259-422, y las respectivas entradas del glosario que cierra el tomo.

²⁰ Un estudio comparativo de las funciones de los marcos de las colecciones orientales de relatos y la función de la *cornice* decameroniana en los trabajos de M. Picone, “Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale”, *Filologia e critica*, 13 (1988), pp. 3-26 y Walter Haug, “Exempelsammlungen im narrativen Rahmen: von *Pañcatantra* zum *Decameron*”, en *Exempel und Exempelsammlungen*, ed. de Walter Haug y Burghart Wachinger, Niemeyer, Tübingen, 1991, pp. 264-287. Por otro lado, para el concepto de *cotexto*, complementario del de *contexto*, véase Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 97-105.

²¹ Véase Victor Sklovski, *Una teoría della prosa: l'arte come artificio, la costruzione del racconto e del romanzo*, de Donato, Bari, 1966, pp. 71-98 (especialmente 91-98); *Lettura del “Decameron”*; y *Sobre la prosa literaria (reflexiones y análisis)*, Planeta, Barcelona, 1971, pp. 132-143 y 159-169 (especialmente lo dicho en esta última); valoración de ello en Antonio García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, p. 248.

la propuesta literaria que Boccaccio les hacía, a diferencia de lo sucedido con el traductor responsable de la versión catalana. No entendieron las potencialidades que abría la hábil combinación de tres niveles narrativos articulada por Boccaccio, y se interesaron, única y exclusivamente, por el nivel más interno, más bajo: el de los cuentos. De ahí que en manos de los traductores castellanos el *Decameron*, suprimido o inutilizado el nivel del marco por el desorden de las historias, suprimido el contraste con el nivel del autor mediante la supresión de las instancias en que este se manifiesta, se convierta en un mero centón de cuentos, válidos solo por lo que vale su sentido individual literal: el paradigma genérico en que una traducción así se insertaba y, conforme a la cual se leía y recibía, no era uno innovador y renovador —el genialmente expuesto por Boccaccio—, sino el mismo en que se insertaba y entendía una obra como el *Espéculo de los legos* o el *Libro de los exemplos por ABC*. No se trata, pues, y por eso decíamos que no es irrelevante la titulación de las traducciones decameronianas cuatrocentistas castellanas, tanto del *Decameron*, como de *Las çien novelas de Juan Bogaçio*; no tanto una unidad, como un conglomerado de piezas diversas y heterogéneas. Como formuló agudamente el romanista alemán Harald Weinrich,

El marco, sin el que apenas podría uno imaginarse el arte narrativo antiguo, no es un hermoso perifollo que adorne las narraciones “propias”, sino que designa la sustancia del narrar. Quien tuviese la idea desafortunada de sacar de su marco los cuentos de Boccaccio y de empalmarlos uno tras otro sin enlace, falsearía por completo su arte de cuentista.²²

El dictamen de Weinrich parece estar emitido con las traducciones castellanas medievales del *Decameron* en mente, a las que se ajusta con ominosa exactitud. El diagnóstico es obvio: los *Decamerones* castellanos medievales falsean la entidad literaria de la obra de Boccaccio. ¿Podemos, por tanto, aplicar aquí el conocido adagio, *traduttore traditore*? Sin duda sí; pero también sin

²² Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Gredos, Madrid, 1968, p. 264.

duda correríamos el riesgo de simplificar las cosas y de perder valiosas informaciones sociohistóricas, históricoliterarias y pragmáticas acerca de cómo se leía el *Decameron* en la Castilla del Cuatrocientos.

En su libro *Después de Babel*, que me parece una de las más profundas reflexiones sobre la naturaleza y características de la traducción efectuadas en los últimos decenios, George Steiner sostiene que la traducción es, fundamentalmente, un *desplazamiento hermenéutico*.²³ Es decir, un *traslado*, una *trasladación*, desde luego, como bien recuerda la etimología del término tanto en las lenguas románicas como en inglés. Pero también la traducción es una *interpretación*. Es, por decirlo así, una escritura a la que subyace la lectura y el entendimiento de un texto que se quiere reflejar, reconstruir. Es obvio que la operación de traslado, la traducción, estará condicionada en muy gran medida por la operación de interpretación, casi tanto –o tal vez más– que por el modelo sobre el que se trabaja, al que, por mor de la elocuencia conceptual, mejor que denominar *texto modelo*, *fuentes* u *origen*, preferimos llamar, con Steiner, “texto adverso”.²⁴ Considerar las cosas desde esta perspectiva nos permite obtener mejores dividendos histórico-literarios, pues los resultados, tan dispares, que muestran las traducciones catalana y castellana del *Decameron* son resultado y consecuencia de esa dimensión hermenéutica que encierra todo acto de traducción. Podemos pensar que, frente a la traducción catalana, que es capaz de trasladar no solamente la lección argumental del *Decameron*, sino también la lección formal que encierra en su complejidad narrativa, las traducciones castellanas, con su peculiar “*Decameron* deconstruido”, son 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. Es muy cierto que esas son tachas que se le pueden aplicar a las traducciones castellanas del *Decameron*, y

²³ George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995², pp. 303-421.

²⁴ George Steiner, *Después de Babel*, p. 303.

es cierto que en cuanto traslados, en cuanto *desplazamientos* de un original, lo traicionan, y pueden llegar a desvirtuarlo tanto que lo hacen irreconocible. Pero si consideramos esas traducciones castellanas cuatrocentistas como resultado de *actos hermenéuticos*, como resultado de *actos de lectura e interpretación* de un modelo, nos dicen mucho, en su impropiedad, de la situación desde la que un traductor lleva a cabo su trabajo. Sin lugar a dudas, el o los traductores castellanos nos devuelven una imagen desvirtuada de la obra de Boccaccio, pero nos transmiten una imagen fidelísima, por involuntaria, de un mundo de valores y estimaciones literarios. Mundo en el que el Boccaccio más valorado –basta asomarse a los autores castellanos del XV– es el Boccaccio en latín, moralista, didáctico,²⁵ el de las *Caídas de príncipes*, las *Mugerres ilustres* o la *Genealogía Deorum*; mundo en que el Boccaccio que interesa al narrador sentimental es el de la *Fiametta* o el *Ninfale*, y en el que la narrativa sigue siendo un acto didáctico, monológico y hegemónico, y acaso por ello no le sirvió a un Fernando de Rojas, que optó por lo dramático ante lo diegético. El contraste con el caso catalán es bien notorio. No es casualidad que sea en el Oriente peninsular, con el respaldo de una nutrida tradición en el campo de la narrativa breve y en la pluma de un escritor valenciano bilingüe, donde la lección de Boccaccio prenda en las recopilaciones de Timoneda. No es casualidad que frente a los planos y aburridos libros de caballerías castellanos venga el *Tirant* desde la corona de Aragón a mostrar las posibilidades de la ironía y de la perspectiva en el ámbito del relato. No es casualidad que, hasta que en 1621 Tirso de Molina decide aplicárselo a Cervantes, nadie pudiera concebir como elogio de excelencia novelesca designar a alguien como “nuestro español Bocacio”.²⁶ Así las cosas, y aplicado

²⁵ Véase sobre esto, entre otros, y por ser más reciente, Carlos Alvar, “Boccaccio en Castilla: entre recepción y traducción”, en *Actas del Seminario Internacional Complutense “La recepción de Boccaccio en España”*, Universidad Complutense (número especial de *Cuadernos de Filología Italiana*), Madrid, 2001, pp. 333-350.

²⁶ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. de Víctor Said Armesto, Renacimiento, Madrid, 1913, p. 136. En los mismos *Cigarrales de Toledo* en que aparece el antedicho elogio aparece un párrafo interesante a nuestros propósitos: en el prólogo “Al bien intenciona-

a partir de la formulación de Steiner el punto de vista de la interpretación, y no el del desplazamiento, habrá traductores que puedan traicionar al texto adverso, pero no hay traductor que pueda traicionarse a sí y a su ámbito de estimaciones y preferencias estético-literarias: por eso estas traducciones cuatrocentistas castellanas del *Decameron* pueden ser desleales al texto boccacciano, pero en ningún caso lo son respecto del mundo literario e intelectual en que dichas traducciones se realizan y son diseminadas y recibidas por sus receptores coetáneos; por eso nos dicen tanto acerca del horizonte de expectativas literario de la Castilla del siglo XV.²⁷

do”, y al enumerar diversas obras en prensa o en preparación, Tirso dice: “También han de seguir mis buenas o malas fortunas, *Doze nobelas*, ni hurtadas a las toscanas, *ni ensartadas unas tras otras como processión de diciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo*” (Tirso, *Cigarrales*, p. 21; cursiva nuestra). La situación macrotextual a la que se alude condice en todo —y la alusión a las novelas toscanas ventila cualquier reserva— con la del *Decameron* (así como con la de otras colecciones de *novelle* italianas), y muestra una muy diferente actitud ante el marco en que se insertan las novelas cortas que integrarían la obra aludida. La admiración —e imitación— de Boccaccio por parte del Tirso prosista ha sido puesta de relieve por la crítica (véase André Nougué, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina*, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, Paris, 1962, pp. 32 y 41), si bien queda claro después de lo dicho en estas páginas que difícilmente pudo Tirso aprender las lecciones narrativas de Boccaccio en las traducciones castellanas impresas a lo largo del XV, descendientes de la incunable de 1494.

²⁷ Hemos estudiado otro aspecto de ese *misreading* decameroniano efectuado por los traductores cuatrocentistas castellanos (la sustitución de la originaria novella décima de la décima *giornata*, la afamada de Gualtieri y Griselda, por la traducción de la adaptación de la misma efectuada por Petrarca) en otros lugares (Juan Carlos Conde, «Un aspecto de la recepción del *Decamerón*»; Juan Carlos Conde y Víctor Infantes, *La Historia de Griseldis*, pp. 25-37 y 42-46); a ello dediqué también atención en la primera versión de estas páginas, contenida en la conferencia “¿*Traduttori traditori?* Sobre las traducciones ibéricas medievales del *Decameron*” (leída en Indiana University, Bloomington, 6-II-2001), donde se establecieron relaciones homológicas entre ambos hechos en el contexto de una lectura retardataria —literariamente— de Boccaccio por parte de los traductores castellanos.