

OTRAS INFLUENCIAS ÍTALO-ESPAÑOLAS

LA ADAPTACIÓN ESPAÑOLA DE LA *CORNICE* BOCCACCIANA:
EL CASO DE TRUCHADO Y SU TRADUCCIÓN DE
LE PIACEVOLI NOTTI DE STRAPAROLA

LEONARDO COPPOLA

Università degli Studi «G. d'Annunzio» di Chieti (Pescara)

...se hace camino al andar

Sobrepasando con mucho los límites de los *novellieri* y su aceptación en España, estas páginas no pretenden ser un discurso orgánico sobre la larga tradición literaria del marco narrativo, sino un estudio que, desde el arquetipo narrativo del *Decamerón*, sus esquemas y técnicas constructivas individuadas en la *cornice*, se fije en lo que Boccaccio pudo poner a disposición de la tradición literaria española de los siglos XVI y XVII. Por lo demás, pasando reseña del marco del certaldés y de los *novellieri* que siguieron sus huellas, nuestra voluntad es comprobar si se ha producido una evolución o, por el contrario, una involución en la tradición italiana y española, deteniéndonos sobre todo en *Le Piacevoli notti* (1550-1553) de Straparola y en la traducción española de Francisco Truchado (1578).

Antes de todo convendría aclarar lo que se entiende con el término de *cornice*. Considerándolo por ahora como elemento unificador de una colección de *novelle*, como es bien sabido el concepto de marco narrativo, en relación a los *novellieri* mejor conocido como *cornice*, ya se presentaba en las primeras colecciones de cuentos orientales como el *Libro de los Siete Sabios*, el *Panchatantra*, la *Disciplina Clericalis* o *Las mil y una noches* (Segre, 2006: 53-54). Según Paredes Núñez (1986: 128), el marco narrativo de Boccaccio, contrariamente a lo que ocurre en los anteriormente citados *Libro de los Siete Sabios* o en *Las mil y una noches*, no sirve para liberarse de la muerte o de un

castigo, y tampoco de ejemplo o enseñanza como en la *Disciplina Clericalis* o *El conde Lucanor*, sino que sirve exclusivamente como entretenimiento y distracción, si bien Picone (2006: 70-74), poniéndolo en relación con *Las mil y una noches*, halla también en su texto una amenaza mortal representada por la peste¹. Este elemento trágico, representado por el hecho histórico de la peste que asola Florencia en 1348, es el motor de la colección en la que un grupo de jóvenes aristocráticos reunidos en Santa María Novella decide huir de la enfermedad. Los verdaderos protagonistas del *Decamerón*, según opina Cardini (2006: 96), no son los de las cien *novelle* contadas por los diez miembros reunidos en las afueras de Florencia, sino ellos mismos —siete nobles y hermosas mujeres y tres hombres que a ellas se juntaron—, que, haciendo suyo el consejo de Pampinea, la mayor de la *brigata*, dejan la ciudad para marcharse con sus siervas a sus «condados» donde podrán disfrutar «con quella festa, quella allegrezza, quello piacere che noi potessimo, senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione» (Boccaccio, 1956: 17).

Sin embargo, la *cornice* boccacciana no tiene que ser entendida exclusivamente ni como elemento de diversión, como hace Paredes Núñez (1986) y como pueden desviar las palabras de Boccaccio arriba mencionadas, ni como principio organizativo de los cuentos, ni tampoco como componente decorativo y literario. Pues bien, a las varias funciones evidenciadas por parte de la crítica también se puede hallar otra tarea. Por tanto, el pretexto histórico de la peste que lleva a la reunión de los miembros de la *brigata*, además de favorecer la creación de un marco organizativo en el que se encajan las cien novelas, también convertirá su *cornice* en una *novella* independiente de las demás y formada por personajes con características, gustos e intereses propios².

Es bien sabido el lógico interés de los estudiosos de Boccaccio, sobre todo de los italianos, por entender el verdadero significado de la *cornice*, máxime cuando esta se proyecta en su utilización posterior³.

De esta manera Momigliano (1935: 79) considera la *cornice* como un «affresco aristocratico da guardare nel decoro del complesso senza meditazione e senza analisi», mientras que Battaglia (1965), por su parte, la considera un elemento de unión y un mero contenedor de las *novelle*. Queda claro, entonces, por un lado su función decorativa y por otro la organizativa. De la misma manera Baratto (1970: 11) habla de una «architettura rigorosa» en la que las *novelle* son «schemi contenutistici» que favorecen la impostación del contexto cultural. Pese a todo, Muscetta (1974: 302) reconoce su total independencia,

¹ Sobre la diferencia entre el marco narrativo y el enunciativo (dialógico) medieval de textos como *El conde Lucanor*, al que se añaden otros como el *Sendebar* y el *Calila e Dimna*, remitimos a Cepedello Moreno (2003-2004).

² De la misma opinión Cardini (2006: 96).

³ En la inmensa bibliografía del *Decamerón* encontramos trabajos como los de Getto (1955), Graedle (1959), Barberi Squarotti (1970), Cerisola (1975), Marino (1979), Potter (1982), Picone (1986, 1988, 1988a, 1992), Rey López (1998) y Prado Martín Prado (2000) que se ocupan más detalladamente de la *cornice*.

definiéndola como «una grande, dilatata novella portante, una “istoria”, dove la peste e il popolo di Firenze sono il vero e la brigata, i famigliari il verosimile». Sobre su característica organizativa se expresa también Picone (2004: 13) que considera la *cornice* como

[...] una tecnica che permette a dei racconti, che altrimenti rimarrebbero slegati, di essere riuniti in una struttura continua e finita: è una macrostruttura che agisce da supporto alle microstrutture. È grazie alla cornice che lo spazio della narrazione novellistica, teoricamente illimitato e irregolare, viene delimitato e regolamentato.

Se nos figura, así, que en la mayoría de los casos la *cornice* se percibe como contenedor y «caja china» de narraciones («microstrutture») utilizadas para entretener a la *brigata* de la ficción literaria. Pero hay más. Más allá de reunir *novelle*, que en Boccaccio además siguen una distribución temática decidida por el rey de cada jornada, Villarrubia Zúñiga (1994: 357) advierte que detrás de este «arquetipo de la vida mundana», también hay un significado simbólico social, político y moral que se manifiesta en un itinerario de renovación y cambio llevado a cabo por cada uno de la *brigata*.

Entre los varios niveles de lectura que ofrece la *cornice* boccacciana y que acabamos de mencionar, llegamos así a los tres oficios principales: el organizativo de sus partes literarias, el hedonístico-escapista de unos nobles que se entretienen con actividades lúdicas en un entorno idílico y, por último y quizás más profundo de todos, el aspecto de renovación social elaborado por Villarrubia Zúñiga (1994).

En el primer caso el marco es, como lo define Carmona Fernández (2004: 143), un «conjunto arquitectónico» que debe reunir diversos elementos, porque lo de contar cuentos es en realidad solo una de las muchas actividades, tales como bailes, canciones, versificaciones y juegos. El segundo, el entorno geográfico del *locus amoenus* formado por jardines⁴, fuentes y lagos, constituye la evasión física y moral que llevará a su tercera función: el valor simbólico. Nos referimos, claro está, al camino espiritual iniciado por la *brigata* en la iglesia —por un lado centro de reunión y espacio social y, por otro, lugar espiritual que favorece la iniciación de la purificación que acabará en el *Valle delle donne*—, cuya progresión edénica ha sido detalladamente estudiada por Marino (1979)⁵. La relación mitológica de los jardines con Venus podría llevar también a una identificación del espacio con sentimientos amorosos y sensuales pero, como precisa Kern (1951: 515), Venus también es la diosa del orden. Por lo tanto, Boccaccio, que en muchas ocasiones alude al orden mantenido por la *brigata* y buscado en los edénicos jardines, utiliza este espacio para restablecer un nuevo orden tras el caos. Queda claro, entonces, que detrás de lo más ideal del marco se esconde un significado socialmente organizativo y

⁴ Para la función de los jardines léase Kern (1951).

⁵ Sobre este proceso espiritual véase también Villarrubia Zúñiga (1994).

democrático, representado por el orden y la elección a turno de los diferentes miembros de la *brigata* en la que cada uno contribuirá a la rehabilitación de la humanidad afligida por la peste. Por este motivo todos novelarán y todos se llevarán la corona de laurel.

Detrás de los momentos sistemáticos de la vida de estos narradores en la *cornice*, que a menudo presenta una repetición monótona de esquemas fijos —me refiero a las introducciones, conclusiones, bailes y canciones—, también Cerisola (1975: 145) individua un significado más profundo y que para nosotros huye de una aparente monotonía y pedante formalismo literario que convertirían el marco en un simple elemento decorativo. A este propósito, como ya señaló Potter (1982: 25), esta forma de aparente monotonía, mejor definida como ritualidad, sirve a la creación de una identidad de grupo en la que «los ritos sociales», como pueden ser bailes, canciones y todas las actividades «monótonamente» repetidas, «crean una realidad que no puede subsistir sin ellos» porque es a través de los actos simbólicos como se logra mantener la relación social (Potter, 1982: 67)⁶.

Por dichas razones, queda claro que Boccaccio no quiere documentar la peste, que desaparece después de su *exordium*, sino más bien la anarquía de la gente de Florencia al desencadenarse la tragedia: unos se organizaban en *brigata* y «da ogni altro separati viveano, e in quelle case ricogliendosi e rachiudendosi, dove niuno infermo fosse e da viver meglio, dilitatissimi cibi e ottimi vini temperatissimamente usando» (Boccaccio, 1956: 7); otros, sin razón, iban emborrachándose como si cada día fuera el último; otros, vagaban por la ciudad con flores y especias «estimando essere ottima cosa il cerebro con cotali odori confortare» (Boccaccio, 1956: 8); y otros más lo dejaban todo para abandonar la ciudad. A este caos cósmico que ha causado «la dissoluzione della legge civile, delle regole primordiali di convivenza fra gli uomini, dei legami di società, di vita morale, dei doveri di famiglia» (Barberi Squarotti, 1970: 111), Boccaccio contrapone la ritualidad necesaria al restablecimiento de las reglas perdidas que, además, caracterizan a su *brigata*.

Dejando aparte Boccaccio se notará que, a pesar de las diferencias entre ellos, la mayoría de los *novellieri* que le sucedieron no abandonó la *cornice*, como veremos, sino que la utilizó sobre todo como elemento decorativo y organizativo. Por lo tanto, el modelo del certaldés, aunque perdiendo el aspecto simbólico, seguirá siendo un punto de referencia en la tradición novelística italiana: es el caso del *Novelliere* (1374-1385) de Sercambi y de *Il Pecorone* (ca. 1390) de ser Giovanni Fiorentino.

A pesar de las continuas presencias de materia boccacesca en sus *novelle*, de la misma estructura y del tema de la peste, Sercambi se distancia de Boccaccio por presentar un marco *in itinere* y una peste (Lucca, 1374)

⁶ Sobre este aspecto relacionado a la sociedad léase en particular el capítulo «Society and ritual in the cornice» (Potter, 1982: 11-40). Sobre el concepto de ritualidad véase también Douglas (1991: 67-69).

descriptiva, cronística y lejos del evento histórico. Para Olsen (1984: 76-77) la peste sin fundamento documental de Sercambi representa la corrupción humana, considerada como simple viaje de penitencia y no de purificación como en Boccaccio.

También Giovanni Fiorentino crea un marco que ya no es la reunión boccacciana, sino la historia amorosa hecha de encuentros furtivos entre un fraile y una monja. La *cornice* es de carácter oriental como en el *Calila e Dimna* y *Disciplina Clericalis*, donde se retarda un acontecimiento que, en el caso concreto del *Pecorone*, es el de resistir al placer de la carne (Picone, 2012: 103). Contrariamente al *Decamerón* y a las *Novelle* de Sercambi, no se huye de un peligro de muerte (la peste), sino de la imposibilidad amorosa, pasando, así, de una tragedia humana al sufrimiento de amor. No obstante sus innovaciones, la *cornice* «non poteva essere più schematica ed arida. [...] un abozzo che non sia capace di suggerire una vera immagine» (Battaglia, 1993: 267).

Llegamos así a las *Trecentonovelle* (1393-1400) de Franco Sacchetti que se presentará como primer *novelliere* que abandona una *cornice* explícita y la organización de los narradores de la misma. Sus novelas, que recogen la anécdota y el *exemplum*, se abren con unas sentencias y se cierran con una moraleja del autor, representando, así, una primera ruptura con el modelo de Boccaccio (Picone, 2012: 102). Gagliardi (1993: 10) precisa que aunque se recurra al modelo del marco boccacciano, esto solo se hace superficialmente y sin hallar en su utilización un valor profundo, moral, político y social. Parece, entonces, que en los *novellieri* posteriores a Boccaccio, como opina Blanco (2000: 20), la complejidad del marco se reduce por su dificultad y para favorecer la introducción del autor en la *brigata*. Es el caso, por ejemplo, de Sacchetti que declarará ser protagonista de algunos relatos, o de Sercambi que será un miembro de la *brigata*.

Después de los primeros distanciamientos del modelo del certaldés, además de su difusión geográfica hacia el sur (Masuccio) y al norte (Arienti), la novelística italiana del siglo XV destacará sobre todo por la disolución del marco (Picone, 2012: 105).

Entre las colecciones más importantes se señalan el *Paradiso degli Alberti* (1425) de Giovanni Gherardi que solo sigue la imagen del jardín *boccacciano* como lugar utilizado por su *brigata* para celebrar la nobleza y rechazar el Humanismo; el *Novellino* (1476) de Masuccio Salernitano y las *Porretane* (1483) de Sabadino degli Arienti (Patrizi, 1993: 38-39). En el *Porretane*, como señala Patrizi, la *cornice* sirve para trasladar la *brigata* de la realidad a un mundo frívolo: el entorno es típicamente mundano y el grupo se relaja en las termas mientras incumbe la peste que representa la personal desgracia del autor y ya no el hecho histórico *boccacciano* (Picone, 2012: 108). Por su parte, el *Novellino* de Masuccio sustituye el marco con cartas dedicadas a varios personajes aristocráticos⁷. También hay que destacar la colección de *novelle* del

⁷ Se vea a este propósito Paredes Nuñez (1986: 133-134).

senés Gentile Sermini⁸ que sustituye la *cornice* con un narrador único, abandonando la tragedia inicial, su valor simbólico y el *locus amoenus* en favor de un lugar público y de simple *otium* como los *Bagni di Petriolo*. Notamos, en fin, un completo alejamiento del significado de la *cornice* boccacciana empezado ya en el siglo XIV y extendido en el XV donde algunos ya no recurren a su modelo (Masuccio y Sermini, sobre todo), y donde otros lo utilizan como simple lugar de diversión de una clase noble.

Esta forma de entretenimiento alcanzará su ápice en el siglo XVI: *I Ragionamenti* (1548) de Firenzuola reúne a un grupo de tres damas y varones en una villa de Florencia en la que simplemente se entretendrán con varias historias; *I Diporti* (1550) de Parabosco a diecisiete gentiles hombres y literatos de Venecia que por una tormenta durante la caza se quedan tres días en una cabaña de pescadores recreándose con cuentos, y *Le Cene* (ca. 1545) de Anton Francesco Grazzini a cinco hombres y mujeres que se divierten durante tres jueves seguidos de carnaval. Del espacio abierto de los jardines se pasa a lugares cerrados y, contrariamente a una secuencia de relatores establecida previamente por la reina en Boccaccio, en *Le Cene*, por ejemplo, como en Straparola, los narradores serán sorteados casualmente. Como Grazzini también Straparola recurrirá al entretenimiento —también aquí carnavalesco—, en *Le Piacevoli notti* (1550-1553), cuyo texto quizás haya llevado a Pietro Fortini a titular la segunda de sus colecciones, *Le piacevoli ed amorose notti de' novizi* (ca. 1560). La primera, *Le giornate delle novelle de' novizi*, retomó la reunión mundana en un ameno jardín boccacciano donde aliviarse durante ocho días. Pero el punto culminante, como subraya Paredes Nuñez (1986: 133), está representado por Matteo Bandello (*Novelle*, 1554-1573) que, a la manera de Masuccio, sustituye el marco con cartas dedicatorias⁹.

A pesar del abandono de la *cornice* en Sacchetti, Masuccio y Bandello, la forma de reunirse para contar historias entretenidas sigue siendo actual todavía en la segunda mitad del siglo XVI, apareciendo en los *Hecatommithi* (1565) de Cinthio, que recuerdan la estructura decameroniana ya desde el título y el *exordium* de un evento trágico (Saco de Roma de 1527) que lleva a su *brigata* a huir, y en *Le Sei Giornate* (1567) de Erizzo.

De todas maneras, del marco del certaldés parece haber quedado solamente la forma organizativa de sus microestructuras en la que predomina el entretenimiento de los reunidos, perdiendo, así, su probado significado de «*historia*». Tal vez el único motivo que llevaba a los *novellieri* a su conservación fue su función de «*protective screen*» (Clements: 1977: 43), de defensa de la livianidad que sus cuentos proponían, favoreciendo, claro es, otro *escamotage* hacia esa

⁸ Sobre este *novelliere* se señala el trabajo de Marchi (2011).

⁹ Esta tipología de cartas será posteriormente utilizada como enmarcamiento también por diversos novelistas castellanos entre los cuales se destacará Lope de Vega con sus *Novelas a Marcia Leonarda*.

famosa y «honesta» ejemplaridad por ellos tan declarada en los prólogos y que llega hasta Cervantes¹⁰.

Dejando aparte la herencia italiana, según Place (1926: 24), se piensa que en España el *Decamerón*, por su carencia de moralidad, no suscitó el mismo interés que los textos latinos de Boccaccio. Pero no hay que descartar la opción de que el modelo de su colección de *novelle* llegara igualmente a la península directamente a través de la lectura del texto original o también a través de los *novellieri* que más o menos lo seguían: Erizzo, Firenzuola, Parabosco, Cinzio y Straparola. Tampoco hay que dejar al margen la posible influencia que pudo llegar de su traducción pero, como es sobradamente conocido, del siglo xv solo se conocen dos manuscritos: uno catalán y otro castellano¹¹.

El *Decamerón* no tuvo el mismo éxito que en Inglaterra o Francia por la inexistencia del género en España y por su dependencia de una literatura ejemplar (Ruffinatto, 2008: 117-118): solo se atestigua, en efecto, el manuscrito catalán de 1429 que a nivel traductológico respetó en gran medida las novelas, su orden y sobre todo la *cornice* del original. Por el contrario, en la traducción del manuscrito castellano de El Escorial (1492), la *cornice* «salta literalmente por los aires», no hay «ni rastro ya de la división en jornadas que caracteriza el original, y que, en último término, le da título» (Conde López, 2007: 141-142), presentando una disposición arbitraria de *novelle* (cincuenta) sistematizadas en capítulos. De esta parte también la primera edición impresa (Sevilla, 1496), que añadirá desordenadamente las restantes *novelle*, y pierde la *cornice* y la organización temática del original, ausentes también en las sucesivas ediciones (Conde López, 2007: 144-148). Quedando sin los comentarios del autor y sobre todo sin las advertencias de los narradores, según estas primeras apariciones la *cornice boccacciana* parece haber llegado a España como simple «strumento ornamentale» (Ruffinatto, 2008: 119).

Hasta entonces España había conocido el marco según la tradición medieval del *exemplum*, me refiero al *Conde Lucanor* y al *Calila e Dimna*, cuya función era la de enseñanza transmitida por el maestro al discípulo, mientras el marco de la narrativa corta renacentista, cuya tradición sigue con los *novellieri*, se caracteriza por la diversión y la consiguiente liviandad que se advertía. Distanciándose entonces de la acostumbrada función didáctica de la tradición española, el traductor no percibió su valor simbólico o ejemplar y por lo tanto decidió quitarla.

Las primeras apariciones del marco decameroniano en la tradición española se registran, por lo tanto, en la segunda mitad del siglo xvi con los *Colloquios satíricos* (1553), de Antonio de Torquemada, *El Crotalón* (1555) y los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan Arce de Otálora (Gómez: 2001: 247). También

¹⁰ A este propósito remitimos al reciente y exhaustivo trabajo de Rubio Árcuez (2013).

¹¹ Entre los estudios sobre la traducción del *Decamerón* destacamos los trabajos de Bourland (1905), Farinelli (1929), Hernández Esteban (2004), Conde López (2006, 2007) y Cavo Rigual (2008); en Conde López/Infantes (2000: 143-171) se presenta una bibliografía exhaustiva sobre el tema.

aquí de la *cornice* del certaldés parece haber quedado muy poco: además del valor simbólico ya desaparecido con sus epígonos, también se abandona su función decorativa. Abandonando las reuniones aristocráticas, tal vez consideradas perniciosas, liberales y, por consiguiente, sin moralidad, la *cornice* solo se presentará como organizadora de los relatos. En suma, en España el marco será un contenedor de «relatos bien de sobremesa, en una tertulia, en un sarao, en una reunión amistosa, o bien durante el viaje como alivio de caminantes» (Gómez: 2001: 255) que también favorecen su entretenimiento. Por lo tanto, no obstante la influencia de Boccaccio estuviera viva en Torquemada o en Timoneda, su modelo no se había popularizado en la literatura castellana. Por eso, hasta la aparición de las primeras traducciones de *novellieri*, las colecciones autóctonas de relatos breves serán sin marco. Es el caso de *El sobremesa y alivio de caminantes* (1563), del *Buen aviso y portacuentos* (1564) y del *Patrañuelo* (1567) de Timoneda; de la *Filosofía vulgar* (1568) de Mal Lara y la *Floresta española* (1574) de Melchor de Santa Cruz (Gómez, 1998: 27-28).

Para volver a encontrar una *cornice* boccacciana en España habrá que esperar a las traducciones de los *novellieri* y en particular de *Le Piacevoli notti* de Straparola, uno de los primeros —excluyendo a Boccaccio—, en ser traducido al castellano. Francisco Truchado le dio a conocer con el título de *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, editado por primera vez en Zaragoza en 1578¹². Sin embargo, no se descarta la posibilidad de que circulara una edición anterior, como demuestra la presencia de «un Entretenimiento de damas» en el testamento de Juan de Escobedo, librero de Madrid, firmado el 7 de agosto de 1577 (Pérez Pastor: 1895: 446). Dejando aparte los aspectos editoriales que sobrepasarían con mucho este trabajo¹³, sabemos que el texto circulaba en su lengua original, como confirma su traductor en la dedicatoria al lector: «No os maravilléis, amigo lector, si acaso huviéredes leído otra vez en lengua toscana este agradable entretenimiento» (Straparola, 1578: 6v). Este original llevará, como es habitual entre los *novellieri*, temas del *Decamerón* y su modelo de *cornice*. Entre los cambios anunciados por el traductor en su prólogo podríamos encontrar, entre otros, también los que afectarán al marco. A este punto nos preguntamos: ¿Cómo cambia la *cornice* de Straparola con respecto a Boccaccio? y, sobre todo, en relación a Straparola ¿cómo se comporta Truchado?

Por lo que se refiere a la presencia de Boccaccio en *Le Piacevoli notti*, Pirovano manifiesta la existencia de episodios, secuencias y expresiones

¹² Sobre esta edición véase González Ramírez (2011a) y Coppola (2013).

¹³ Las primeras investigaciones sobre los aspectos editoriales de esta traducción han sido realizados por Doris Senn (1988, 1993), pasando por el precioso trabajo tipobibliográfico de Cátedra (2001) hasta llegar a la más moderna edición elaborada por Federici (2011). Fijándose detalladamente en el estudio de los *novellieri* vertidos al español, se ha expresado sobre este texto también González Ramírez (2011, 2011a), mientras que sobre las cuestiones traductológicas, también analizadas por Federici (2010, 2011, 2011a), se señalan los recientes trabajos de Elena Marcello (2012, 2013) y, me excuso por autocitarme, Coppola (2012, 2013 y en prensa).

enteramente sacadas de las obras del certaldés, especialmente del *Decamerón*, tanto que le llevan a hablar de «una scrittura in cui la materia originaria è presa e inserita a blocco; una sorta di tecnica del “copia e incolla”» (Straparola, 2000: XXXVII)¹⁴.

La *cornice* de Straparola parece, a primera vista, seguir el modelo *boccacciano*: recreación literaria de una tertulia de damas y caballeros reunidos durante trece noches de carnaval en un palacio de Murano recreándose con cinco historias cada *notte* y trece en la última. Las diferencias no tardan en aparecer. El motivo de la reunión ya no es un evento trágico y general, sino un episodio particular. El obispo de Milán, Ottaviomaria Sforza, por los odios de aquellos tiempos se muda con su hija, Lucrecia Sforza, viuda de Francisco Gonzaga, a Murano, donde se establecerán en un suntuoso palacio. Melancólica y aburrida, Lucrecia decide rodearse de damas y hombres nobles y doctos para que la entretengan durante el «volubile e fugace tempo» con danzas, cantos y razonamientos para pasar ese tiempo en «piacevole trastullo» (Straparola, 2000: 10 y 11).

A la manera *boccacciana* cada noche tiene una introducción y en cada una de ellas, Lucrecia, única reina de la *brigata*, sortea quién contará las historias; después siguen bailes y danzas hasta que empieza la primera narración. Contrariamente al *Decamerón*, donde cada jornada termina con una conclusión en la que se describen otras actividades del grupo afuera de las narraciones, las noches de Straparola simplemente remiten, en pocas líneas incluidas al final de la última novela, a la noche siguiente, finalizando, así, de forma muy resumida, la noche de los relatos. Como cierre de las novelas hay, además, un enigma, un juego de palabras con doble sentido regularmente obscuro y que también se registrará, como confirma Pabst (1972: 33), en otros *novellieri* italianos anteriores: Gentile Sermini, Masuccio y Parabosco.

Al contrario de la minuciosidad de Boccaccio, en la *cornice* straparoliana se advierten una serie de incongruencias y desatenciones señaladas por Pirovano (Straparola, 2000: XIX) y entre las que destacamos la desaparición de la corona de laurel de inspiración *boccacciana*, confusiones de nombres (IV, 3), introducción de narradores desconocidos (Diana) y el error de anunciar al final de la *notte* XI el cambio del esquema que solo se presentará en la última. Las incoherencias relativas al marco nos conducen hacia esos «schemi preconfezionati» y «formule vuote, adattabili alla descrizione di ambienti anche non propriamente congruenti con l'azione narrativa che segue», que llevan a Pirovano a considerar que Straparola «molto probabilmente appiccicò la cornice all'ultimo momento e non ebbe mai la voglia, o forse più probabilmente il tempo, di intervenire a sanare le molte contraddizioni interne» (Straparola, 2000: XVII y XVIII). Pero, ¿por qué la utilizó entonces?

¹⁴ Sobre las influencias de Boccaccio en *Le Piacevoli notti* véase en particular la edición de Pirovano (en Straparola, 2000: XXXVI-XLIV).

Según Mazzacurati (1977: 87) se recurre a la *cornice* como «consacrazione tradizionale ed omaggio ai modelli letterari» cuyo lenguaje áulico favorece también estratégicamente la posibilidad de escapar de la censura. Por lo tanto, si por un lado la *cornice* le sirve como homenaje literario, por otro, a través de un lenguaje pedante que choca, evidentemente, con el más vulgar y simple de las narraciones y enigmas, se favorece también una «attenuazione del tema novellistico» y un «addobbo esterno come esorcizzazione dell'opposizione morale e delle censure» (Barberi Squarotti, 1965: 91).

A la función decorativa y de huida de la censura que acabamos de ver, se añade también la organizativa. Siendo su texto un conjunto no solo de *novelle* sino también de fábulas y enigmas, la única manera para que coexistieran de forma orgánicamente coherente fue la de darles una *cornice* que para Pirovano se presenta como coordinada espacio-temporal identificable en un realismo burgués formado por personajes históricos y lugares reales (Straparola, 2000: xv-xvi). Pero, a pesar de la componente real, advierte también el citado estudioso «una dimensione fiabesca che aleggia già sulla cornice» que transforma sus miembros en comparsas y sombras sin personalidad, reunidos en una ambientación nocturna cuando la mayoría de la gente dormía (Straparola, 2000: xvii). Estos aspectos llevaron también a Perocco (2000: 475) a considerar que «la cornice delle Piacevoli notti è già, nonostante rappresenti la parte più “realistica” del testo, in un certo senso “fiabescamente” contaminata». Aunque a menudo, y como acabamos de ver, los elementos reales se confundirán en un contexto contaminado por lo fantástico, este entorno servirá a su autor también como apego real a la mayoría de cuentos fabulosos.

El alejamiento de la realidad ya no se consigue con la *cornice* como en Boccaccio, sino con los cuentos frecuentemente sobrenaturales. A través de ellos, Barberi Squarotti (1965: 96) advierte la salida del «irrigidimento sociale e politico» del que se aparta también desde una perspectiva lingüística como indican las novelas dialectales (v, 3, 4) (Barberi Squarotti, 1965: 107). Todo lo que en Straparola se aleja de la realidad tiene que ser entendido como rechazo del absolutismo y de la jerarquización social de la época, representado por la única reina de la *brigata*. Como consecuencia, la ritualidad del certaldés —forma de conciencia comunitaria de sus miembros— no es la misma en Straparola, donde el rito testimonia el absolutismo de la dueña de la tertulia.

El valor simbólico de *Le Piacevoli notti* —si se quiere ver algo simbólico en la prisa compositiva de su entorno— ya no lo encontramos en el marco, sino en las narraciones. Así pues, de la *cornice* decameroniana solo quedan, como era habitual, su función decorativa, censoria y organizativa. A este último aspecto se le debe añadir la confusa disposición de los cuentos que avala aún más la poca atención hacia el marco, que más que organizar el material simplemente lo contenía.

¿Y Truchado? ¿Se comporta como los traductores castellanos del *Decamerón* que eliminaron la *cornice*?

Como confirma Conde López (2007: 151), los traductores del certaldés no divisaron la importancia de la *cornice*, realizando, y nos referimos a lo que Conde recoge de Harold Bloom (1975), un «*misreading*» del texto boccacciano. En el caso de Truchado, que como los traductores de Boccaccio «desorganiza» el orden de las *novelle*, en realidad no hay alguna «deslectura» del original porque la falta de organización straparoliana llevó a su traductor a una nueva disposición que, caracterizada por el principio de la *variatio*, como ya se ha dicho en otra ocasión (Coppola, 2012), mejor agradaría a los miembros del marco que además de ser los narradores, también eran los oidores de los relatos. Debe quedar claro que, contrariamente al traductor castellano del *Decamerón*, en *Le Piacevoli notti* Truchado advierte el valor del marco que, por ende, decide conservar.

Sacar los cuentos de su entorno original, lo que pasa en la traducción castellana del *Decamerón*, y enlazarlos uno tras otro sin ningún orden, falsearía completamente el arte cuentístico de Boccaccio (Weinrich, 1968: 264; Conde López, 2007: 152). Relacionando el mismo procedimiento con nuestra traducción, notamos que Truchado al salirse del «orden» original favorece un mejoramiento de ese marco «*appiccicato*» para acercarlo, en unos casos que veremos a continuación, al sistema de Boccaccio: se seguirá una alternancia esquemática de narradores muy cercana a la del certaldés, sobre todo en la sucesión hombre/mujer de la segunda parte; se dará más espacio a la vida comunitaria de la tertulia y se retomará la corona de laurel boccacciana, presente también en el *Filoloco* y desaparecida en Straparola. De ahí podemos deducir que si los traductores del *Decamerón* falsean su original, Truchado da más prestigio al texto straparoliano.

De la misma forma, la eliminación de determinadas novelas también puede justificarse a través del marco. Dejando de lado las que se descartaron por motivos inmorales, hay otras que ser referían a miembros del colegio. Es el caso, por ejemplo, de la IX, 3 que ponía en ridículo a Francesco Sforza, abuelo de Lucrecia. La eliminación de una historia presentada como crónica ofensiva del principal miembro del marco de la *brigata*, lleva al traductor a evitar cualquier tipo de referencia negativa a la dueña del colegio. Por tanto, suprimirla de su traducción, suponemos por respeto a Lucrezia, porque nada tenía de obsceno, demuestra la importancia que Truchado otorga al marco y a sus miembros. Lo mismo se puede decir de la XII, 3 y XII, 4: la primera no había agradado a las mujeres de la *brigata* y la segunda a Vicencia, a quien se aludía personalmente.

En los casos que acabamos de citar se verifica lo que ya había sido supuesto por Ruffinatto (2008: 129) a propósito del quijotesco «lugar de la Mancha cuyo nombre no quiero acordarme» que coincidiría con «*il cui nome [...] non intendo di palesare*» pronunciado por Filomena en III, 3. Además del intento de universalización que se esconde detrás de la famosa sentencia cervantina, como explica el citado estudioso, los dos autores pueden haber ocultado la

determinación del nombre para evitar que alguien se ofendiera y no aceptara la diversión de lo contado. Por lo tanto, avalamos aún más la posibilidad de que también Truchado, a la manera del certaldés antes y del alcalaíno después, se hubiera aprovechado del mismo expediente, eliminando unas novelas que por un lado habrían perdido la universalización del mensaje y, por el otro, enojado Lucrecia o a cualquier otro miembro de la *brigata*.

No cabe duda de que los personajes de Truchado llegan a ser motores de las narraciones no solo como pretexto de unión de las historias —recurso utilizado por la mayoría de los *novellieri*—, sino también, como veremos, por la identificación de las *novelle* con sus narradores a la manera boccacciana.

El famoso tópico de *traduttore traditore* tiene por lo tanto una equivalencia negativa en los traductores castellanos del certaldés por la pérdida, durante el proceso de traslado, de una estructura significativa; y positiva en Truchado por la valoración de una arquitectura descuidada y malograda en su original italiano.

Llegados a este punto, podríamos aventurarnos a creer que quizás Truchado leyó un texto del certaldés, no sabemos si en traducción o en original, pero sí con el marco que se presentaba en todos los originales. Lo que sí sabemos es que Truchado se acerca mucho al primer anónimo traductor catalán del *Decamerón*. Como éste, que introduce canciones ajenas al original, también el baezano añade elementos propios. Es el caso de las danzas, canciones y versos que, puestos sobre todo a final y comienzo de las noches y ausentes en Straparola, que sigue mostrando una desatención en su marco, retoman un proceso de ritualidad boccacciano del cual a menudo se salía su autor original. De esta manera se añaden danzas a conclusión de la primera, cuarta y séptima noche. De cualquier modo, a la manera boccacciana y contrariamente a Straparola, en muchos casos se vuelve a bailar al cierre y al principio de las noches como también se registra en las introducciones de VI y IX. Estas adiciones también se relacionan con la incorporación de nuevos poemas que tampoco se presentaban con regularidad en Straparola: a la conclusión de la noche II un truhán canta una canción; la IV se cierra con un diálogo amoroso versificado entre Trivigiano y Ludovica; y la noche VII concluye otra vez con la glosa de un truhán, que vuelve a aparecer en X, 4 y 5.

Truchado, cerrando a menudo con bailes, canciones y momentos compartidos por la *brigata* las noches, parece corregir otra de las muchas desatenciones de Straparola. Siendo estos elementos actos simbólicos, la ausencia de los mismos hacía imposible el mantenimiento de relaciones sociales que solo presentadas en una forma ritual podían ofrecer un marco y, sobre todo, mantener la vida comunitaria de su tertulia¹⁵. Entendiendo la ritualidad a la manera boccacciana, es decir, como elemento caracterizador de la *brigata*, el traductor se aleja de Straparola que, cuando la seguía, la entendía como simple recurso literario e identificación absolutista de su dueña.

¹⁵ A propósito de la ritualidad como elemento de congregación social remitimos a Douglas (1991: 67).

En Boccaccio bailes y canciones también sirven como «actividad lúdica [...] y expresión de la mezcla de géneros» (Carmona Fernández, 2004: 144, n. 3). No estamos lejos de ver que este mismo intento se aprecia en Truchado cuando en la dedicatoria al lector declara querer «hermosear este honesto entretenimiento con estos últimos y ajenos versos» (Straparola, 1578: 6v). Menéndez Pelayo (1962: 40 n. 1) señaló, quizás superficialmente, que se hacía referencia a los enigmas sustituidos. Dejando abierta la posibilidad de que pueda aludir a los enigmas, pero también a estas canciones y glosas añadidas al final de las noches, lo que nos parece más probable es que se refiera a las tropelías del final del segundo libro, como el propio traductor precisa a continuación de su dedicatoria: «porque así convino al atrevimiento, como en la segunda parte de este honesto entretenimiento veréis» (Straparola, 1578: 6v-7r). A través de formas nuevas de pasatiempo que se sumaban a bailes, canciones, enigmas y cuentos, el traductor imita el procedimiento del autor del *Decamerón*, es decir, favorecer una mezcla de géneros y registros para alcanzar una variada actividad lúdica. Y la única forma para armonizar tanta variedad y mezcla de géneros era conservar el marco.

Así pues, si Straparola añade a este modelo los enigmas, de la misma forma lo hará Truchado con la inclusión de las tropelías¹⁶. Esta serie de efectos maravillosos presentados por los componentes de la *brigata*, además de aumentar el pasatiempo, demuestran también los intereses personales de cada miembro del colegio. A este propósito Barberi Squarotti (1965: 86-87) señala que la comunidad de *Le Piacevoli notti* carece de los intereses, gustos y experiencias comunes que se pueden hallar en Boccaccio y que, según nuestra opinión, vuelven en Truchado con las tropelías y otras novedades que en seguida veremos. Asimismo el estudioso declara también la ausencia de una conciencia de grupo por parte de los hombres, cuya presencia solo sirve para alzar el nivel de nobleza de *Le Piacevoli notti* y que, por el contrario y siempre según nuestro parecer, Truchado intenta reformar a través de las noches en las que aparecerán como narradores de algunas novelas; a través del chiste del ratoncillo hecho a las mujeres (VIII, 3), mediante la venganza de Bembo a Ludovica porque no quiso bailar con él, solucionándole de propósito el enigma (X, 2), o cuando propone que cada uno haga un juego (XII, 1). El grupo varonil de Truchado parece salir de la pasividad straparoliana y, como en Boccaccio, las historias contadas también reflejan unas señas de identidad individual de sus narradores. Con esto queremos decir que la diferente correspondencia narrador-*novella* seguida por la nueva ordenación puede responder al carácter, al gusto, a la posición social y al interés de los narradores de Truchado. El resultado es la exposición de temas misóginos por parte de los varones y la utilización de un lenguaje que más se adapta a su persona y a la presencia de las mujeres en la reunión, anticipando, en cierta forma, lo que en 1582 Gracián Dantisco

¹⁶ Aceptación desusada atestiguada por el *DRAE* que las clasifica como «arte mágica que muda las apariencias de las cosas; ilusión, falsa apariencia».

afirmará en su *Galateo español*: «procure el gentil hombre que se pone a contar algún cuento o fábula, que sea tal que no [...] puedan causar asco a quien le oye [...] especialmente si en el auditorio huviere mujeres, porque allí se debe tener más tiento» (Gracian Dantisco, 1968: 155)¹⁷.

Los hombres patentizan también sentimientos amorosos como en la VIII, 4, donde Lucrecia reprehende a Evangelista Citadino, que había alabado a Leonor, diciéndole que ese no era lugar de amor; en la canción (diálogo amoroso entre Trivigiano y Ludovica) añadida en la conclusión de la noche IV que deja claro la presencia de otra pareja y, por fin, en los favores entre Lucrecia y el embajador de Rodas (XI, 5) que puede levantar otra sospecha sobre una tercera. A este punto se alcanzarían las mismas tres parejas que tenemos en Boccaccio (Pánfilo-Neifile; Filostrato-Filomena; Dioneo-Fiammetta).

Como en el *Decamerón* (Carmona Fernández, 2004: 155), también en Straparola y su traducción las relaciones sentimentales entre los narradores quedan secretamente silenciadas y se manifiestan a menudo en bailes y canciones. Pero siendo estos unas alabanzas a la reina, los sentimientos tienen que ser buscados mayormente en los momentos comunes compartidos que, por supuesto, son más evidentes en Truchado. Por este motivo creemos que las palabras de Cardini, que a propósito del *Decamerón* subraya que «ciasun narratore non solo racconti la sua novella, ma anche (esplicitamente talora, implicitamente spesso) risponda agli altri, replichi loro con simpatia o con ironia o con durezza, ponga loro domande, provochi, alluda, ammicchi, asserisca o neghi, lanci messaggi o ne raccolga di lanciati da altri» (Cardini, 2006: 67), pueden perfectamente trasladarse a nuestra traducción en la que, con respecto a su original y a los sucesores de Boccaccio, la vida comunitaria de los reunidos parece más viva, presente y calificada.

Prosiguiendo con el tema y volviendo a lo declarado por Barberi Squarotti (1965: 86-87), la resolución de los enigmas es el único momento en el que todos los miembros de Straparola comparten algo. Truchado, por el contrario, parece aumentarlos añadiendo bailes, canciones y juegos como las tropelias y el del ABC a conclusión de la noche V. Se aumentan, entonces, los intereses y episodios comunes que en el certaldés se evidencian en paseos, excursiones, baños, lecturas y diversos juegos que preceden a las narraciones.

El juego del ABC, por ejemplo, sustituye al banquete straparoliano del cual sus miembros salen casi borrachos para empezar sus bailes. Truchado reemplaza el «festín», por supuesto nada ejemplar, con su juego¹⁸. Éste, más que recreativo, se destaca por ser formativo e ingenioso, un «avisado juego» (Straparola, 1578: 198r) como se define en el texto, que se contrapone al

¹⁷ La adaptación a los miembros de colegio por parte de los narradores masculinos ha sido ya cuestionada en Coppola (en prensa).

¹⁸ El juego consistía en escoger un papel en el que había una letra y, a partir de ella, formar unos versos en los que se contenían, encabezada por la dicha letra, el nombre de una ciudad, de un árbol y de un pájaro que además cantase una canción.

entretenido banquete. Así pues, consideramos probable que el juego prudente y sagaz añadido quiera también amplificar el tono ejemplar de la comitiva¹⁹.

Otro episodio fuera de las narraciones y compartido por todos es el de la novela VIII, 3, en la que, durante el enigma de Ludovica, uno de los hombres suelta un ratoncillo que consigo había llevado y que cruzando entre las damas las espantó al punto de que los hombres se rieron del chiste.

Hay más. La corona de laurel boccacciana presentada por Straparola al principio de su reunión y olvidada a lo largo de todo el texto, vuelve a ser mencionada como premio en VI, 1, en X, 4 y en la entrega de premios al cierre de la traducción. Trátase de la ceremonia que indica aún más una vida comunitaria de la tertulia. Vuelven bailes, músicas, versos y canciones rechazados por Straparola porque habían entrado en periodo de Cuaresma en la que abstenerse (como el viernes y el sábado en Boccaccio) de bailes y otras formas de «pecados». Los versos que Truchado añade tratan, por ejemplo, sobre la entrega de la corona de laurel, como si fuera una respuesta a la desatención de Straparola, mientras que la canción rinde gracias a Lucrecia que, contrariamente a la de Straparola, advierte a los miembros del consejo que pasaran un período de Cuaresma en virtud y ejemplaridad, citándose para el primer día de Pascua.

La declaración del vencedor premiado con la corona implica, a nuestro modo de ver, una competición que no se ve en Straparola. Las señales son evidentes. A lo largo de la traducción aparecen afirmaciones como la de la novela II, 3 en la que Lucrecia cede la palabra a Ludovica «para poder combatir con las demás damas» (Straparola, 1578: 81v); en la II, 4 Trivigiano dice que «si por ventura fuere algo mordaz», la culpa será de Lucrecia que «me puso en la batalla y yo estoy obligado a pelear» (1578: 82r); en VI, 1 Lucrecia vuelve a hablar de «gloriosa batalla» y a cierre de la noche X deja claro que a los hombres tocaba la disputa después del gran trabajo de las damas. Añádase a todo esto, la premiación de Lucrecia como «vencedora en la literal justa» (Straparola, 1581: 268v) y la canción a conclusión de la noche II que hace referencia al conocido episodio mitológico de «El juicio de Paris» donde tras una pelea entre diosas alrededor de una fuente, Paris premió con una manzana a la más hermosa de ellas. La imagen de la pelea puede supuestamente referirse a la competición del consistorio en acto y la manzana a nuestra corona de laurel.

Por lo dicho, resulta evidente un aspecto fundamental en esta disputa: la competición entre los sexos. Llegados a este punto hay que especificar que en Truchado no narran solo las mujeres como en Straparola²⁰, sino también los hombres, cuya presencia se hace más evidente en la segunda parte.

¹⁹ Nótese la semejanza de este «avisado juego» con el título de su siguiente traducción del *Caballero avisado*, que demuestran un cierto interés por los avisos, la doctrina y la ejemplaridad.

²⁰ Se exceptúan II, 1; II, 3; V, 3, 4, y la alternancia en la *notte* XIII de la segunda parte.

¿Por qué Straparola utiliza casi exclusivamente mujeres narradoras? Porque siendo la suya más una colección de fábulas que de novelas —véase a este propósito el título de *Libro de le favole ed enimmi de Le Piacevoli notti*—, la narración de ese género era más propia de mujeres que de hombres, como confirmará en la primera novela de la noche XIII el *Signore Ambasciatore*: «*Grave è il carico che mi ha dato la signora in raccontar favole, perciò che è piú tosto ufficio di donna che di uomo*» (Straparola, 2001: 731). Esta afirmación no será traducida por Truchado cuyo plan, como demuestra la eliminación de algunas novelas fantásticas, era, quizás, dar más verosimilitud a su traducción que, como consecuencia, favorecía la introducción de voces masculinas. Pero, ¿por qué más espacio narrativo al hombre? A este propósito una primera respuesta la encontramos en su segunda traducción, *El caballero avisado*²¹. El *Honesto y agradable entretenimiento* puede ser una demostración de la capacidad varonil en contar historias, hacer chistes y componer versos, y por lo tanto puede asociarse al tratado de cortesanía sobre el comportamiento del hombre de su segunda traducción. Entre los dos textos, aparentemente lejanos, hay un proceso de continuación demostrado por esa forma de enseñanza hacia el hombre, señalando la conducta humana por un lado y la que hay que tener en el contar historias por otro.

La presencia de los hombres que se alternará con la de las mujeres en la segunda parte²² se parece mucho a la sucesión de los reyes minuciosamente alternada entre los sexos también en Boccaccio²³. Según Branca, Filomena es la «devota satellite de Pampinea» (Boccaccio, 1956: 839 n. 4) que, por ende, «prolunga con la sua personalità meno forte e la sua fedeltà nei confronti di Pampinea, il regno di questa» (Cardini, 2007: 78). Ahora bien, si las primeras dos reinas son complementarias y podrían representar una única persona seguida por Neifile, la sucesión de los reyes que viene después se presentará como una secuencia perfectamente alternada en la que por cada dos mujeres se encajará un hombre.

Llegados a este punto podríamos suponer que además de la perfecta alternancia de narradores, quizás proveniente de la de los reyes de Boccaccio, hay también la de los temas, que podrían provenir del opuesto pensamiento entre Pampinea y Filomena: la una como portavoz de la libertad femenina, la otra de su dependencia del hombre. La particular oposición entre los dos sexos, además de ser argumentativa, también se advierte en la vida de la *brigata*: en II, 3 Trivigiano provoca un malestar a Ludovica para que no relate y pueda hacerlo él; en V, 2 Lucrecia nota la envidia de los galanes que todavía no habían

²¹ Trátase de *Parte primera del caballero avisado* (Baeza, 1585), traducción de *Ricordi overo ammaestramenti* de Sabba da Castiglione, sobre cuyo texto, con referencias también al *Honesto y agradable entretenimiento*, se ha ya expresado Baranda (2001).

²² hombres VII; mujeres VIII; dos mujeres y tres hombres IX; mujeres X; hombres XI y una mujer en la última que equilibra las dos de la noche novena

²³ La secuencia de los narradores del *Decamerón* es la siguiente: Pampinea, Filomena, Neifile, Filostrato, Fiammetta, Elissa, Dioneo, Lauretta, Emilia, Panfilo.

novelado; en la introducción de la noche VIII Vicencia quiere vengarse de lo contado por los hombres en la noche anterior, llevando Bembo a confiar en Dios para que los librase de su cólera; y en XI, 3 Lucrecia espera que Laura consiga quitar «trabajo a los caballeros fabuladores» (Straparola, 1581: 217v) solucionando el enigma como en la ocasión anterior. Llegamos así a la segunda respuesta sobre la mayor presencia de voces masculinas: organización alternativa narradora y temática, y posibilidad de contienda con las mujeres.

Quizás Truchado toma nota de las palabras de Elissa en la introducción de la primera jornada y de Emilia en la introducción de la IX, 9²⁴, y por lo tanto ofrece también a los miembros masculinos del marco de Straparola más espacio, siguiendo el juego misógino también presente en la *cornice* de Boccaccio y que Straparola mayormente desarrolla en sus novelas y enigmas.

Favorecer la narración varonil, también significa recoger lo que Pánfilo sostenía, en la conclusión de la jornada x²⁵, a propósito de la importancia que tenían los «*solenni uomini*» (muchos de Truchado/ Straparola son autoridades sabias), cuyos cuentos podían servir de enseñanza futura. Truchado, como hace Boccaccio (Miguel, 2003: 82), consigue así dividir el poder discursivo entre los dos sexos pero sin llegar, como hace el certaldés, a un justo equilibrio. Además, Miguel (2003: 123) subraya que en Boccaccio saber utilizar de forma figurativa el lenguaje para descripciones de actos sexuales es uno de los elementos que demuestra el poder machista y que también se evidencia en la traducción de los episodios escabrosos vertidos de forma menos obscena y más figurativa por los hombres de Truchado²⁶.

Siguiendo en este asunto, como también señala Hernández (2001; en Boccaccio, 2004: 63), en el *Decamerón* la distinción entre mujeres y hombres se mantiene sobre todo para salvaguardar la honestidad del grupo. Quizás este aspecto haya llevado también a Truchado a utilizar las expresiones como «honesto» y «damas y galanes» en el título. Con ellas, a la manera de Boccaccio, seguía teniendo separados los dos sexos, ofreciendo, así, una imagen aún más «honesta». El «damas y galanes» del título²⁷ tiene, por lo tanto, tres indicaciones que se presentarán a lo largo de la *cornice*: capacidad narradora de ambos sexos y presencia masculina entre los oyentes de un asunto que ya no afecta solamente a las mujeres; disputa narrativa entre los dos bandos que luchan por el premio, y mantenimiento de la honestidad entre los dos sexos, cuya separación rechaza cualquier liviandad.

²⁴ «Veramente gli uomini sono delle femmine capo»; «Dunque agli uomini dobbiamo, sommamente onorandogli, soggiacere» (Boccaccio, 1956: 18 y 763).

²⁵ «Adorne donne, come io credo che voi conosciate, il senno de' mortali non consistere solamente nell'avere a memoria le cose preterite o conoscere le presenti, ma per l'una e per l'altra di queste sapere antiveder le future è da' solenni uomini senno grandissimo riputato» (Boccaccio, 1956: 880).

²⁶ También algunos de estos episodios han sido tratados en Coppola (en prensa).

²⁷ Sobre la cuestión del título se ha expresado también Federici (2011: 17-19).

Pero otro motivo por el que se ha recurrido a la competición se encuentra en la premiación final. Coronar al mejor relator, o sea Lucrecia, significa, a la manera del *Decamerón* donde «non è un caso che i re e le regine della brigata siano simbólicamente coronati d'alloro» (Picone, 2012: 99), reconocer al arte de relatar cuentos/fábulas un alto lugar en la tradición clásica. Boccaccio reivindica la literalidad de sus novelas en la introducción a la cuarta jornada y Truchado —recordemos que oficialmente su traducción es la primera en salir—, como él, y sobre todo con el acto simbólico de la corona de laurel, pudo haber colocado este género a la par de otros, reconociendo así su validez literaria también en España.

Durante nuestro trabajo han surgido aspectos que el traductor baezano quizás adaptó del certaldés y que el original no presentaba. A todo lo dicho se añaden otros que por lo menos en relación al entorno se acercan al *Decamerón*. Es el caso de la canción emblemática de la pelea en la conclusión de la II noche, donde la ambientación, una selva en medio de la cual había una fuente donde se bañan las diosas, remite al paraíso de Boccaccio; y la fuente alrededor de la que estaban las diosas es la misma en torno a la cual se reúne la *brigata* de Boccaccio.

Por lo que atañe a los enigmas, Straparola parece continuar las canciones propuestas por Dioneo (concl. v). Cada vez que entonaba una canción, las damas le paraban porque eran de las más vulgares y plebeyas que se usaban en las fiestas para provocar a las mujeres (Boccaccio, 1956: 836, n. 12). Si Straparola sigue a Dioneo, Truchado toma como ejemplo a las damas que lo reprehendían, sustituyendo los enigmas más vulgares de Straparola²⁸.

Hay más, Hernández (2001: 250-251) considera que en el *Decamerón* «todo es equilibrio entre las partes, pero donde se exige también un cierto espesor de ruptura, de no equilibrio, para que todo adquiriera la debida expresividad». La autora se refiere supuestamente a las dos jornadas (1 y 9) que salen de los temas previamente establecidos por la *brigata*, y a la libertad temática de Dioneo en cada jornada. La misma ruptura tampoco se deja esperar en Truchado. De hecho la equilibrada construcción de su nueva ordenación en la que siguen elementos rituales, será interrumpida por la introducción de una novela en verso (VI, 2), una en forma de carta (IX, 5), juegos y chistes como el del ABC y el del ratón y, en conclusión, las tropelías.

Otros aspectos que nos acercan al *novelliere* toscano son: discurrir sobre lo que el día precedente había sucedido a unos galanes del sarao (intr. IX) y que, ausente en Straparola, remite claramente a la introducción de la VI jornada del *Decamerón* donde, antes de empezar los cuentos, sus miembros se entretenían hablando de las novelas del día anterior; y la llegada en secreto de la *brigata* porque la fama de la reunión era conocida en Venecia (intr. XI), que remite a la conclusión de la jornada X: «Senza che, se voi ben riguardate, la nostra brigata, già da più altre saputa dattorno, per maniera potrebbe multiplicare che

²⁸ A propósito de la traducción de los enigmas véase Federici (2011a).

ogni nostra consolazione ci torrebbe» (Boccaccio, 1956: 881). De las palabras de Pánfilo se entiende la voluntad de exclusividad por parte del grupo, que no quiere extraños en su seno (Bockheimer, 1978: 150-151). Truchado parece, por lo tanto, seguir la misma exclusividad, limitando el evento a un seleccionado grupo de personas. Se advierte, tal vez, que el novelar no era tarea para todos, siguiendo, así, a Boccaccio que destacaba la sabiduría de un grupo menor sobre la mayoría incapaz, en su caso, a nivel político y/o económico (Bockheimer, 1978: 152).

A lo largo de nuestro trabajo también se han señalado situaciones de ejemplaridad. Es el caso del ya citado juego avisado del ABC, de la presencia de los hombres como voz de enseñanza, del episodio en el que Lucrecia recuerda a Evangelista Cittadino que no estaban en un lugar de amor y el deseo de la misma de que todos pasasen una Cuaresma en virtud y ejemplaridad. Estas advertencias de ejemplaridad aumentan siempre más en la traducción.

Mientras en *Le Piacevoli notti* Lucrecia alaba el contenido que la primera narración le había producido, en Truchado se subraya su doctrina y ejemplaridad (I, 1). Lo mismo se aprecia en I, 5 donde la expresión italiana: «penso che voi ne prenderete non men piacere che ammaestramento» (Straparola, 2001: 78) se traslada al más didáctico: «de ella podremos sacar no pequeña exemplo las mugeres» (Straparola, 1578: 48v).

De la misma manera Truchado sigue también en las canciones añadidas en las primeras dos introducciones: en la primera Truchado compara Lucrecia a la mujer de Tarquinio Collatino que con respecto a otras damas que mucho se entretenían en orgías y banquetes era casta, y siendo violada por Sesto Tarquinio se mató; en la segunda, a pesar de la mucha pasión en los amores, se habla de un sentimiento honesto y limpio. A este propósito se señala lo añadido por Lucrecia al final de VII, 1 donde acierta el amor como engaño, tormento y daño y que le lleva a preferir el verdadero amor, el amor ejemplar, que es el de Dios. Truchado al añadir esta afirmación se refiere al hecho de que Lucrecia sufría por ser viuda. Todos estos cambios también explicarían el presentar a las matronas de Straparola como ayas. Si las primeras destacan por su nobleza, las segundas lo hacen más por su función educativa en un proceso de formación. Lo mismo se puede decir entonces de las tres dueñas puestas en contraste. Pampinea es la «formidabile legislatrice, una vera e propria sovrana ordinatrice» (Cardini, 2007: 72) como la Lucrecia de Straparola. La del *Decamerón* lo es para restablecer un orden, la de Straparola para indicar el absolutismo, mientras que la de Truchado, que pierde sus características autoritarias, será la representación de la ejemplaridad.

Este concepto, herencia de los marcos de los *novellieri* que la utilizaban como «protective screen» (Clements, 1977: 43), ya no es solo un escudo para ofrecer textos lascivos, muchos de los cuales se habían eliminado y modificado, sino paradigma de sus cuentos, del marco y de su dueña cuya ejemplaridad servía como elemento de conexión a las novelas y guía para todos los demás miembros del colegio. Lucrecia constituye, por lo tanto, el centro básico del

marco y de sus miembros, ofreciendo a su colección unidad ejemplar de la que sus lectores habrían sacado «morales y virtuosas flores» (Straparola, 1578: 7v). El marco, que según las palabras de Cepedello Moreno (2003-2004: 208), es «la principal técnica de organización del material didáctico», podía ofrecer esta imagen solo con una figura ejemplar de Lucrecia.

Para concluir este análisis diríamos que Boccaccio y Truchado, contrariamente a Straparola, que solo quiere entretener a Lucrecia, tienen una finalidad que no se advierte en este último: el primero restablecer el orden subvertido por la peste, el segundo llegará a la declaración del mejor relator de la tertulia, el relator ejemplar. Además, acabar la última novela de la primera parte (VI, 2) de forma *ex abrupta*, deja en suspenso no solo la historia relatada, sino también el vencedor del macro-cuento. Truchado regresa así a una historia adjunta, a la *novella* 101, que en el *Decamerón* es la del marco. El traductor se convierte por ende en narrador a la par de los de la *brigata*, alejándose en cierta medida de la pasividad de Straparola que solo buscaba un contenedor para sus fábulas.

A pesar de los cambios, tal vez por la falta de una «tragedia» común a toda la *brigata*, tal vez por la tradición del *exemplum* que en España seguía dominando, tampoco Truchado alcanzó el verdadero valor simbólico del certaldés, quedándose en muchos casos con los residuos de Straparola, que le dejaron una *cornice* como simple elemento unificador y decorativo de tradición literaria con la que consiguió, sin embargo, volver a una argumentación.

Regresando a la tradición exclusivamente española, la presencia del marco italiano no se resuelve con las traducciones de los *novellieri* de finales del siglo XVI²⁹. Su última aparición fue la reedición pamplonesa del *Honesto y agradable entretenimiento* que se imprimió en 1612, apenas un año antes de la primera publicación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes cuya innovación, en términos de construcción de *novelle*, fue desde luego el abandono del marco narrativo. El sistema *decameroniano* vuelve a parecer también fuera de las traducciones, como en los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605) de Gaspar Lucas Hidalgo y en las *Noches de invierno* (1609) de Antonio de Eslava.

Del primero, como subraya Menéndez Pelayo (1962: 183), «el cuadro de sus *Diálogos*, es decir, la reunión de algunas personas en día de fiesta para divertirse juntas y contar historias, es ciertamente italiano». Además de la presencia *boccacciana* también se advierte, como es lógico, la de Straparola/Truchado. A lo largo de tres noches se intercalan chistes, burlas y cuentos que a la manera *boccacciana*, eso sí, se organizan temáticamente. Pero no faltan elementos relacionados con nuestro texto, como la ambientación nocturna de «carnestolendas» y la presencia del truhán como figura de entretenimiento ya utilizada por Truchado. Por ahí parece volver el marco como diversión.

Ahora bien, cuatro años después, con las *Noches de invierno* (1609) de Antonio de Eslava, se vuelve a la sobremesa como encuadramiento de las historias. El marco reúne a unos amigos que en Venecia se entretienen durante el transcurso

²⁹ Se recomienda la lectura de González Ramírez (2011).

de cuatro noches invernales en las cuales asan castañas, beben vino y narran historias por turno para aliviar el tedio. Como confirma Gómez (2001: 262-264), nos acercamos a la tradición decameroniana (más a la de los *novellieri*) por la importancia que se concede al pasatiempo, pero, incluso así, sigue presentando elementos de su propia tradición medieval, como la componente didáctica de sus diálogos que, como en Hidalgo y en nuestro texto, se desarrollan durante una ambientación nocturna.

Llegamos así al año 1613, el de las *Novelas ejemplares* de Cervantes que, presentándose sin marco y con una «simple» secuencia yuxtapuesta de novelas, parece haber interrumpido el proceso de adquisición del marco decameroniano.

¿Por qué se abandona el marco? Básicamente tendríamos tres motivos. El primero es el mismo por el que se excluyen novelas intercaladas en la segunda parte del *Quijote*. En las dos, como refiere también Gómez (2001: 268), la eliminación coincide con la voluntad de dar más visibilidad a cada una de las novelas, llevando así la atención del lector de su entorno a sus relatos. Esto lo hace porque, como ya destacó Casaldueiro (1969: 51-52) y repitió en el estudio preliminar a las *Novelas ejemplares* Blasco (Cervantes, 2005: XIV), en las novelas largas, que hacían desde luego de *cornice* a las «ejemplares» —como las concebirá Cervantes—, estas no adquirirían la importancia que debieran, según lo deducido en el capítulo 44 de la segunda parte del *Quijote*³⁰. Por ende, Cervantes, publicándolas separadamente y sin marco, destaca las «novelas ejemplares» y no el «marco».

El segundo motivo es el del lector. Según Bockheimer (1978: 156) —contrariamente a Boccaccio y Straparola, que recurren a una *brigata* aristocrática—, Cervantes se orienta hacia un lector anónimo. Esto le lleva a suspender «la superiorità sociale» para «spostarsi al di fuori di determinati pregiudizi sociali e esaminar la società spagnola del suo tempo da una certa distanza» (Bockheimer, 1978: 157). De esa forma el alcaláino rechazando la *cornice* como identidad ideológica de un grupo aristocrático —presente en Boccaccio, Straparola y también en Truchado que, añadiendo bailes, truhanes y músicos sigue una nota cortesana—, quita el entorno noble, evita una perspectiva única y destaca la independencia de cada novela y de cualquier lector que, como confirma Rey Hazas (1999: 149), puede gozar independientemente de lo que quiera leer.

En varias ocasiones hemos notado como se había abandonado o rechazado el marco para destacar al autor/narrador o más bien sus historias, como hizo Straparola. En Cervantes el motivo es más literal porque como ya se ha dicho anteriormente se quería destacar la novela corta desvirtuada y encubierta

³⁰ La afirmación en cuestión es la siguiente: «muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con prisa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto cuando, por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas» (II, 44).

por la narración principal en la que estaba contenida. El alcaláino, por lo demás, hace evolucionar la ejemplaridad tantas veces propuesta en los prólogos y marcos de los *novellieri* —el famoso *protective screen* de Clements—, trasladándola de la *cornice* a las novelas. Por lo tanto se habla de «novelas ejemplares» y ya no de novelas dentro de un sistema enmarcado en el que los *novellieri* declaraban su «ejemplaridad»³¹. Este procedimiento ya se registró, en cierta medida, en Truchado, cuyos personajes que aparecen en el marco en varias ocasiones anticipan y aclaran la ejemplaridad de sus novelas (II, 4 y IV, 1), en otros casos definidas, como acontecerá tres décadas después, «ejemplares» a la manera cervantina. El concepto de «novela ejemplar» se estrenará ya con los narradores de Truchado que en VII, 3, VIII, 2 y al principio y cierre de IX, 5, hablan de «exemplar novela» y de los cuales, tal vez, Cervantes pudo haber sacado su título.

Lo cierto es que la falta de un marco narrativo no significa, como confirma Blanco Valdés (2000: 20), que no haya otra organización, porque, como sigue la estudiosa, su ausencia voluntaria llevará a otra coherencia proveniente del desarrollo y unidad del texto, remitiéndonos así al tercer motivo por el que se elimina la *cornice*: la ejemplaridad. Según Rodríguez Cuadros (1979: 122), Cervantes no concibe la novela como momento de evasión, sino como caja armónica de «ejemplaridad» que se autodefine por sí misma en un conjunto de novelas que se cierran con el *Coloquio de los perros*.

Cada novela vive de por sí por su «ejemplaridad», por lo tanto no hace falta un marco «ejemplar» que los reúna, pero esta última novela al cierre de la colección, como ya señaló Pabst (1972: 239-240), «sirve a la colección de marco y es un desenmascaramiento» de los personajes de sus cuentos, temas y motivos a los «que repite [...] sobre el duro suelo de la realidad». El marco, como sigue Pabst (1972: 243), «significa en Cervantes *desengaño*, quitar al prodigio su calidad de tal». Podríamos decir entonces que Cervantes quita el marco solo aparentemente porque a través de la inverosimilitud del último cuento —a la manera de la *cornice* de Boccaccio y de los cuentos de Straparola—, aleja de la realidad lo narrativo.

Como ya aclaró Talens (1977: 173), en Boccaccio «la realidad aparece reflejada en las historias enmarcadas y el marco sirve como elemento de distanciaci3n». En Cervantes, sigue el estudioso, el marco ya no es elemento ret3rico o estilístico como el de los *novellieri* porque «el distanciamiento es [...] de la ficci3n a la realidad» (Talens, 1977: 174). Así, recapitulando con las palabras de Rey Hazas (1999: 145-146), que retoma a Pabst, diríamos que mientras el marco de Boccaccio «atenúa el desmedido realismo de las narraciones, Cervantes [...], a la inversa, nos lleva a la realidad y evita el distanciamiento», comprimiendo la evidente diferencia que había entre las fábulas fantásticas y el marco «realístico» de Straparola.

³¹ A este propósito Riley (1981: 167) y sobre todo Rubio Áquez (2013).

Más aún, definir su texto como «una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras [...] porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan» (Cervantes, 2005: 18), demuestra otro acercamiento —además del ya citado—, a la traducción de Truchado. Por un lado el hablar de «ejercicios honestos y agradables» hace, desde luego y como ya señaló González Ramírez (2011: 1223), referencias a nuestro título de *Honesto y agradable entretenimiento*, como ya demostró también su título original de *Novelas ejemplares de honestísimo entretenimientos* en seguida cambiado evitando las coincidencias con nuestra traducción de la que, recordamos, pudo haber sacado también el concepto de «novelas ejemplares».

Por otro, también hablar de «mesa de trucos», que Blasco (Cervantes, 2005: XXX-XXXIII) supone esté construida sobre la idea de «tropelía», podría tener unas, aunque lejanas, analogías con las mismas tropelías que Truchado añadió a la conclusión de su traducción. Si Truchado presenta una ilusión en los juegos finales, Cervantes lo hace en la realización de su seudomarco en el que el lector debe demostrar su habilidad a no «correr el riesgo de violar las fronteras entre realidad y ficción», evitando «de meterse demasiado en la ficción “artificiosamente” creada» como sucedió a Don Quijote (Cervantes, 2005: XXXI).

En suma, además de los indicios que llevan a pensar que Cervantes pudo haber leído la traducción castellana de Straparola³², el alcaláino elimina un marco explícito, por lo menos en sus *Novelas ejemplares*, para la realización de uno implícito. Sin embargo, no sabemos lo que pasó con *Las semanas del jardín*³³. En el prologo de las *Novelas ejemplares* Cervantes promete la realización de esta obra que, según el título y como ya subrayaron Bourland (1905: 194) y Riley (1981: 167), deja clara la intención de un texto con *cornice* como entretenimiento de un grupo de personas reunidas a la manera italiana. A pesar de anunciar la salida de *Las semanas del jardín* en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* («Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, [...]; y primero verás [...] las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza, y luego las *Semanas del jardín*»; Cervantes, 2005: 19), el texto no apareció, se perdió o simplemente no se escribió.

Si en las *Novelas ejemplares* abandona la *cornice* para huir del simple pasatiempo, como también indica la eliminación de «entretenimiento» de su primer título, y para dar más visibilidad a la novela «corta», es posible que en las *Semanas del jardín* volviera al esquema italiano. A través de una alusión temporal (semanas) y de un lugar específico (jardín), que desde luego podría remitir a una tertulia cortesana, Cervantes deja tal vez una herencia a los novelistas del siglo XVII, la mayoría de los cuales no siguieron el ejemplo de la colección de 1613, sino que se quedaron con un marco en el que situar novelas y otros géneros que servían de puro entretenimiento y alivio cortesano, rompiendo, aún más, con el verdadero significado de la *cornice* boccacciana y, por

³² Sobre Cervantes como lector de nuestro texto se ha pronunciado ya Federici (2010).

³³ A propósito de este texto véase Eisenberg (1988) y Cruz Casado (1992).

otro lado, con el intento ejemplarizante que Truchado intentaba alcanzar con su utilización.

Después de Cervantes el marco de tradición italiana volverá —aunque nunca había desaparecido— como elemento de entretenimiento y diversión en las colecciones de novelas cortas del siglo XVII. Reaparece el ocio y la forma cortesana de sus grupos que para narrar historias y otros géneros necesitaban un marco acogedor que, sin embargo, ya no era el de Boccaccio. Este tipo de marco, que ya había perdido su función con sus epígonos y había sido completamente revolucionado en las *Novelas ejemplares*, será —entre los novelistas que lo utilizarán— el simple contenedor de varios géneros narrativos. Es aquí donde con fuerza vuelven Straparola y su traducción. Pero esta es otra historia.

Bibliografía citada

BARANDA, Nieves (2001): «Literatura en sociedad. Dos tratados italianos de saber vivir en la Andalucía de la Contrarreforma», en *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento*, C. Borrelli, A. Cerbo, E. Sánchez García (coords.), Napoli, Istituto Universitario Orientale, págs. 301-320.

BARATTO, Mario, (1970): *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozza.

BARBERI SQUAROTTI, Giorgio (1965): «Problemi di tecnica narrativa cinquecentesca: lo Straparola», *Sigma*, 5, págs. 84-108.

——— (1970): «La cornice del *Decameron* o il mito di Robinson», en *Da Dante al Novecento. Studi critici offerti dagli scolari a G. Getto nel suo ventesimo anno di insegnamento universitario*, G. Getto (ed.), Milano, Mursia, págs. 109-158.

BATTAGLIA, Salvatore (1965): «Schemi lirici nell'arte del Boccaccio», en *La coscienza letteraria del medioevo*, S. Battaglia (ed.), Napoli, Liguori, págs. 625-644.

——— (1993): *Capitoli per una storia della novellistica italiana. Dalle origini al Cinquecento*, Napoli, Liguori.

BLANCO VALDÉS, Carmen F. (2000): «El “marco narrativo” en los epígonos del *Decamerón*: Franco Sacchetti, Giovanni Sercambi, Ser Giovanni», *Alfinge: Revista de filología*, 12, págs. 7-21.

BLOOM, Harold (1975): *A map of misreading*, Oxford University Press.

BOCCACCIO, Giovanni (1956): *Decameron* [1350], ed. de V. Branca, Utet, Torino.

——— (1994): *Decamerón*, ed. de M. Hernández Esteban, Madrid, Cátedra.

BOCKHEIMER, Peter (1978): «Limiti della critica sociale nella novellistica: *Decameron-Heptaméron-Novelas ejemplares*», en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, F. Mazzoni (ed.), Firenze, Olschki, págs. 149-159.

BOURLAND, Caroline B. (1905): «Boccaccio and the *Decameron* in the castalian and catalan literature», *Revue Hispanique*, 12, págs. 1-232.

CALVO RIGUAL, Cesáreo (2008): «Las traducciones del *Decamerón* de Boccaccio en España (1800-1940)», *Quaderns d'Italia*, 13, págs. 83-112.

CARDINI, Franco (2006): «La “grande peste” tra realtà storica e finzione letteraria», en *Il Decameron nella letteratura europea: atti del convegno organizzato dall'Accademia delle scienze di Torino e dal Dipartimento di scienze letterarie e filologiche dell'Università di Torino* (Torino, 17-18 novembre 2005), C. Allasia (ed.), Roma, Edizioni di storia e letteratura, págs. 75-115.

——— (2007): *Le cento novelle contro la morte. Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*, Roma, Salerno editrice.

CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando (2004): «La tradición lírico-narrativa del marco del *Decamerón*», en J. M. Cacho Bleuca, *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, M. J. Lacarra Ducay y J. M. Cacho Bleuca (coords.), Prensas Universitarias de Zaragoza, págs. 143-170.

CASALDUERO, Joaquín (1969): *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Madrid, Gredos.

CÁTEDRA, Pedro M. (2001): *Imprenta y lectura en la Baeza del siglo XVI*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

CEPEDELLO MORENO, María Paz (2003-2004): «El *exemplum*: marco narrativo y componentes pragmáticos», *Literae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 3-4, págs. 207-224.

CERISOLA, Pier Luigi (1975): «La questione della cornice nel *Decameron*», *Aevum*, XLIX, 1-2, págs. 137-156.

CERVANTES, Miguel de (2005): *Novelas ejemplares* [1613], ed. de J. García López, est. prel. de J. Blasco, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

CLEMENTS, Robert John (1977): *Anatomy of the novella: the European tale collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, New York University Press.

CONDE LÓPEZ, Juan Carlos e INFANTES, Víctor (2000): *La historia de Griseldidis (c. 1544)*, Viareggio (Lucca), Mauro Baroni.

CONDE LÓPEZ, Juan Carlos (2006): «Ensayo bibliográfico sobre la traducción en la Castilla del siglo XV: 1980-2005», *Lemir*, 10 [<http://parnaseo.uv.es/lemir>].

——— (2007): «Las traducciones del *Decameron* al castellano en el siglo XV», en *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939): traduzione e tradizione del testo, dalla filologia all'informatica: atti del Primo Convegno Internazionale (13-16 aprile 2005)*, M. Muñiz Muñiz (ed.), Universitat de Barcelona, págs. 139-156.

COPPOLA, Leonardo (2012): «Traducción y *dispositio*: Truchado y *Le Piacevoli notti*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, XXX, 1 Anejo, págs. 141-153.

——— (2013): «Prolegómenos a la edición del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (1580)», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»* [Anejos de *Criticón*, 13], A. Bègue y E. Herrán Alonso (dirs.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, págs. 367-374.

——— (en prensa): «La traducción ‘honesta’ de *Le Piacevoli notti*», XXVII Convegno AISPI «*Le ragioni del tradurre*». *Teorie e prassi traduttive tra Italia e mondo ibérico*, Forlì 23-26 maggio 2012.

CRUZ CASADO, Antonio (1992): «Una recuperación: *Las semanas del jardín*, de Miguel de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 30, págs. 163-173.

DOUGLAS, Mary (1991): *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI.

EISENBERG, Daniel (1988): *Las «Semanas del jardín» de Miguel de Cervantes: estudio, edición y facsímil del manuscrito*, Diputación de Salamanca.

FARINELLI, Arturo (1929): *Italia e Spagna*, Turín, Fratelli Bocca.

FERERICI, Marco (2010): «Cervantes lettore di fiabe? Il furto dell’asino nella sierra morena», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 13, págs. 67-75.

——— (2011): *Edizione di Francisco Truchado, «Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes»*, I-III, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Roma «La Sapienza» [<http://padis.uniroma1.it/handle/10805/1016>].

——— (2011a): «La traduzione e la ricezione degli enigmi de “Le piacevoli notti” nella Spagna del XVI secolo», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 14, págs. 9-30.

GAGLIARDI, Antonio (1993): «“Exemplum” e novella tra due e trecento», en *La nouvelle romane, (Italia-France-España)*, R. Rinaldi, M. Gosman y J. L. Alonso Hernández (coords.), Amsterdam, Rodopoi, págs. 1-11.

GETTO, Giovanni (1955): «La Cornice e la dinamica espressiva del *Decameron*», *Itinerari*, 2, págs. 5-22.

GÓMEZ, Jesús (1998): «Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVI, págs. 23-46.

——— (2001): «El marco interlocutivo de los relatos incluidos en los diálogos», *Criticón*, 81-82, págs. 247-269.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2011): «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, 752, págs. 1221-1243.

——— (2011a): «La príncipe del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Zaragoza, 1578) de Straparola: hallazgo de una edición perdida», *Analecta Malacitana*, XXXIV, 2, págs. 517-528.

GRACIÁN DANTISCO, Lucas (1968): *El Galateo español* [1582], ed. de M. Morreale, Madrid, CSIC.

GRAEDLE, Leonie (1959): *La cornice nelle raccolte novellistiche del Rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del Decameron*, Firenze, Stamperia «Il Cenacolo».

HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (2001), «Sobre la estructura del *Decameron*», en *El texto en el texto. Lecturas de géneros literarios*, Universidad de Málaga, págs. 235-260.

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

KERN, Edith (1951): «The Gardens in the *Decameron* Cornice», *Publications of the Modern Language Association*, 66, págs. 505-523.

MARCELLO, Elena (2012), «Sulla diffusione e traduzione delle novelle di G. F. Straparola in Spagna I-La novella VI,1», en *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, A. Camps et alii (eds.), Universitat de Barcelona, págs. 171-185.

——— (2013): «Sobre la traducción española de “Le piacevoli notti” de G. F. Straparola. Antígrafo, configuración de la obra y autocensura en Francisco Truchado», *Revista Hispánica Escandinava*, 2, págs. 48-65.

MARCHI, Monica (2011): «Emulare Boccaccio senza la cornice: il novelliere attribuito a Gentile Sermini», *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXXVIII, 621, págs. 44-59.

MARINO, Lucia (1979): *The Decameron «Cornice»: Allusion, Allegory and Iconology*, Ravenna, Longo.

MAZZACURATI, Giancarlo (1977): «Rapporto su alcuni materiali in opera nelle *Piacevoli notti* di G.F. Straparola», en *Conflitti di cultura nel Cinquecento*, G. Mazzacurati (coord.), Napoli, Liguori, págs. 83-117.

MÉNENDEZ PELAYO, Marcelino (1962): *Orígenes de la novela* [1910], III, Madrid, CSIC/Instituto Miguel de Cervantes

MIGIEL, Marilyn (2003): *A Rhetoric of the Decameron*, University of Toronto Press.

MOGLIANO, Attilio (1935): *Storia della letteratura italiana*, Milano, Principato.

MUSCETTA, Carlo (1974): *Giovanni Boccaccio*, Bari, Laterza.

OLSEN, Michel (1984): *Amore, virtù e potere nella novellistica rinascimentale*, Napoli, Federico & Ardia.

PABST, Walter (1972): *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.

PAREDES NUÑEZ, Juan Salvador (1986): «Novella. Un término y un género para la literatura románica», *Revista de Filología Románica*, 4, págs. 125-140.

PATRIZI, Giorgio (1993): «La tradizione della novella tra Quattrocento e Seicento», en *La nouvelle romane, (Italia-France-España)*, R. Rinaldi, M. Gosman y J. L. Alonso Hernández (coords.), Amsterdam, Rodopoi, págs. 38-46.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1895): *La imprenta en Medina del Campo*, Madrid, Establecimiento tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra».

PEROCCO, Daria (2000): «Trascrizione dell'oralità: Il gioco delle forme in Straparola», en *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi (eds.), Roma, Salerno Editrice, págs. 465-481.

PICONE, Michelangelo (1986): «Leggere il *Decameron*: la cornice e le novelle. Il problema della struttura», *Nuova Secondaria*, 8, págs. 24-29.

——— (1988): «Preistoria della cornice del *Decameron*», en *Studi di Italianistica. In onore di Giovanni Cecchetti*, P. Cherchi y M. Picone (eds.), Ravenna, Longo, págs. 91-104.

——— (1988a): «Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale», *Filologia e critica*, 13, págs. 3-26.

——— (1992): «La cornice degli epigoni (Ser Giovanni, Sercambi, Sacchetti)», en *Forma e parola. Studi in onore di Fredi Chiappelli*, D. J. Dutschke (ed.), Roma, Bulzoni, 1992, págs. 173-185.

——— (2004): «Il *Decameron* come macrotesto: il problema della cornice», en *Introduzione al Decameron*, M. Picone y M. Mesirca (eds.), Firenze, F. Cesati, págs. 9-31.

——— (2006): «Dalle Mille e una notte al *Decameron*», en *Il Decameron nella letteratura europea: atti del convegno organizzato dall'Accademia delle scienze di Torino e dal Dipartimento di scienze letterarie e filologiche dell'Università di Torino*, C. Allasia (ed.), Roma, Edizioni di storia e letteratura, págs. 59-74.

——— (2012): *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, Milano, il Mulino.

PLACE, Edwin Bray (1926): *Manual elemental de novellística española: bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro: con tablas cronológicas descriptivas desde los principios hasta 1700*, Madrid, Victoriano Suárez, 1926.

POTTER, Joy Hambuechen (1982): *Five frames for the Decameron: communication and social systems in the cornice*, Princeton University Press.

PRADO MARTÍN PRADO, María del (2000): «El espacio en la *cornice* de las cinco primeras jornadas del *Decameron* de Boccaccio (Introducción a la jornada III)», en *La narrativa Italiana. Actas del VIII Congreso Nacional de Italianistas*, M^{ra} D. Valencia (ed.), Universidad de Granada, págs. 399-406.

REY HAZAS, Antonio (1999): «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas Ejemplares*», *Criticón*, 76, págs. 119-164.

REY LÓPEZ, María Auxiliadora (1998): *The Shattered Frame In The Boccaccian Tradition Of Short Fiction (Fiction, Narrative, Cornice, Decameron, Matteo Bandello, Bonaventure Des Periers, Miguel de Cervantes, Italy, France, Spain)* [PHD], University of Colorado at Boulder.

RILEY, Edward C. (1981): *Teoría de la novela* [1966], Madrid, Taurus.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1979): *Novela corta marginada del siglo XVII español: formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Universidad de Valencia.

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2013): «Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad», *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 14, págs. 33-58 [<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/393>].

RUFFINATTO, Aldo (2008): *Le tre corone in Spagna*, Torino, Celid.

SEGRE, Cesare (2006), «La posizione del *Decameron* nella letteratura romanza del due e trecento», en *Il Decameron nella letteratura europea: atti del convegno organizzato dall'Accademia delle scienze di Torino e dal*

Dipartimento di scienze letterarie e filologiche dell'Università di Torino, C. Allasia (ed.), Roma, Edizioni di storia e letteratura, págs. 47-58.

SENN, Doris (1988): *Le piacevoli notti di G. F. Straparola e la loro traduzione in Castigliano: honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, Tesis doctoral [inédita], Universidad de Zürich.

——— (1993): «*Le Piacevoli notti* (1550/53) von Giovan Francesco Straparola, ihre italienischen Editionen und die spanische Übersetzung *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (1569/81) von Francisco Truchado», *Fabula*, XXXIV, 1-2, págs. 45-65.

STRAPAROLA, Giovan Francesco (1578): *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, traducido por Francisco Truchado, Juan Soler, en casa de Pedro Ibarra, Zaragoza.

——— (1581): *Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, traducido por Francisco Truchado, Juan Batista de Montoya, Baeza.

——— (2000): *Le piacevoli notti* [1550-1553], I-II, ed. de D. Pirovano, Roma, Salerno editrice.

TALENS, Jenaro (1977): *La escritura como teatralidad: acerca de Juan Ruiz, Santillana, Cervantes y el marco narrativo en la novela corta castellana del siglo XVII*, Universidad de Valencia.

VILLARRUBIA ZÚÑIGA, Marisol (1994): «Lectura alegórica de la *cornice* del *Decameron* de Giovanni Boccaccio (La valle delle donne)», en *Actas del VI Congreso nacional de Italianistas*, II, vv.AA., Madrid, Sociedad Española de Italianistas/Universidad Complutense de Madrid, págs. 357-363.

WEINRICH, Harald (1968): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos.

