

## Autor y lector en la traducción catalana del *Decamerón* de Boccaccio: análisis de una asimilación

Author and Reader in the Catalan Translation of Boccaccio's *Decameron*:  
An Analysis of a Literary Assimilation

ROXANA RECIO  
roxrecio@creighton.edu

*Creighton University*

**Resumen:** Ese trabajo analiza la traducción catalana del *Decamerón* de 1429 centrándose en las particularidades de la narrativa, especialmente la relación entre el autor y el lector. Sin dejar de lado aspectos propios de la traducción en aquel momento, se enfatiza el valor de este texto, en ocasiones considerado una mera adaptación, como una obra humanística, un documento de la asimilación del humanismo italiano en la Corona de Aragón. El texto catalán es una muestra de cómo se entendieron las ideas narrativas del autor italiano, pues muchos de los que se han considerado defectos en la obra responden a estrategias narrativas en función de un determinado público y una determinada cultura. Se trata de traductores interesados en la creación literaria y en la búsqueda de la belleza, con lo que se puede observar la estrecha relación intelectual entre el autor/los autores catalanes y el nuevo estilo de Boccaccio. No debe verse como una simple traducción.

**Palabras clave:** *Curial e Güelfa*, Boccaccio; traducción literaria; lector-autor; narrativa; adaptación; humanismo

**Abstract:** This paper analyzes the 1429 Catalan translation of Boccaccio's *Decameron* focusing on its main narrative characteristics, especially the relationship between the author and his readers. While not neglecting basic features of the translation in the period, the main emphasis is placed in the significance of this text, sometimes considered a simple adaptation, as a Humanist work, a document of the assimilation of Italian Humanism in the Crown of Aragón. This Catalan text constitutes an example of how Boccaccio's narrative ideas were understood at the time, for many of the so called defects in this translation are the result of narrative strategies addressed to a specific audience and culture. We are in front of translators interested in literary creation and in the quest for beauty in their work, which reflects the close relationship between Boccaccio's new style and the Catalan author's/authors' approach. It should not be viewed as a mere translation.

**Keywords:** *Curial e Güelfa*, Boccaccio; literary translation; reader-author; narrative; adaptation; Humanism

Hace ya algunos años, desde el punto de vista estrictamente de traducción, señalé la importancia que cara a la Península Ibérica tiene la traducción catalana del *Decamerón* (Recio 1997).<sup>1</sup> Hay bastantes estudios ya clásicos sobre esta traducción y me limitaré a citar unos pocos que considero más relevantes para el estudio que aquí se lleva a cabo. Al comienzo del siglo XX la traducción catalana de 1429 fue objeto de dos trabajos interesantes que se ocupaban, de una manera pionera, sobre la obra. Así, en 1925 Casella señalaba algunas diferencias entre el original y el texto catalán, y en 1934 Amédée Pagès estudiaba la relación de las canciones que aparecen en el texto catalán con otros géneros peninsulares, como las canciones de amigo, quedándose, tras una interesante investigación de cotejo, a un nivel que se podría calificar de estilista. Más tarde, aparecieron otros estudios como el de Lola Badía (1973-1974), que fundamentalmente se centra en la problemática de la naturaleza de la traducción aceptando la idea de que la traducción catalana puede llegar a considerarse una adaptación. Las hipótesis de Badía son sostenidas también por Martín de Riquer (1975). Sin embargo, Riquer admite abiertamente que no se atreve a considerar la obra una adaptación (1975: 467). Desde mi punto de vista, se trata de una traducción que responde a la ideas sobre la traducción que llegaban desde Italia, y que más tarde fueron aceptadas en Castilla (Recio 1997).

La importancia de esta traducción catalana se va a estudiar en este trabajo, no ya desde un ángulo únicamente traductológico, sino desde dos aspectos concretos que nos llevarán a resaltar su tremenda importancia: la manera en que el autor<sup>2</sup> y el lector están presentes en ella, como resultado de la asimilación de una narrativa muy particular. Siguiendo siempre el texto base, la obra en italiano, estos aspectos de traducción que, como veremos influyen en otros aspectos trascendentales en el texto, convierten el traslado catalán en una obra esencial de la época. Para llegar a ciertas conclusiones, comenzaremos por señalar algunos rasgos fundamentales en esa relación autor-lector de la narrativa de Boccaccio, basándonos en la crítica autorizada.

No hay duda de que es Boccaccio el que moderniza la narrativa europea. En el *Decamerón* hay juegos estilísticos y estructurales que no dejan paso a ningún tipo de duda. Un ejemplo lo encontramos en La Jornada Décima, novela sexta que es la base de la séptima. La Novela Séptima aparece como el espacio perfecto, para incluir una intercalación poética que le ayude al autor a dar un giro a la estructura narrativa. Se trata de la historia de Lisa, la hija de Bernardo Puccini. Lisa es la hermosa

---

1 Todas las citas serán de la edición de Massó i Torrents (1910).

2 Según Massó i Torrents hay más de una mano (Boccaccio 1910: viii). En el presente trabajo, algunas veces, nos referiremos por esa razón a «los traductores».

joven que se enamora del rey Pedro III de Aragón.<sup>3</sup> Llevada por el amor al rey, algo que ya le atormenta, le habla a Minuccio d'Arezzo y éste, como se sabe, habla con Mico de Scena<sup>4</sup>, según el narrador, uno de los mejores poetas del momento, para que le escribiera algo. Se escribe la canción, y se le presenta al lector, el gran cómplice del narrador, antes de ser cantada<sup>5</sup>. El lector y el narrador aparecen como fundamentales en Boccaccio. La figura del lector en el *Decamerón* como uno de los elementos más destacados en la técnica narrativa de Boccaccio, especialmente en el *Decamerón*, ha sido muy bien estudiada por María Hernández Esteban (Boccaccio 1994: 48 y 52-53). Recuérdese que al final del *Decamerón*, en “Conclusionone dell' autore”, le deja al lector todas las puertas abiertas a su juicio o interpretación (673-677). Minuccio, sin duda para seguir con el juego literario de la propia interpretación, cantará la canción después ante el rey, siguiéndole al terminar otras canciones. Son juegos de una narrativa que abre las puertas a cambios muy destacables en el desarrollo de una historia. Recordemos que el *Decamerón*, en definitiva, son cien cuentos que se narran en voz alta por distintos personajes. Al respecto dice Hernández Esteban:

Junto al acto de la recepción está también hábilmente evidenciado el acto de la emisión con dos resultados de alcance diferente; Boccaccio podría estar esquivando una posible censura (en actitud más o menos irónica o burlona) al urdir un mecanismo según el cual los cuentos no los ha contado él, sino los diez narradores oralmente, por lo que el autor dice estar narrando lo que oyó; y como consecuencia de ello, además, se subraya la situación de oralidad, porque los cuentos se habrían emitido ante un auditorio; esto implica la conversión de los narradores en público receptor, como lo demuestran sus reacciones, sus comentarios, su aceptación o descalificación de los cuentos. Y ésta es una de las razones más poderosas para que el autor conciba los cuentos no como un discurso indirecto, lineal, sino como un discurso directo donde cada personaje, además, tiene su propia voz, su tono, su léxico, su registro expresivo, deslizándose así el relato hacia la representación, hacia la escenificación. Ésta es una, entre otras, de las claves que hacen de la técnica expositiva del autor una técnica magistral y perfecta (Boccaccio 1994: 50).

Se trata de historias o cuentos que el autor pone en boca de personajes que, dentro de la ficción, se transmiten oralmente. De ahí, de esa flexibilidad narrativa, nos han quedado recreaciones como las *Cent nouvelles* en francés (1857) o las historias de Bandello (1972) que son un testimonio relevante

---

3 Este rey (1240-1285), es el que conquistó Sicilia (“*Vísperas sicilianas*”), fortaleciendo con ello el comercio catalán en el Mediterráneo. Debido a sus múltiples conquistas, fue objeto de un ciclo poético que duró hasta el Romanticismo. Dante lo admiraba, y aparece en *Curial e Güelfa*. Lo destacable para el trabajo es que estamos ante un personaje histórico admirado, que fue utilizado por los poetas y escritores.

4 Se trata de un personaje ficticio de Boccaccio (1966: 625). Esta es la edición que seguimos para el texto en italiano.

5 María Hernández señala la relación con el stilnovismo, y afirma que el punto de partida puede ser la canción CLXXI de Cino da Pistoia. Para Hernández, la habilidad técnica de Boccaccio es indudable, (Boccaccio 1994: 1092). Además, Silber, señala su estrecha vinculación con trovadores como Bernart de Ventadorn (1940: 69) y su deuda con Cino y Cavalcanti (1940: 73). Silber, hace también referencia a la relación de Boccaccio con el stilnovismo, y, desde luego, con Dante y con Petrarca (1940: 76-80). También se ocupan de este tema Picone (2000) y Branca (1981: 300-331).

de lo que aquí se apunta. Boccaccio crea un estilo. Destaquemos principalmente la manipulación narrativa por parte de Boccaccio. Para eso, es también inevitable hacer referencia al tema de las inserciones. Para Hernández Esteban (1992: 29-40) son una parte esencial de la narrativa de Boccaccio y en mi opinión, es otra de las características de la nueva narrativa.<sup>6</sup> Empecemos a pensar que un traductor, sin dejar de serlo, podía muy bien conocer y aceptar el nuevo modo de narrar que ya corría entonces por Europa y que provenía de Italia. Sin olvidar que las producciones catalanas, especialmente traducciones, en buena parte seguían todavía a la influencia francesa, explica Lola Badia:

Aquestes constatacions, tanmateix, no invaliden la noció que precisament cap a 1380-1390 es produeix una substitució, en el terreny de la literatura de més prestigi, de les fonts franceses per les italianes, com es pot col·legir del triomf de determinades formes introduïdes precisament gràcies a aquestes darreres. Només cal recórrer a la descripció de la carrera literària de Bernat Metge o repassar l'edició de *Fronchino e Brissona* 1990 per advertir alguns dels mecanismes que són presents en el naixement de la prosa artística catalana: la fascinació per la rica escriptura italiana de Giovanni Boccaccio i l'èxit esclatant de la revolució intel·lectual del Petrarca (2003: 36).

Boccaccio en cada una de las jornadas trata temas que permiten cierta flexibilidad en el desarrollo de las distintas novelas. El ejemplo perfecto lo encontramos también en la Jornada Décima cuya última novela, antes de las “Conclusiones” del autor, es la del Marqués de Saluzzo, precisamente en la que el traductor anónimo presenta la traducción al catalán del texto latino de Petrarca por Bernat Metge sobre Valter y Griselda<sup>7</sup>. En esa Jornada Décima, todas las novelas tratan temas de distinta índole, a diferencia de las novelas de otras Jornadas que desarrollan un tema específico a lo largo de las historias. Las novelas de la Jornada Décima tienen una característica común solamente: que todas terminan bien. Es precisamente esta manera de presentar las historias la que permite a Almansi afirmar lo siguiente:

The cornice [marco narrative] also acts as a subtle lever, gradually transferring the complex material of the stories towards a model of ascent, commencing with the scandalous turpitude of Ciappelletto and progressing through to the apparently sublime humility of Griselda, going by way of the worldly promptings of human intelligence and exploiting the interventions of change and virtue. It is an ideal model which is hinted at but not exemplified in the *Decameron*, since among the many other levels at which the author plays with the reader's reactions, he is content to allow a glimmer of this ascent to come through to them, while at the same time severely curtailing the triumph of virtue and goodness by a number of doubtful examples of saintly behaviour in the Tenth Day itself. The cornice manages to insert even the most fantastic stories into a recognizable human dimension, so that patina of almost domestic familiarity is allowed to tone down the purest flights of imagination (1975: 13).

---

6 También trato el tema en un trabajo en prensa: “Cuando hay pleito descubierto: ecos del quehacer narrativo de Boccaccio en *El juez de los divorcios* de Cervantes”

7 Para la historia de Valter y Griselda en el catalán, véase Butinyà Jiménez (2002), Recio (1997 y 2001b) y Conde (2001).

Sin embargo, las inserciones o interpolaciones en el texto catalán, en realidad son una sola, la historia de Valter y Griselda (Gadea 1986: 182-183); así como las canciones y los juegos con el lector (cambios de lugares geográficos italianos por catalanes, supresiones de párrafos al final de las novelas, etc que llevan a una determinada lectura) y deben verse como productos de esa flexibilidad narrativa. Almansi habla de familiaridad, «domestic familiarity» y también de «recognizable human dimension», conceptos que ayudan a que el mundo fantástico de las historias sean aceptables por la imaginación. Reducir al *Decamerón* a una mera serie de historias picantes más o menos es un error común que se pudo ver en el mismo siglo XV. Entender a Boccaccio, significa haber entendido su arte de narrar, su flexibilidad y su estructura abierta a posibilidades narrativas.

El problema de muchos autores cercanos a Boccaccio o posteriores ha sido el de limitar al *Decamerón* a un juego irreverente escrito solamente para distraer. En la obra francesa *Les cent nouvelles nouvelles* se recoge del *Decamerón* situaciones de enredo y adulterio, pero son historias sin vida donde los personajes no tienen una voz propia. Así, la novela LXVII (Wright 1857: 2, 90-93), titulada “La dame à trois maris”, que muestra un enredo con las idas y venidas, la aparición del lobo, el intento de hacer reír al espectador al dejar caer a los personajes de la trama en la misma zanja, con un final intrascendente y sin problemas, es una copia pobre de Boccaccio. Esta narrativa francesa no tiene ni fluidez, ni los personajes bien trazados, ni una coherencia en la historia como pasa en las historias de su modelo. *Les cent nouvelles nouvelles* son un ejemplo simplemente de la popularidad del *Decamerón*, pero de lo más básico, lo que posiblemente se creía más importante por parte del traductor y más atractivo para la mayoría de su público.

Sin embargo, la nueva manera de narrar no comienza con el *Decamerón*, sino que ya se percibe en las primeras obras del autor italiano. En su primera obra *Filocolo*, presenta una estructura especial, en la que se pone énfasis en lo lírico. A nivel de técnicas narrativas, ya desde esa obra, vemos la novedad narrativa de Boccaccio. En *Filocolo* son muy importantes las canciones, pues recrean el ambiente lírico sin dejar de ser parte del marco narrativo (Recio 2013). Un ejemplo puede verse en el Libro Cuarto, en la Séptima Cuestión, cuando Galeone cuenta cómo ve un rayo de luz en la cara y los cabellos de la Reina, de quien está enamorado. Es curioso cómo se hace referencia a la historia de Tanaquilla y Tullo. El rayo de luz introduce el poema y se le llama «palabras»: «quanto alcuna cosa mai esser potesse, e guise *cantando*, overo con dolci voci queste parole dicendo»:

Io son del terzo ciel cosa gentile,  
sì vago de' begli occhi di costei,  
che s'io fossi mortal me ne morrei.  
E vo di fronda in fronda a mio diletto,  
intorniando gli aurie crini,  
me di me accendendo:  
e 'n questa mia fiammetta con effetto  
mostro la forza de' dardi divini,  
andando ogn' uom ferendo  
che lei negli occhi mira, ov'io discendo

ciaschedun'ora ch'è piacer di lei,  
vera reina delli regni miei (Boccaccio 1952: 870).<sup>8</sup>

Es muy curioso que en la traducción castellana del XVI, el traductor incluyera la canción como parte de la narración al final de la traducción de este pasaje:

El qual se encerro en mi anima para mirar lo que mi pensamiento hazia y sintiendo insufientes mis ojos de mirar tan gran cosa saliose con un lustro muy claro y pusose dentro de vuestros ojos y en ellos por muy gran rato hizo maravillas adornandolos de nueva claridad. Y despues salio con toda esta luz dexando en ellos su rastro y vi que luego se puso sobre vna corona y encima de ella junto con su resplandor me parecia a la que Tanaquilla vido ( se refiere a la luz que vió Tanaquilla sobre Tullo, según cuenta la leyenda) en sueños sobre Tulio *offilio* pequeño *garçon* y alrededor de ella andava saltando de rama en rama como paxarico que cantando dulcemente sisita muchas fojas y mouiendo vuestros cabellos òr diuersas vezes se escondia entre ellos y otras se salía muy alegre y paresciam e muy apazible. Vile tambien con muy suave cantando estas palabras: “Yo soy el tercer cielo cosa gentil, tan enamorado de los ojos de ésta, que si yo fuesse mortal me moriria. Ando de hoja en hoja por mi pasatiempo cercando alrededor sus muy ruuios cabellos, encendiendome a mi mismo en el fuego. E con efecto muestro la fuerça de mis biuas frechas hiriendo a qualquier que se atreua a mirar los ojos de esta do yo deciendo cada hora que le plaze a ella que es señora y verdadera Reyna de mis reynos.” Con estas palabras dezia otras muchas (Boccaccio 1546: fol. c<sup>o</sup>).<sup>9</sup>

El hecho de que el traductor castellano introdujera la canción en la narración se debe en parte a la fama que el estilo de Boccaccio había ido adquiriendo. Se le consideraba el modelo de la ficción. A medida que fue pasando el tiempo esa fama creció. La Reina se expresa así en la novela décima de la Jornada Cuarta:

Filostrato, io non intendo deviare da' miei passati; ma, sì come essi hanno fatto, così intendo che per lo mio comandamento si canti una canzone; e per ciò che io son certa che tali sono le tue canzonni chenti sono le tue novelle, acciò che più giorni che questo non sieno turbati da' tuoi infotuni, vogliamo che una ne dichì qual più ti piace. Filostrato rispuose, che volentieri; e senza indugio in cotal guisa comincì a cantare (318).

Se hace hincapié en que las canciones son parte integrante de las historias que se cuentan. Boccaccio era muy consciente de lo difícil que suponer contar una historia y, según Almansi, esto también se ve a lo largo de las novelas de la Jornada Décima del *Decamerón*:

This awareness intrudes not just at the primary aesthetic level, in the sense in which every work of art exalts itself and the artifices it uses, but also at a structural level, since this is a case where we have to pay special attention to the technique of story-telling. This latter is presented to us in a double guise: not only do we have the stories themselves, which vary in their deployment of narrative skills, but we also have the courtly contest which the story-

---

<sup>8</sup> Todas las citas del texto italiano serán de esta edición.

<sup>9</sup> Todas las citas de la traducción serán de esta edición.

tellers fight in an atmosphere of idyll and good taste in order to entertain and compete with the rest of the company. This means that it would certainly be an oversimplification of the Tenth Day to treat it simply as a progressive ascent towards virtue. We should also look at the decisive parallel ascent towards narrative inventiveness, in other words the creative process involved in attempting to invent ever more convincing examples of human magnanimity and virtue. And this is valid both for the author and for the narrators (Almansi 1975: 10-11).

Encontramos una estructura que va unida a una historia que se ajusta perfectamente en un entretejido que, según lo requiere la misma historia, se basa en un artificio o en otro.<sup>10</sup>

Así pues, el mundo narrativo de Boccaccio desde el *Filocolo*, llegando por supuesto al *Decamerón*, encierra una serie de aspectos que a un buen narrador, incluyendo a los traductores, no deben pasar por alto. Me refiero a las inserciones, entrelazamientos, juegos con el lector, entre otros juegos y sin ir más lejos, esa presentación de un poeta famoso inventado por el narrador que vemos en la Novela Séptima, Mico da Siena (649) de la Jornada Diez. Boccaccio con todo ello consigue crear una flexibilidad narrativa de la que dependen, entre otros elementos, las canciones en las novelas.

Si nos centramos ahora en el *Decamerón* catalán, se entienden muchos de los procedimientos que en dicho texto nos encontramos. En primer lugar hay un cambio que se ha tenido bastante en cuenta: la utilización de canciones catalanas en lugar de canciones italianas. Bourland, que considera que las canciones son populares<sup>11</sup>, las ha agrupado de la siguiente manera:

The titles of the popular songs sung by Dioneo (D.II 74, 32- 75,2) are replaced in B (f. clxxx) by the titles of Catalan popular songs. Those mentioned are: Sim Trobam al bosch soleta sol sol no me'n demanden; Dejus lo formage fresch bona m es lamor; E la tum tum vitarda; Vitum vitalayna la colorete m ve; En Burell m a vist lo cony mesquina; Vayandano vayando vayadana mia; Ay marit com no m ho feu per pauch me feu Deu descreure per Deu dona no us cuyteu (1905: 30).

Por otra parte, sin decir que son populares, añade que hay otras canciones que «no se corresponden con los versos de las canciones italianas»:

No one of the four songs (Giornate 1,5,6,8) given in the manuscript (B, fol. xxvi verso; clxxx verso col.I; ccv, col.I; cclxviii verso, col I) is a translation of the corresponding Italian verses (1905: 30).

Esto es bastante interesante porque si estas canciones no son populares, puede implicar entre otras

---

10 Esto aparece también en el *Decamerón*. Como muy bien apunta Cavallini (1980: 19 y 75), en esta Jornada Décima hay otros ejemplos de unión de las novelas.

11 Romeu i Figueras (1990: 209) resalta la importancia de que se trate de canciones populares.

cosas, que las canciones las escribieran los autores o el autor de la traducción<sup>12</sup>. Por otra parte, Bourland habla de otras canciones, algunas que aparecen en el margen del manuscrito y otras que, sencillamente no aparecen, se omiten. En otras ocasiones como en la Jornada Siete, novela II, Bourland (1905: 30) simplemente escribe: «song». En la transcripción de Massó i Torrents se aclara (Boccaccio 1910: ix) lo que hizo el traductor catalán, siempre en busca de lo que resultaba familiar al lector para el que trasladaba, y que es necesario entender y no únicamente desde el punto de vista de una traducción.

En primer lugar, las canciones catalanas, populares, las que sustituyen a las italianas, están incorporadas dentro de las distintas novelas. Se presentan al lector catalán como parte de la narración, aunque se especifica que se trata de una canción. En el texto aparecen así las que canta Dioneo en la Jornada Quinta, novela primera y que menciona Bourland:

E havent ja ab voler de la Reyna presa una dança Emilia, fo comandat a Dioneo que cantas una cançó. Lo qual prestament comensà: Si m trobau al bosch soleta sol sol no men demanheu. De la qual totes les dones comensare fortment a riure, e majorment la Reyna, la qual dix Dioneo: “Senyora: si yo hagués lo meu tamboret, yo diguera Dejus lo formatge bona m’és l’amor, o si volgesseu que digués E la tum vitarda, o diguera Vitum vitayna la calorete m ve, o volrieu que digués En Burell m’a vist lo cony, mesquina. Mas yo no he lo tamboret, e axí vejau vós qual voleu que vos diga; d’aquestes plau-vos-ne alguna? sinó feu-vos-ne tallar una al bosch. “Ve, dix la Reyna, digu-ne una altra bona”. “Donques, dix Dioneo, voleu que diga Vayandando vayandando vayadana mia”. Llavors la Reyna rient, li dix: “Ve en mala hora!. Digues-ne una bona, car nosaltres no volem de aqueixes”. Dix lavors Dioneo: “Madona: no us doneu despler d’açò, car yo diré aquella que vos volreu, car yo n scé més de mil, perquè si voleu que diga Ay, marit, com no m’ho feu, per pauch me feu Deu descreure; per Deu, dona, no us cuyteu, ya la diré”. La Reyna, donchs, fellona, posat que les altres sen riessen dix: “Dioneo: lexa star lo motejar e digues-ne una qui sia bella, sino yo t poria mostrar (f. CLXXX) yo com me scé enfellonir”. Dioneo oynt açò, leixant star les burles, prestament en tal guisa comensà a cantar: “No puch guarir de la nafra preyon” (1905: 344-346).

Sigue a Boccaccio, pero si se lee con cuidado, aparte de que la canciones aparezcan dentro del marco narrativo brevemente mencionadas, lo que la Reyna quiere no son las canciones conocidas<sup>13</sup>, catalanas, populares, que hacen reír a los demás, sino una canción «bella», porque Dioneo le está molestando y no quiere enfadarse. Le molesta Dioneo porque no canta una canción propia que, independientemente de estar dentro del marco narrativo, es importantísima por lo menos dos cosas: a) es original ya que no está en Boccaccio y b) imitando la manera trovadoresca, hace hincapié en el amor.

---

12 Massó i Torrents (Boccaccio 1910: vii-viii) considera que no hay muchas diferencias de estilo entre los dos traductores.

13 Según Massó i Torrents (Boccaccio 1910: ix), «devien esser corrents en l’epoca».



Para Romeu i Figueras estas canciones de Dioneo tienen una clara connotación erótica:

Les cançons catalanes cantades per Dioneo en la traducció es caracteritzen, ultra la seva acusada i clara tradicionalitat popular i folklòrica, per la seva agilitat, concisió i expressivitat estilístiques, tan pròpies del gènere, i pel contingut eròtic, intencionat i maliciós de gairebé la totalitat d'aquestes, o, amb més precisió, les de text amb contingut conceptual suficientment exprés. Dues de les set peces, la [3] i la [6], constitueixen únicament refranys-bagatel·la sense sentit semàntic, reduïts a successions rítmiques i fòniques i molt apropiats per al ball i la dansa. La [4], d'altra banda, és la síntesi d'un vers de refrany-bagatel·la i un altre amb contingut conceptual precís, de suggeriments eròtics. Cadascuna de les altres cançons, i també la [4], fa el seu sentit puntual i clar, expressat en frases sintàctiques inequívokes, sempre amb la mateixa intencionalitat i abast eròtics, indicats sense eufemismes. La [1] i la [5] són clarament cançons femenines, i tal vegada ho són també les altres, llevat de la [7], que és un diàleg desenfadat i directe entre muller i marit. Les set peces catalanes pertanyien sens dubte a cançons de dansa, i devien ésser refranys de peces dansades més extenses. Notem que la cançoneta [1] és interpretada durant la dansa que inicia Emília, i que les altres havien d'ésser cantades al so del *temboret* que Dioneo en aquells moments diu que no té a mà. A més, ja hem dit que [3] i [6] són refranys-bagatel·la, gènere que era interpretat en cançons dansades, i que [4] n'és un compost, sens dubte amb la mateixa finalitat. Les altres peces segurament eren refranys en cap de cançons de dansa més extenses, que els glossaven al llarg de la composició (1990: 217-218).

Es muy importante que Romeu i Figueras destaque lo erótico de las canciones de Dioneo, dado que corrobora la idea de que quien escribió esta traducción era muy consciente de la ideología del texto original, y presentaba a su público algo similar dentro de su propia tradición.

El traductor-narrador, intenta conseguir en su traducción, después de haber dado destacado varias canciones familiares, conocidas de la tierra, dar un toque de tradición poética trovadoresca con la que hace que la historia cobre una dimensión, no sería, pero sí de carácter amoroso. Lo relevante es que no la separa de la narración, como lo harían los traductores de Petrarca<sup>14</sup>, lo que hace es que la utiliza para darle un toque distinto a la historia donde se destaque la figura del amor y el servicio a la dama, algo típico de los trovadores. Relaciona «bella» con Amor. Por cierto, si se lee la canción que aparece en Boccaccio (1966: 381-382), se puede ver la relación estrecha entre ambas. La única diferencia sobresaliente la vemos en que en Boccaccio habla una mujer y en el traducción catalana habla Dioneo, un hombre. Después de la canción (hermosa o más que la de Boccaccio) se elimina el último párrafo, pero no demerita con ello la traducción, ya que lo que se elimina es la idea de que la canción de Dioneo finalmente complace a la Reyna y que, entonces, se retiran todos ya a descansar.

En otros casos, no se hace tanto hincapié en el amor, pero se continúa con la tradición de la poesía trovadoresca. Un ejemplo se encuentra en la novela seis de la Jornada Diez, cuyo autor Massó i Torrents ha podido identificar:

---

14 Para las canciones de Petrarca, véase Recio 1996a, 1996 b, 1998, 2001b y 2003b.

En la novella den Carles d'Anjou vell (Jornada Desena, nov.6) la cançó que li canten Ginebra la bella i Isolda la bronda ve tornada en català pels primers quatre versos de la més coneguda obra del trobador aquità Ricard de Barbezill, que s retroba en alguns cançoners catalans (Boccaccio 1910: IX)<sup>15</sup>.

La canción de Ricard de Barzeril es la siguiente:

Atressi m com l'orifany  
Que quant xay no s pot levar  
Tro li altruy ab luy criar  
De llur vots se leven sus. (576).

Terminada la canción, la traducción sigue de la siguiente manera:

E après longament ab tanta dolçor hagueren cantat, plagué al rey tant que li paria que tota la melodia de tots los animals del món fos en llur gorga venguda a cantar. E aquella dita, agenollant-se reverentment, demanaren comiat al rey, lo qual, encara que llur partida se anujas, pur en vista alegrement lo (lo us) donà. (576-577).

En Boccaccio, donde solamente se ofrece el comienzo de la canción con dos versos, en cambio aparece así:

Là ov'io son giunto, Amore,  
non si poria contare lungamente (620).

Y la historia sigue de la siguiente forma:

Con tanta dolcezza e sí piacevolmente che al re, che con diletto le riguardava e ascoltava, pareva che tutte le gerarchie degli angeli quivi fossero discese a cantare; e quel detto, inginocchiatesi, reverentemente commiato domandorono al re, il quale, ancora che la lor partita gli gravasse, pure in vista lietamente il diede (620).

En este caso da la impresión que es Boccaccio el que mantiene un tono más sentimental, mientras que la traducción catalana resulta burlona o un poco burda. Quizá son estos los momentos a los que se refiere Bourland cuando habla de cambios ya añadidos, aunque ella los señala al final de las novelas (Bourland 1905: 30). Sin embargo, en ningún momento el traductor o traductores catalanes se alejan de la idea central de Boccaccio: la de entretener e inclusive hacer sonreír. Nada tiene que ver este mundo y sus canciones con un mundo intimista o lírico como el del Petrarca del *Triunfo de Amor*.<sup>16</sup>

---

15 La canción dice: «Atressi m com l'orifany / Que quant xay no s pot levar / Tro li altruy ab luy criar / De llur vots se leven sus» (576).

16 Trato de estos temas en Recio 1996a, 1996b y 1998.

Si nos fijamos, en el texto catalán se mantienen los personajes con la misma viveza e individualidad que en el original, el traductor, lo consigue a diferencia de lo que encontramos en *Les cent nouvelles nouvelles*. Podemos ahora recordar las palabras de Hernández Esteban:

Se subraya la situación de oralidad, porque los cuentos se habrían emitido ante un auditorio; esto implica la conversión de los narradores en público receptor, como lo demuestran sus reacciones, sus comentarios, su aceptación o descalificación de los cuentos. Y ésta es una de las razones más poderosas para que el autor conciba los cuentos no como un discurso indirecto, lineal, sino como un discurso directo donde cada personaje, además, tiene su propia voz, su tono, su léxico, su registro expresivo, deslizándose así el relato hacia la representación, hacia la escenificación. Ésta es una, entre otras, de las claves que hacen de la técnica expositiva del autor una técnica magistral y perfecta (Boccaccio 1994: 50).

La relación entre la Reyna y Dioneo, es viva, ella le pide una canción porque está disgustada, él se asusta y entonces canta, pero todo esto lo sabemos entre risas y se nos cuenta oralmente. Es un buen ejemplo, incluyendo la canción, para una escenificación. La técnica magistral y perfecta de Boccaccio se ha mantenido y se ha comprendido, que es lo más importante. El autor y el lector con, precisamente el cambio a canciones catalanas y la presentación de la «bella» canción de Dioneo, son esenciales en esa relación: el traductor, traductores, se acercan al lector y éste es su cómplice para conseguir una ficción única hasta ese momento: la que trae Boccaccio a la escena europea.

Sin embargo, con solamente esa canción, el autor catalán da por sentado que a la Reyna le gusta y, quedando contenta, que se termina la novela, pues implica una interpretación personal, una asimilación narrativa muy relevante. Lejos de ser un defecto, es algo a tener en cuenta, pues traductor se muestra consciente de la narrativa original. Precisamente en esa novedad, en no haber presentado al lector otra canción tradicional, se ve la creatividad del traductor que, además de entender a Boccaccio, es a su vez creativo. Se produce una asimilación de la estructura y de la ideología del texto original. El lector y el narrador son fundamentales en esta forma de traducción. La diferencia con la canción dentro del marco narrativo en el *Filocolo* que vimos al principio es evidente, pues resulta más completo ese entrelazamiento entre historia y marco narrativo. Quizá, no hay que destacar la idea, porque el Boccaccio del *Decamerón* está ya mucho más evolucionado.

La traducción castellana, por su parte, es mucho más irregular, mucho menos fiel al texto base. En ella hay únicamente una canción, que pertenece a la historia contada en la novela xcv (Boccaccio 1543: fol xxxiiij<sup>o</sup>), en el *Decamerón* jornada X, 7, “Cómo una donzella se enamoró en Palermo del rey don Pedro de Aragón e como cayó en grande enfermedad por aquella causa y cómo después el rey la galardonó muy bien”. La canción es la siguiente:

Pártete, amor y vete al mi señor,  
cuéntale las penas que sostengo,  
y cómo por su causa a muerte vengo,  
callando mi querer por gran temor.

Amor, con juntas manos merced llamo,  
que vays a mi señora allá do mora,  
y dile cómo servirle desseo e amo,  
tanto su gentil vista me enamora,  
y por el fuego en que yo me inflamo  
temo morir, y no sé cierta el hora  
que he de partir desta cruel señora,  
la qual sostengo por él desseando  
dolor con verguença y temor callando.  
Por Dios te ruego hazle sabidor.  
*Pártete Amor.*

Después, Amor, que de él fue enamorada,  
tú no me diste ardid quanto temor,  
que yo pudiesse sola una vegada  
mostrarle mi querer e grande amor,  
por cuya causa bivo tan penada  
que muerte me sería muy mejor.  
Quiçá por ventura que él auría dolor  
si él supiesse la pena que siento,  
si tú me oviesses dado el ardimiento  
que de mi estado fuesse veedor.  
*Pártete amor.*

Pues que tú, Temor, fuyste plazentero  
de querer darme tanta segurança  
mi coruçon le abriesse por entero,  
dexa por mensajero o semejança,  
merced te pido, dulce cauallero,  
que vayays luego a darle remembrança,  
que el día que yo le vi escudo y lança  
con sus caualleros armas lleuar  
puse tanto amor en lo mirar  
quel mi coraçon es padescedor.  
*Pártete amor.*

La historia es claramente la que aparece en Boccaccio. La canción, aunque resulte sorprendente, es una imitación libre de la italiana. Pero a pesar de no ser una traducción palabra por palabra, expresa y sigue el pensamiento que se ve en el modelo. Es una canción de amor que si en Boccaccio la canta solamente una mujer, aquí hay una estrofa cantada en boca de un hombre. Se trata de la segunda estrofa, que parece ser un descuido del amanuense, si no lo consideramos un error del traductor. Como sabemos, en la historia es una mujer la que le pide a un trovador que le componga una canción para que el rey se entere del gran amor que siente por él. Es así que esa segunda estrofa resulta inconcebible, dado que se trata de la lamentación de un hombre. Sin embargo, en esta traducción castellana la relación narrador-lector no se consigue, o por lo menos no está tan clara. Las libertades del traslado evitan que exista como lo vemos en el texto catalán. El traductor

catalán se ocupa de dejar en claro que su traducción no se aleja de lo esencial del original, que es esa estructura y la ideología de la que hablamos.

Algo curioso es que esta canción de Boccaccio no aparece traducida en la versión catalana (579-583), la cual habiendo suprimido la canción, abunda en el diálogo entre los personajes. Se busca también así la relación con el lector. La canción aparece en las páginas 625-626 en el texto italiano y debería haber aparecido en la página 581 del texto catalán.

Otro aspecto interesante que destaca Bourland es el siguiente:

In the Catalan manuscript a few words are often changed or added at the end of the story. The additions sometimes frame pious wish that the good fortune of the hero or heroine may also be our lot. The blasphemous ending of Giorn.3, I has been modified; Gionate 7, 2, 3, each ends with a proverb, that of 7, 2 being set down as peculiar to Aragon.<sup>17</sup>

Aquí hay puntos importantes. El final «blasfemo» de la Jornada Tercera, Novela I, no ha sido modificado en absoluto. Se trata de los encuentros sexuales de unas monjas en un monasterio con un jardinero, cuyo nombre era Masetto, que se decía mudo y que en realidad no lo era. De esos encuentros muchas salen, naturalmente, embarazadas. Todo se encubre, dado que la abadesa da permiso para que estos encuentros se den con la excusa de que el administrador que tenían se murió, y se cuenta a la gente del pueblo para evitar escándalos que los méritos del santo protector del monasterio había curado al «supuesto» mudo, y que por eso lo nombraban el nuevo administrador. Todas tenían relaciones con él y nadie se enteró hasta la muerte de la abadesa. En el original italiano el final se lee así:

Cosí adunque Masetto vecchio, padre e rico, senza aver fatica di nutricar fiffiuoli o spesa di quegli, per lo suo avvedimento avendo saputo la sua giovanezza bene adoperare, donde con una scurre in collo partito s'era se ne tornò, affermando che cosí trattava Cristo che gli poneva le corna sopra 'l capello (186).

En la traducción catalana se lee lo siguiente:

Axi, donchs, Maseto, assats rich e pare de molts fiyls nodrits sens treball, havent sabut de hobrar en sa juventut, exint de sa terra pobre ab una destal al coll, après molt temps s'entornà rich e ben anat entre sos amichs e parents. E veus quin guardó ret nostre Senyor en aquells qui en tal manera servexen e fan bones hobres (162).

A no ser que lo de «blasfemo» se reduzca a utilizar el nombre de «Nuestro Señor» por el de «Cristo», no se aprecia la diferencia entre ambos finales. Muy por el contrario, el texto catalán no omite nada de la historia de la novela. Recordemos que es en Aragón donde se escriben textos como el *Tirant, Curial e Güelfa* y algunos versos, como los de *La Sort* de Vallmanya (Torres Amat 1836), en donde ilustres

---

<sup>17</sup> Bourland, 30.en Massó i Torrents 392.

damas y monjas aparecen muy desenfadadas. Se trata de obras nada mojigatas, que demuestran un tipo de lector, una mentalidad, además de una sociedad bastante abierta. En la literatura en la Corona de Aragón se observa una mayor libertad en los escritores, como consecuencia de una temprana asimilación del Humanismo italiano (Butiñá 1997). Eso no quiere decir que llegaran a los extremos del mismo Boccaccio, y que encontremos tonos un poco más moderados en ciertos momentos. Sin embargo, en términos generales, se distancian totalmente los escritores de la periferia, de los de Castilla, en relación a la libertad creadora, precisamente por esa asimilación de lo nuevo, y una tendencia natural a las aperturas tanto estructurales como ideológicas.<sup>18</sup>

Referente a que «has been modified; Gionate 7, 2, 3, each ends with a proverb, that of 7, 2 being set down as peculiar to Aragón» (Bourland 1905: 30), Massó i Torrents (Boccaccio 1910: 392) da unas explicaciones muy ilustrativas y sustanciosas. Aquí entramos en un terreno narrativo específico ya que se trata de modificaciones que juegan con el lector y tienen un claro propósito: el de adaptar su texto a su público, pero dentro de esa nueva narrativa que viene del *Decamerón*. Así, explica Massó i Torrents:

Però recordarem els aforismes amb que el traductor remata dues novel·les: (VII, 2. “E per ço diu en Aragó: sobre cuernos cincho sueldos” (p. 392), i (VII, 2). “E per ço.s diu hom que beneyta es la casa on entre corona rasa” (p. 396). Altres afegidures són imputables solament al catalanisme del traductor. En la novella de Joan de Procida (V, 6), en Boccacci no diu den Roger de Lluria sinó uomo di valore inestimabile et allora ammiraglio del Re, mentre l nostre traductor fa constar “home de valor inextimable e de nació catalana, e en aquelles saons almiral del reyalme de Sicilia”. L’autor parla (X,I) del cavaller florentí Roger servint a Alfonso Re d’Ispagna: el traductor el fa servir “aquell magnífich rey n’ Alfonso, rey d’Aragó”. Ont l’italià diu andò in Ispagna, el català diu “anà a la ciutat de Barcelona” (p. 552); spagnuolo devé “català”; i quan el cavaller abandona la cort, i el rei fa seguir-lo, no més la traducció catalana l fa viatjar per ses jornades i parar-se a Montmoló i a Girona. En la novella següent (X, 2), ont sols se parla de marxants genovesi, el traductor hi posa “janovesos e venecians e catalans” (pp. 559) (Boccaccio 1910: IX-X).

Lo que señala aquí Massó i Torrents define el tipo de traslado o de obra que tenemos delante. Lo sorprendente es que ocurre lo mismo en la traducción castellana, (1496) publicada en Sevilla (Boccaccio 1546), sin conseguir, como ya se ha dicho, una relación estrecha o de cómplice, si se prefiere, con el lector por parte del narrador. Sin embargo, no se ve una conciencia de las nuevas tendencias en la traducción castellana. Se imita. Al final de la historia de Valter y Griselda, que es la que el traductor castellano presenta a su lector, siempre mantiene la metodología empleada en su traducción por el traductor catalán. En este pasaje (donde ya ha terminado de utilizar el texto de Metge) dice lo siguiente:

Esta hystoria ha sido escrita e recitada desta señora, no solamente porque las dueñas que agora son la querán parescer, e seguir, y tener aquella paciencia e constancia que ella siguió e tuuo, que apenas me parece possible; más aún por induzir los leyentes y oyentes que mirando e considerando que lo que ella sufrió con gran paciencia por su marido, que assí quería esforçar

---

18 He tratado de estos temas en Recio 2000b, 2000c, 2003a, 2007, 2011a y 2011c.

a sufrir por nuestro señor Jesú Xristo, el qual como dice Santiago no tienta a ninguno, empero prueuanos, e muchas vezes permite que seamos afligidos de muchas persecuciones no para saber nuestro corazón, el qual él sabía antes que nos criasse, mas solamente por alumbrar y hazernos entender según nuestra fragilidad alguna cosa de la hondura de sus altos juyzios, assaz cumplidamente he escripto para los constantes varones para ver si hallara alguno que por su Dios quiera sufrir tanto como esta rústica mugercilla por su mortal marido sufrió (Boccaccio 1546: fol. clj<sup>o</sup>).

Según puede verse, el traductor castellano habla de Jesucristo y de Santiago, llevando a cabo una interpretación cristiana con la que cierra la historia de Valter y Griselda. Esa interpretación cristiana implica un juicio por parte del traductor que lo aleja del arte narrativo de Boccaccio. Nada de esto existe en la traducción catalana y, por supuesto, tampoco en Boccaccio. Este tipo de amplificación es la que intenta que la Castilla oficial acepte la traducción. Lo dice claramente el traductor, por «induzir los leyentes y oyentes», que son lectores y oyentes castellanos. No obstante, no hay una complicidad narrador-lector. Hay una determinada propaganda que intenta imponerse. Habría que explicar que este mismo pasaje es una muestra de las sociedades diferentes que producen ambas traducciones. La traducción castellana, diferente a las de la periferia mediterránea, necesitaba un toque ortodoxo para sus lectores, al estar sometidos los traductores todavía a cuestiones e ideologías que limitaban la creación literaria.<sup>19</sup>

Por su parte, el autor catalán quiere, ya lo hemos dicho, que su lector encuentre un texto familiar, cambia los nombres de lugares geográficos italianos por catalanes, suprime los finales de las novelas de ciertas Jornadas cuando lo cree oportuno, según ya vimos, utiliza nombres propios catalanes en lugar de italianos, es decir, se permite libertades, pero sin olvidarse de la ideología, de la estructura del original y sin ningún tipo de propaganda. También deja espacios en blanco que son espacios en donde supuestamente debían de aparecer las canciones del original como es el caso en el final de la novela 10, Jornada Tercera. Sin embargo, en esta ocasión mantiene un final, pero un final muy significativo. Cuando Lauretta termina su canción, en Boccaccio encontramos lo siguiente:

Qui fece fine Lauretta alla sua canzone, la quale notata da tutti, diversamente da diversi fu intesa: ed ebbevidi quegli che intender vollono alla melanese, che fosse meglio un buon porco che una bella tosa; altri furono di piú sublime e migliore e piú vero intelletto, del quale al presente recitare non accade. Il re, dopo questa, su l'erba e 'n su' fiori, avendo fatti molti doppiieri accendere, ne fece piú altre cantare infin che già ogni stella a cader cominciò che salia; per che, ora parendogli da dormire, comandò che con la buona notte ciascuno alla sua camera si tornasse (253-254).

En el texto catalán aparece así después del espacio en blanco donde debería ir la canción:

E, dita la cançó, féu fi laureta, la qual fou notada de tots e de molts fou entesa. Aprés de aquesta, ne foren dites moltes mil d'altres sobres les erbes e flors, e, avent-ne fets molts

---

19 He estudiado esto en Recio 1991.

encendre en amor, los feu cantar fins que ja totes les esteles eren exides e mostraven llur claredat, perquè parent-li hora de dormir, comendà que cascú anas a la bona nit dormir a la sua cambra (221).

Da la impresión de que estamos ante un pasaje insignificante, mal traducido, donde además, se ha eliminado una canción. No obstante, leyendo con cuidado, vemos que lo que elimina el traductor catalán es todo aquello que no tiene nada que ver con su mundo, respetando la historia de Boccaccio. El texto catalán elimina «alla melanese», y también lo de «fosse meglio un buon porco che una bella tosa». Lo segundo es un refrán italiano: «mejor marido celoso que muerto»; y lo primero hace referencia al estilo de la canción en palabras de Segre al «senso realistico dei milanesi» (Boccaccio 1966: 254). Todo aquello que no le es útil, en el sentido de entendible o familiar a su lector, el traductor-narrador lo cambia o elimina. Es muy probable que no considerase la canción del gusto de su público y que pensara que era suficiente terminar así la novela. Además, en la página anterior a la canción en Boccaccio leemos lo siguiente:

Dioneo e Fiammetta comenciarono a cantare di Messer Guiglielmo e della Dama del Vergiú, Filomena e Panfilo si dierono a giucare a scacchi; e così, chi una cosa e chi altra faccendo, fuggendosi il tempo, l'óra della cena appena aspettata sopravvenne per che, messe le tavole d'intorno alla bella fonte, quivi con grandissimo diletto cenaron la cena (252).

Si vamos también a la página anterior en el texto catalán (220), el pasaje se presenta de esta manera:

E Dioneo e Ffemeta començaren a cantar una cançó, e Filomena e panfilo se adonaren a jugar a scachs; e, axí faent, cascú qui una cosa, qui un'altra, sobrevench la hora del sopar, qui per ells era esperada; perquè, meses les taules entorn de la bella fontana, ab gran delit soparen aquella nit (220).

Salta a la vista que se elimina el nombre de la canción que cantan Dioneo y Fiammetta en el texto catalán, y eso se debe a que muy probablemente era desconocida o no muy apreciada por su público. Según Segre, la canción proviene del siglo XIII francés:

Di Messer...Vergiú: messer Guglielmo e la Dama del Verziere (giardino) sono i protagonisti di un cantare italiano che aveva preso a modello un poemetto francese del XIII secolo, *La Chastelaine de Vergi* (Boccaccio 1966: 252).

Muy posiblemente los lectores catalanes no conocían esa canción. El traductor sigue con su sistema de adaptar el traslado a su cultura y a su público. Lo que parecen descuidos y fallos de traductor en la mayoría de las ocasiones, he aquí un ejemplo, son acciones conscientes de un traductor, que además de traducir, conocía el ambiente literario y las corrientes narrativas de su época.



Habría que matizar las aseveraciones de Lola Badia<sup>20</sup> que recoge Romeu i Figueras:

Quant als canvis introduïts pel traductor, Badia remarca la llibertat, sovint arbitrària, d'afegir-hi explicacions suposadament aclaridores de l'original, i també la tendència a ampliar o a abreujar determinats fragments, a voltes obeint a alguns motius lògics que justifiquen aquests canvis i retocs; hi ha simplificacions justificades i addicions d'elements personals del traductor, no sempre afortunades; no es pot generalitzar que el traductor comprengui i reproduïxi els recursos retòrics de l'original, que més aviat li passen per alt que no pas assoleix de traslladar. Nota, finalment, que una de les qualitats generalment atribuïdes al *Decameron* català és la musicalitat, per tal com la prosa flueix amb una perfecta sonoritat catalana, i que, per contra, també és un fet reconegut que el nostre traductor no sempre és capaç de desentrellar les dificultats dels períodes de l'original, de manera que algunes vegades la construcció sintàctica de les frases catalanes no és pas correcta; i creu haver trobat una explicació d'aquest contrast aparent —prosa musical però mal construïda— en la utilització, per part del traductor, de clàusules mètriques i versos intercalats en la prosa, dels quals ofereix i comenta uns quants casos (Romeu i Figueras 1990: 209).

Consciente de la importancia que Boccaccio daba a su lector, el autor de este texto catalán hace lo mismo con el suyo, partiendo de la nueva forma de narrar que le permite la estructura del relato boccacciano. El narrador (traductor-traductores) es consciente del autor del que traduce y hace bueno aquello que el Marqués de Villena dejó saber en castellano:

Que en la presente traslación tove tal manera que non de palabra ha palabra, ne por la orden de palabras que está en el original latino, mas de palabra a palabra segúnd el entendimiento e por la orden que mejor suena, siquiere paresce, en la vulgar lengua. En tal guisa que alguna cosa non es dexada ho pospuesta, siquiere obmetida, de lo contenido en su original, antes aquí es mejor declarada e será mejor entendido por algunas expresiones que pongo, acullá subintellectas, siquiere imprícitas ho escuro puestas, segúnd claramente verá el que ambas las lenguas latina e vulgar sopiere e viere el original con esta traslación comparado (Villena 1994: XIII).

Estas palabras pertenecen al apartado “Avisaciones” del prohemio de la traducción de la *Eneida* que Enrique de Villena llevó a cabo entre 1427-1428. Proveniente de la Corona de Aragón, trajo estas ideas que respondían a una manera de entender los traslados. La traducción debe adaptarse a la lengua a la que se traduce y se omite y se cambia si es necesario. En esta tradición está el traductor del *Decamerón* catalán. En mi opinión, es fundamental la utilización del texto de Metge, es decir, el texto de Petrarca traducido, en lugar del original en italiano en la Jornada X, novela décima, la historia de Valter y Griselda (Recio 2001a). Petrarca traduce siguiendo a Horacio y abriendo un camino en el modo de traducir. Por ejemplo, véase cuando le hablan los criados a Valter en dicha historia. Esta conversación es una amplificación magnífica por parte de Petrarca. Veamos primero el texto de Boccaccio:

La qual cosa a' suoi uomini non piacendo, piú volti il pregarono che moglie prendesse, acciò che egli senza erede né essi senza signor rimanessero, offerendosi di trovargliele tale e di sí

---

20 Las ideas se recogen en Badia 1973-1974 y 1988: 83.

fatto padre e madre discesa, che buona speranza se ne potrebbe avere ed esso contentarsene molto (660).

Ahora veamos el texto de Petrarca:

“Tua,” inquit, “humanitas, optime marchio, hanc nobis prestat audaciam, ut et tecum singuli quociens res exposcit devota fiducia colloquamur, et nunc omnium tacitas voluntates mea vox tuis auribus invehat, non quod singulare aliquid habeam ad hanc rem, nisi quod tu me inter alios carum tibi multis indicijs comprobasti. Cum merito igitur tua nobis omnia placeant, semperque placuerint, ut felices nos tali domino iudicemus. Unum est, quod si a te impetrari sinis teque nobis exorabilem prebes, plane felicissimi finitimorum omnium futuri simus: ut coniugio scilicet animum applies, collumque non liberum modo sed imperiosum legitimo subicias iugo, idque quam primum facias. Volant enim dies rapidi, et quamquam florida sis etate, continue tamen hunc florem tacita senectus insequitur, morsque ipsa omni proxima est etati. Nulli muneris huius immunitas datur, eque omnibus moriendum est; utque id certum, sic illud ambiguum quando eveniat. Suscipe igitur, oramus, eorum preces qui nullum tuum imperium recusarent. Querende autem coniugis studium nobis linque, talem enim tibi procurabimus que te merito digna sit, et tam claris orta parentibus ut de ea spes optima sit habenda. Libera tuos omnes molesta sollicitudine, quesumus, ne si quid humanitas tibi forsitan accideret, tu sine tuo successore abeas, ipsi sine votivo rectore remaneant” (Petrarca 1870: 2, 256-258).

La belleza del texto de Petrarca es indiscutible. Ante un Boccaccio que expone simplemente, Petrarca se deleita en ofrecer explicaciones y en darle forma nueva a un relato que deja de ser un *exemplum* para pasar a ser una pequeña novela, buscando por encima de todo la creación literaria, incluso cuando se traduce. Bernat Metge, lo sabe y por eso traduce de la forma en que lo hace. Véase cómo se expresan los sirvientes en la traducción de Metge:

Molt noble Marques, la tua humanitat dona a nos audacia e gosar que tota uagada quels fets ho requiren ab deuota confiança parlem ab tu, e que are les uoluntats que tots tenim secretes en los nostros coratges la mia ueu notifici a les uostres horeyles: no pas que io hage algun interes singular en asso, mas per tal com tu, segons que per molts indicis e senyals has souen prouat, mostres e reputes que io son a tu molt car denants tots los altres. Con donchs totes les tues coses placièn e aien a nos tostemp plagut, perço que puxam iutiar que som benaumenturats con aytal senyor auem, e que serem molt pus benaumenturats en lo esdeuenidor que tots nostres uehins, suplicam te humilment que uuyles pendre muyler, e que asso uuyles fer spetxadament, car los iorns sen uan e uolen fort leugerament. E iatsasia que sies en la flor de ton oiuent, empero la uaylesa ensaguex aquesta flor, e la mort es proisme a tota edat: tot hom egualment ha a morir, e la hora es inserta. Placiet donques que oies les pregaries daquells qui no menysprearien los teus manaments, e comana a nos la eleccio de la muyler, car nos let procurarem tal que eyla sera digne de acostar se a tu, e de tal linatge que tots porem star en bona speranza de eylla. Deliurens donques daquesta trista de ancia en que som, per ço que si Deus disposaue en altra manera de tu no ten enasses menys de ledesme sucesor, e con nos romanguessem sens regidor alcun (Metge 1910: 54-55).

El estilo es el nuevo, el que Petrarca ha establecido, incluso, novelizando. El traductor catalán lo sabe y se convierte también en creador. El problema en mi opinión es que el traductor castellano, de un modo poco cuidadoso, copia su manera de trasladar, sigue una metodología que se utiliza previamente: la del traductor catalán de 1429, todavía poco valorado por la crítica. Por mencionar solamente un ejemplo, si se compara la traducción castellana de la historia de Griselda con la catalana, la traducida por Metge y que se introduce en el *Decamerón* catalán, los personajes no tienen esa individualidad, esa vida que ya mencionaba Hernández Esteban. La historia de Valter y Griselda aparece como la Novela LXXIX (Boccaccio 1543: cxlvij y clj<sup>f</sup>).

En el caso del texto castellano se trata de un traslado sin más, que sigue a la traducción catalana. En el texto catalán, se aprecia una asimilación narrativa e ideológica que es la que permite esos cambios que hemos venido mencionado y que luego hace la castellana: 1) utilización de lugares geográficos catalanes, en lugar de lugares geográficos italianos; 2) la sustitución completa en la novela 10, jornada 10, de la historia que allí presenta Boccaccio por la historia de Valter y Griselda traducida de Petrarca por Bernat Metge<sup>21</sup>; y, finalmente 3) la utilización de canciones catalanas en lugar de traducir las italianas del texto. Son precisamente estos cambios los que han dado pie a que esta traducción se haya podido considerar alguna vez una adaptación.

Los traductores de la Corona de Aragón a lo largo de los siglos XIV y XV se dieron cuenta de la ineficacia de la fidelidad total al texto base si se quería llegar a un público masivo que no fuera necesariamente culto. Villena es un ejemplo. El ajustarse a un código diferente, a un código al que se traduce, requiere modificaciones grandes. Estas modificaciones implican tanto la transformación sintáctica como la adaptación de los códigos culturales y artísticos al mundo al que se traslada para conseguir la belleza en la traducción (Recio 2004).

Para este propósito hay que recurrir a distintos métodos. Entre los métodos más sobresalientes encontramos tanto la amplificación como la supresión en relación al texto base. El traductor necesariamente tiene que utilizar ambas cosas, no sólo para conseguir que el trasvase resulte familiar, sino para ser fiel al código diferente de la cultura a la que se traduce.

Por lo tanto, los cambios del traductor catalán del *Decamerón* se deben a una necesidad que no se relaciona solamente con un modo de traducir, sino con la aceptación de una nueva mentalidad. Los cambios que son señalados por Martín de Riquer (1975: 468-470) son el resultado de un concepto sobre una mentalidad hacia la traducción y hacia la creación literaria que se fue poco a poco desarrollando en el reino de Aragón, y que venía de una larga tradición. No obstante, hay que añadir que responden a algo más. Los primeros en hacer hincapié en la idea de la importancia de hablar a un pueblo en su propia lengua, y en el ámbito de su propia cultura, fueron los predicadores, quienes comenzaron a utilizar un lenguaje conocido por y para el público. Esta modalidad pasó luego a los literatos, especialmente a los traductores. Como ya señalé en un trabajo sobre Isabel de

---

21 Véase Ferran Gadea (1986: 182-183), Recio (2001a) y Butinyà (2002)

Villena (Recio 1993), la presentación de un San José y una María Magdalena tan poco sublimizados y depurados, expresándose en un lenguaje coloquial con diminutivos y giros, no es el resultado de que sor Isabel fuera «una mujer» sino de la posibilidad, gracias en parte a los predicadores, del uso de ese lenguaje.

No se trata solamente del lenguaje, se trata de asimilar lo que el autor está diciendo sobre su estilo y su modo de narrar. Como explica Rita Copeland (1991: 9), la traducción era considerada un ejercicio: conocimiento de gramática y retórica, pero también una forma de arte. Por ejemplo, Boccaccio, aparte de llevar a cabo ese juego de tacharse de un poco de superficial, como lo hace en la conclusión de la obra «afermo che io non son grave, anzi son io sí lieve che io sto a galla nell'acqua» (676),<sup>22</sup> les llega a decir a sus damas para las que escribe su obra, en la introducción de la Jornada Cuarta, sobre los que le critican movidos por la envidia, qué clase de estilo y lengua emplea en sus narraciones:

Pero ciò che, fuggendo io e sempre essendomi di fuggire ingegnato il fiero impeto di questo rabbioso spirito, non solamente pe'piani, ma ancora per le profondissime valli tacito e nascoso mi sono ingegnato dándare; il che assai manifesto può apparire a chi le presenti novellette riguarda, le quali non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me sono e senzaitolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso quanto il più si possono. Né per tutto ciò l'essere da costal vento fieramente scrollato, anzi presso che diradicato e tutto da'morsi della invidia esser lacerato, non ho potuto cessare; per che assai manifestamente posso comprendere quello esser vero che sogliono i savi dire, che sola la miseria è senza invidia nelle cose presenti (254). Independientemente del nivel irónico, Boccaccio mismo explica cómo ha ido desarrollando sus historias, y no es precisamente con un estilo elevado, sino un «stilo umilissimo», el de la lengua hablada, común «fiorentin volgare». Se escoge un estilo y se adapta a una lengua, lo cual facilita la narración de un tipo determinado de historias. Lo mismo hace el autor de la traducción catalana. Por eso, la aproximación del traductor a la lengua debería examinarse bajo estos parámetros. Años más tarde, hacia 1450, Alfonso de Madrigal, El Tostado, hablaría del concepto que denomina «el linaje del saber».

Porque para fazer alguna interpretacion son dos cosas alomenos necessarias. La primera es entendimiento dela verdad dela sentencia de aquella cosa que interpreta. Lo segundo [es] perfecto conocimiento de aquellas dos lenguas de quien et en quien traslada. Por lo primero, aunque alguno sepa conplidamente la lengua griega et castellana, no podra interpretar alos libros de Aristoteles en lengua castellana si no fuere grande filosofho natural, teniente perfecto conocimiento dela sentencia delos libros de Aristóteles. Et ésta es la razón porque muchas traslaciones fechas de latín en vulgar castellano valen poco porque los trasladadores, sabiendo ambas lenguas, confiaran con esto sólo abastar a entera traslación; et, como no oviessen perfecta noticia del linage del saber de aquella cosa que trasladavan fueron sus interpretaciones muy fallescidas et de poco porvecho. Por lo segundo no puede alguno trasladar si no tiene saber de eloquencia aunque tenga conocimiento dela verdad de aquella cosa que interpreto, ca es necessario que allende del conocimiento dela verdad dela cosa tenga complimiento de

---

22 Son muy interesantes las distintas traducciones e interpretaciones que sobre esta frase ofrece Gregory B. Stone (1961: 180-184), que muestra cómo es el estilo de Boccaccio, cómo utiliza el lenguaje con doble sentido, y su posible relación con la literatura francesa. Según este crítico Boccaccio, entre otras cosas, es un «voracious reader of Old French literature».

ambas las lenguas quanto ala propiedad delos vocablos et quanto ala condición dela fabla  
(Madrigal 1506: fol. vii<sup>r</sup>).

Es sabido que Alfonso de Madrigal sigue a Cicerón y a Horacio al escribir hacia 1450 su prólogo a su obra *Tostado sobre Eusebio* (por cierto, en Castilla se arrincona este trabajo de El Tostado hasta que es recatado por el Cardenal Cisneros a principios del XVI), como lo hicieron Petrarca al traducir a Boccaccio y Metge al traducir a Petrarca, pero lo importante es que recoge un sistema que es el que trae el Humanismo y que no se acepta en Castilla de muy buen grado, a diferencia de en Aragón. Además, estas ideas ya se conocían en Aragón, como lo prueba el autor anónimo de la *Regla de San Benito* en el siglo XIV, y son las ideas que utiliza Petrarca para su traducción. Este traductor anónimo (sin duda un monje), hablando también de cómo traducir del latín, menciona tres casos que llaman la atención. En primer lugar, habla de una traducción del latín al vulgar que está hecha sin arte y sin provecho, pues no cambia los vocablos latinos en vulgares, sino que utiliza palabras latinas que suenen a romance. En el segundo caso, se refiere a una traducción falsa en la que un vocablo latino se utiliza por otro, también latino, los cuales se parecen pero tienen significación diferente. A esto le llama «interpretar». Hay un tercer caso en el que este traductor más que de interpretar habla de «oscurecer» («obfuscar»), y es cuando las traducciones no son legibles para el lector. Seguidamente, las palabras de este traductor son un testimonio fundamental para la traducción y la literatura en general en la Corona de Aragón en el siglo XIV:

E las translacions segons la textura de la epistola de Sant Jeronim dessus allegada auen hauci almenys dues cosas: la primera que compreguen tot lo effecte substancial de lurs originals ab ueritat, la segona que sien escritas axi estiladas segons lo lenguatge per lo qual son fetas, que tots los ben sabents aquell lenguatge las puxen clarament entendre (s.f.: fols. 2<sup>v</sup>-3<sup>r</sup>).

Puede verse que el traductor anónimo desarrolla todo un debate sobre las ideas de San Jerónimo y las aplica básicamente a textos originalmente en latín. Como este traductor anónimo de la *Regla de San Benito*, lo que se está desmitificando es la rigidez del latín, la pobreza de las lenguas vernáculas, mientras se pone en tela de juicio el traslado palabra por palabra. El ambiente intelectual de entonces en Aragón lo necesitaba. Es éste uno de los pocos testimonios que nos han llegado sobre el modo en que se debe traducir. No hay duda que el traductor o traductores del *Decamerón* al catalán, estaban al corriente de estas ideas. Por eso, Butiñá puede afirmar:

Tenemos, pues, que los primeros humanistas catalanes asumen la doctrina que procedía de Italia, a la vez que asimilan plenamente su modo de hacer literario. De este modo construirán valiosas obras artísticas, aunque aquí nos hemos restringido a las primeras: un diálogo al estilo clásico y dos obras de ficción, novelas concretamente; las tres obras están relacionadas entre sí, al menos de un modo conceptual. En ellas se vierten aquellas preocupaciones morales que a los hombres de aquel tiempo —testigos del cambio que ya advertían como fundamental— agitaban (1997: 277).

En el texto italiano aparece de esta forma:

Agiluff, re de' longobardi, sí come i suoi predecessori, in Pavia, città di Lombardia, avevan fatto, fermò il solio del suo regno avendo presa per moglie Teudelinga, rimasa vedova d'Autari, re stato similmente de' longobardi, la quale fu bellissima donna, savia e onesta molto, ma male avventurata in amadore.

Al no haber comprendido o tener un despiste con respecto a la historia original, se trata de un párrafo bastante libre pero viene a decir lo mismo, aunque los nombres aparezcan cambiados. No se entorpece lo fundamental del traslado. Además, se suprime el nombre de Pavia y Lombardia, pero se mantiene la idea principal: que la mujer era bella y desafortunada en amores. El traductor trata de presentar su texto lo menos ajeno posible a sus lectores, pero no cambia la historia de la novela. El lector y el respeto al original, algo que no se ve en la traducción castellana, son fundamentales para su traducción<sup>1</sup>. Massó i Torrents explica este asunto de la siguiente forma:

El veritable encís d'aquesta traducció està en la seva influencia i en la seva facilitat. No s'hi sent el mes petit esforç, l'estil es sempre senzil, la llengua es sempre bona, la frase ben catalana, el periode arrodonit; tot contribueix a fer d'aquesta una de les millors traduccions que dels millors temps de la nosta producció s'hagin conservat. Les que hem senyalat són petites (se refere a italianismos y mal uso de nombres propios) són petites tares per a aquelles epoques en les que no s'usaven dictionaris, i com que en cap obra com en els cent contes del *Decameron* entren tentes menes de gents en els diversos estamente i condicions de la vida, ont abunden els dialegs moguts i les converses, axí com els grans parlaments retorics i inflats, ont tanta objectes surten i de tants països se tracta, no vacilem en creure l un dels monuments de la nostra llengua i de la nostra literatura (Boccaccio 1910: viii).

Otro ejemplo es cuando mantiene el dicho italiano que aparece en el original al final en la Jornada Dos, novela siete y que se ve en Massó i Torrents (123).

La Reyna alegrement per molt temps visqué, e perço s diu en Hitalia aquella cansó que diu: "Boqua baysata non perdé ventura, an se renova com o fa la luna" (Boccaccio 1910: 123).

En el texto italiano aparece así:

E reina con lui lietamente poi piú tempo visse. E perciò si disse:-Bocca basciata non perde ventura, anzi ninnuova come fa la luna (146).

Es curioso que para el traductor catalán se trate de una canción, cosa que no se menciona en el original, pues en el texto italiano se presenta como un refrán o sentencia. Además, en el texto catalán se especifica «Hitalia», como para dejar claro que no es parte de las otras canciones populares que se presentan. Hay una línea entre lo propio y lo que viene de fuera.

---

<sup>1</sup> Para las cuestiones del lector y su relación con el texto traducido son interesantes las ideas de Joaquim Mallafrè (1991: 69-70).

E reina con lui lietamente poi piú tempo visse. E perciò si disse:-Bocca basciata non perde ventura, anzi ninnuova come fa la luna (146).

Es curioso que para el traductor catalán se trate de una canción, cosa que no se menciona en el original, pues en el texto italiano se presenta como un refrán o sentencia. Además, en el texto catalán se especifica «Hitalia», como para dejar claro que no es parte de las otras canciones populares que se presentan. Hay una línea entre lo propio y lo que viene de fuera.

Al respecto de estos incidentes en una traducción en aquella época dice Russell:

El traductor, entonces como ahora, solía trabajar deprisa y no estaba dispuesto a emplear el tiempo en la búsqueda de refinamientos estilísticos. Aunque durante el Cuatrocientos se sentía mucha mayor preocupación por el problema de comunicar a la lengua vernácula el sabor estilístico del original latino, los traductores peninsulares tampoco dejaban el trabajar con premura por ello. Buena prueba ofrece, en no pocos casos, el cotejo de la prosa de sus prólogos y dedicatorias, generalmente escritos con esmero, con la de la traducción misma (1984: 22-23).

Por lo tanto, el que un traductor trabajara deprisa era algo común en la época, y a ello responden esos pequeños fallos señalados arriba, aunque no entorpecen el sentido de las novelas. No son trabajos inútiles o mal hechos: la perfección era una cosa, la inutilidad otra.

Tampoco debe verse como una cuestión de catalanizar la traducción, ni de únicamente un problema de traducción en sí. Se trata de hacer un texto familiar, reconocible para un público lector, traduciendo en un estilo propio de su cultura. Ahí radica su gran valor, y por eso sirve luego de modelo al *Decamerón* castellano, aunque éste no llega al nivel de la obra catalana, y si se convierte en parte de la ficción, participante indispensable de la narrativa, es porque lo permite la estructura y la ideología del original. Son los nuevos tiempos, que ya en los primeros años 20 del siglo XV corren por la Corona de Aragón libremente. Es una muestra muy importante de la aceptación del Humanismo italiano en la Península. Es, en definitiva, la asimilación de una narrativa, la valoración de un público por parte de un traductor- narrador, que quiso que sus lectoras (Cortijo Ocaña 1998) disfrutaran y entendieran sin dificultad, lo mismo que tantas lectoras italianas, a las que también Boccaccio supo muy bien hacer cómplices de sus cien inigualables novelas.

## Bibliografía

- Anónimo (s.f.) *Regla de Sant Benet*, ms. Universitat de Barcelona.
- Almansi, G. (1975) *The Writer as Liar. Narrative Technique in the Decameron*, Londres/Boston, Routledge/Kegan Paul.
- Badia, L. (1973-1974) “Sobre la traducció catalana del *Decameron* de 1429”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 35, pp. 69-101.
- . (1988) *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, Barcelona, Quaderns Crema.
- . (2003) “Traduccions al català dels segles XIV-XV i innovació cultural i literària”, *Estudi General*, 11, pp. 31-50.
- Bandello, Matteo, *Tutte le opere di Matteo Bandello: le novelle*, Flora, F. (ed.), Milano, Mondadori.
- Barnett, D. y Cabré L. (2013) “Creative Translation in Medieval Catalan: Bernat Metge”, *Translation Review*, 87, pp. 6-17.
- Boccaccio, G. (1543) *Las cent novelas de Juan Bocacio*, Medina del Campo.
- . (1546) *Laberinto de amor que hizo en toscano el famoso Juan Bocacio agora nuevamente traduzido en nuestra lengua castellana*, Sevilla, Andrés de Burgos.
- . (1910) *Decameron*, Massó i Torrents, J. (ed.), Nueva York, Hispanic Society of America.
- . (1952) *Decameron, Filocolo, Ameto, Fiammetta*, Bianchi, E. / Salinari, C. / Sapegno, N. (eds.), Milano/Napoli, Ricciardi.
- . (1966) *Decameron*, C. Segre (ed.), Milano, Mursia.
- . (1994) *Decamerón*, M. Hernández (ed.), Madrid, Cátedra.
- Bourland, C. B. (1905) “Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature”, *Revue Hispanique*, 12: pp.1-232.
- Branca, V. (1981) *Boccaccio medievale e Nuovi studi sul Decamerone*, Florencia, Sansoni.
- Butiñá Jiménez, J. (1997) “Sobre la proyección de los trecentistas italianos en la introducción del humanismo en la Corona de Aragón”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 4, pp. 265-277.
- . (1999) *Tras los orígenes del Humanismo: El Curial e Güelfa*, Madrid, UNED.
- . (2002) *Del Griselda català al castellà*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres.
- Caamaño Tomás, A. (2007) “*Castigos y doctrinas que un sabio dava a sus hijas*: un ejemplo bajomedieval de literatura de matrimonio en España”, *Medievalia*, 39, pp. 118-129.
- Cano Ballesta, J. (1992) “*Castigos y doctrinas que un sabio dana a sus hijas*: un texto del siglo XV sobre educación femenina”, en Vilanova, A. (ed.) *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, vol. 1, pp. 139-150.
- Casella, M. (1925) “La versione catalana del *Decameron*”, *Archivum Romanicum*, 9, pp. 383-412.



- Branca, V. (1981) *Boccaccio medievale e Nuovi studi sul Decamerone*, Florencia, Sansoni.
- Butiñá Jiménez, J. (1997) «Sobre la proyección de los trecentistas italianos en la introducción del humanismo en la Corona de Aragón», *Cuadernos de Filología Italiana*, 4, pp. 265-277.
- . (1999) *Tras los orígenes del Humanismo: El Curial e Güelfa*, Madrid, UNED.
- . (2002) *Del Griselda català al castellà*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres.
- Caamaño Tomás, A. (2007) «Castigos y doctrinas que un sabio dava a sus hijas: un ejemplo bajomedieval de literatura de matrimonio en España», *Medievalia*, 39, pp. 118-129.
- Cano Ballesta, J. (1992) «Castigos y doctrinas que un sabio daua a sus hijas: un texto del siglo XV sobre educación femenina», en Vilanova, A. (ed.) *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, vol. 1, pp. 139-150.
- Casella, M. (1925) «La versione catalana del Decameron», *Archivum Romanicum*, 9, pp. 383-412.
- Cátedra P. (1994) «Introducción», en Villena, E. de, *Obras completas*, Madrid, Turner.
- Cavallini, G. (1980) *La decima Giornata del Decameron*, Roma, Bulzoni.
- Conde, J. C. (2001) «Un aspecto de la recepción del Decamerón en la Península Ibérica, a la sombra de Petrarca: la historia de Griselda», *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, pp. 351-371.
- Copeland, R. (1991) *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University.
- Cortijo Ocaña, A. (1998) «Women's Role in the Creation of Literature in Catalonia at the End of the Fourteenth and Beginning of the Fifteenth Century», *La Corónica*, 27, 1, pp. 7-20.
- Gadea, F (1986) *Literatura catalana medieval*, Barcelona, Junc.
- Hernández Esteban, M. (1992) «El juego de la inserción en el Decamerón: la introducción a IV», en Smerdou, M. / Bonsoms, M. (eds.) *El relato intercalado*, Madrid, Fundación Juan March/SELGYC, pp. 29-39.
- Knust, H. (1878) *Dos obras didácticas y dos leyendas: sacadas de manuscritos de la Biblioteca del Escorial*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Madrigal, A. de (1506), *Tostado sobre el Eusebio*, Salamanca, Hans Gysser.
- Mallafrè, J. (1991) *Llengua de tribu i llengua de polis: Bases d'una traducció literària*. Barcelona, Quaderns Crema.
- Martínez de Pinillos, H. (ed.) (2000) *Castigos y doctrinas que un sabio daba a sus hijas*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Metge, Bernat (1910) *Les obres d'en Bernat Metge*, Miquel i Planas, R. (ed.), Barcelona, Nova Biblioteca Catalana.

- Nida, E. A. (2003) *Toward a Science of Translating*, Leiden, Brill.
- Pagès, A. (1934) «Les poésies lyriques de la traduction catalane du *Décamerom*», *Annales du Midi*, 46, pp. 201-217.
- Petrarca, F. (1870) *Lettere senili*, Fracassetti, G. (ed.), Firenze, Le Monnier.
- Picone, M. (2000) «Traditional Genres and Poetic Innovation in Thirteenth-Century Italian Lyric Poetry», en Paden, W. D. (ed.) *Medieval Lyric: Genres in Historical Context*, Urbana/Chicago, University of Illinois.
- Recio, R. (1991) «Alfonso de Madrigal (El Tostado): la traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista», *La Corónica*, 19, 2, pp. 112-131.
- . (1993) «Las interpolaciones latinas en la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena: ¿traducciones, glosas o ampliaciones?», *Anuario Medieval*, 5, 126-140.
- . (1996a) *Petrarca y Alvar Gómez: la traducción del Triunfo de Amor*, Nueva York, Lang.
- . (1996b) *Petrarca en la Península Ibérica*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- . (1996c) «‘Por la orden que mejor suena’: traducción y Enrique de Villena», *La Corónica* 24, 2, pp. 140-153.
- . (1997) «Del latín al vernáculo: la difusión peninsular del *Decamerón*», *Livius*, 9, pp. 109-119.
- . (ed.) (1998) *El Triunfo de Amor de Petrarca traducido por Alvar Gómez*, Barcelona, PPU.
- . (2000a) «Puntualizaciones sobre la traducción catalana del *Triunfo de Amor* de Petrarca según el manuscrito 534 de la Biblioteca Nacional de París», en Sevilla, F. / Alvar, C. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, vol. 1, pp. 213-220.
- . (2000b) «Intertextuality in Carroç Pardo de la Casta», *Mediaevalia*, 22, pp. 157-181.
- . (2000c) «El humanismo italiano y las producciones catalanas: Carroç Pardo como modelo de adaptación y recreación», en Beresford, A. M. / Deyermond, A. (eds.) *Proceedings of the Ninth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*, London, Queen Mary and Westfield College, pp. 43-52.
- . (2001a) «Petrarca traductor: los cambios de traducción peninsular a través de la historia de Valter y Griselda», en Martínez Romero, T. / Recio, R. (eds.) *Ensayos sobre la traducción medieval*, Castellón, Universitat Jaume I, pp. 291-308.
- . (2001b) «Boccaccio y la difusión del humanismo italiano en Castilla: la traducción llamada *Laberinto de Amors*», en Hernández Esteban, M. (ed.) *La recepción de Boccaccio en España: Actas del Seminario Internacional Complutense 18-20 de octubre de 2000*, Madrid, Cuadernos de Filología Italiana, pp. 275-294.
- . (2003a) «Vernacular Translations in the Crowns of Castile and Aragon (1352-1515)», en Domínguez, F. A. / Greenia, G. D. (eds.) *Castilian Writers, 1400-1500*, New York, Gale, pp. 368-379.

- . (2003b) «Las traducciones inglesa y castellana de las *Trece cuestiones de Amor* de Boccaccio». *Hermeneus*, 5, pp. 215-33.
- . (2004) «La propiedad del lenguaje: poeta y poesía según Alfonso de Madrigal, el Tostado», *La Corónica*, 33, 1, pp. 145-162.
- . (2006) «Panorama de la traducción vernácula en la Corona de Aragón: su relación con Castilla», *Licentis*, pp. 124-137.
- . (2007) «Humanismo en la Corona de Aragón: el comendador Estela y Rodríguez del Padrón en el manuscrito 229 de la Biblioteca Nacional de París», *Fifteenth-Century Studies*, 32, pp. 118-132.
- . (2011a) «Una altra mostra de l'assimilació de Petrarca a la Corona d'Aragó: la desfilada triomfal i la seva manipulació», en Butinyà, J. / Cortijo Ocaña, A. (eds.) *L'Humanisme a la Corona d'Aragó*, Potomac, Scripta Humanistica, pp. 125-143.
- . (2011b) «El lector: factor determinant per als traductors de la Corona d'Aragó», en Butinyà, J. / Cortijo Ocaña, A. (eds.) *L'Humanisme a la Corona d'Aragó*, Potomac, Scripta Humanistica, pp. 185-203.
- . (2011c) «Sobre l'Humanisme a la Corona catalano aragonesa», en Butinyà, J. / Cortijo Ocaña, A. (eds.) *L'Humanisme a la Corona d'Aragó*, Potomac, Scripta Humanistica, pp. 299-319.
- . (2013) «Música y canciones en Boccaccio: la nueva narrativa europea», en Colón Calderón, I. / Caro Bragado, D. / Marías Martínez, C. / Rodríguez de Ramos, A. (eds.) *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, SIAL/Prosa Barroca, pp. 29-47.
- Riquer, M. de (1975) «Boccaccio en la literatura catalana medieval», *Filología Moderna*, 55, pp. 451-471.
- Romeu i Figueras, J. (1990) «Les poesies populars catalanes de la traducció del *Decameron* (Sant Cugat del Vallès, 1429)», *Medievalia*, 9, pp. 203-218.
- Russell, P. (1984) *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Silber, G. R. (1940) *The Influence of Dante and Petrarch on certain of Boccaccio's Lyrics*, Manasha, Banta.
- Stone, G. B. (1998) *The Ethics of Nature in the Middle Ages: On Boccaccio's Poetaphysics*, New York, St. Martin's.
- Torres Amat, F. (1836) *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y nueva literatura catalana*, Barcelona, J. Verdaguer.
- Villena, E. de. (1994) *Obras completas*, Madrid, Turner.
- Wright, M. T. (ed.) (1857) *Les cent nouvelles nouvelles*, París, P. Jannet.