

Las traducciones castellanas de las *opere vulgari* de Boccaccio*

David GONZÁLEZ RAMÍREZ
Universidad de Jaén
david.gonzalez@ujaen.es

En la Europa del siglo xv, la recepción en otras lenguas de la obra en toscano de Giovanni Boccaccio (1313-1375) no tuvo la fortuna del *Decameron*, compuesto en una etapa intermedia de su carrera literaria, y tampoco disfrutó en un primer momento de la acogida de algunos de sus grandes libros latinos –redactados todos en los últimos veinte años de vida–, como el *De casibus* o el *De mulieribus*. Si podemos considerar, en general, que el *Decameron* ha colocado un sutil velo sobre el resto de su producción, debemos reconocer que algunos textos en vulgar ejercieron –sobre todo a finales del siglo xv y durante la primera mitad del xvi– una influencia decisiva para intervenir en la germinación de un género literario, como es el caso de la *Fiammetta* y su relación con la ficción sentimental; para ejercer de *punto di referimento* en una corriente literaria, como lo fue el *Corbaccio* en la querrela de la mujer; o para diseminar motivos literarios, como los que transmiten sus *questioni d'amore* contenidas en el libro cuarto del *Filocolo*.

Al castellano se tradujeron cuatro obras toscanas y otras cuatro latinas, posiblemente varias –aunque con certeza solo podemos asignarle una– bajo la égida del marqués de Santillana; en una etapa temprana, junto a su *capolavoro*, en Castilla –como en Europa– se leyeron más sus *opere latina*, «i grandi trattati storici, morali e eruditi» (Branca 2001: 24), pero pronto otros textos se abrieron camino entre esta producción y centraron la atención de nuevos círculos literarios. Su momento de gloria llegó en el otoño de la Edad Media, cuando se publicaron consecutivamente dos obras más bien de sabor humanista (*De las mujeres ilustres en romance [De mulieribus claris]*, Zaragoza, 1494; y la *Caída*

* Este trabajo se adscribe al Equipo de Investigación EI_HUM16_2021 y al Grupo de Investigación «Seminario de Estudios Literarios y Culturales» (HUM-1064), ambos pertenecientes a la Universidad de Jaén. Agradezco a C. Blanco Valdés sus sugerencias de lectura; la deuda con Ch. Bertelsmeier-Kierst, P. Cañigüeral Batllosera, P. Casariego Castiñeira, A. Chas Aguión, A. Cortijo Ocaña, J. Gómez, L. Gómez Canseco, I. Navarrete, P. Pintacuda y J. M. Valero Moreno guarda relación con el apoyo bibliográfico brindado. En este sentido, una mención especial debe ir para Mar López Castro, sin cuyo apoyo desde el servicio bibliotecario de la UJA no hubiese podido conseguir muchos trabajos, esenciales para este proyecto.

de principes [*De casibus virorum illustrium*], Sevilla, 1495), seguidas de otras dos que encajaban en términos absolutos con la ficción pura (*Las cien novellas* [*Decameron*], Sevilla, 1496; y *La Fiammeta* [*Elegia di madonna Fiammetta*], Salamanca, 1497). En solo cuatro años Boccaccio pasó al canon del patrimonio cultural español.

A estas cuatro obras, que cuentan con una tradición manuscrita en el siglo xv –con la salvedad de *De las mujeres ilustres*, de la que no se conocen libros de mano–, hay que sumar otras tres que no llegaron a los talleres de imprenta y las conservamos en códices del *Quattrocento* (*Genealogía de los dioses de los gentiles* [*Genealogia deorum gentilium*], *De los montes e ríos e selvas* [*De montibus...*] y la *Teseida* [*Teseida delle nozze di Emilia*]), y una cuarta, que responde a un episodio del *Filocolo*, que se tradujo y difundió en el siglo xvi con un doble título (*Laberinto de amor/Trece cuestiones muy graciosas*).

En este trabajo me centraré en las traducciones de sus obras en lengua vulgar, con la exclusión de *Las cien novelas*, a la que le he dedicado un estudio específico por el volumen crítico que ha acarreado desde el estudio de Bourland (1905)¹. Fue en Nápoles donde Boccaccio comenzó a proyectar sus primeros libros, en los que utilizó el toscano. A esta ciudad se vio obligado a trasladarse en su adolescencia –en torno a 1327–, conminado por su padre, un hombre de negocios perteneciente a la emergente burguesía florentina dedicada a los asuntos financieros. Su propósito era implicarlo en la empresa familiar, donde Boccaccio ejerció diversas responsabilidades, siempre en el entorno de los tratos y contratos (revisiones de cuentas, compra-ventas, registros de ingresos, etc.). Fue en su estancia napolitana donde el joven escritor se relacionó con la alta sociedad –merced a la relación de su padre con la poderosa familia de los Bardi–, gozó del favor de Roberto de Anjou y se formó como insaciable lector y estudioso de la clasicidad².

Nápoles, epicentro de la grandeza comercial y diversidad cultural, se perfilará más tarde en la ambientación de muchas *novelle* del *Decameron*, pero también en algunas de sus *Rime* y en sus obras más tempranas, como el *Filocolo*, la *Comedia delle ninfe fiorentine* y la *Fiammetta*. En la ciudad partenopea reanudó Boccaccio sus estudios y conoció a Cino da Pistoia, profesor en el Estudio napolitano, y a toda una pléyade de eruditos en el

¹ Tres trabajos más completan este proyecto; en el primero (González Ramírez 2022a) he planteado una revisión crítica sobre la recepción de Boccaccio en España a través de los estudios de conjunto que se han dedicado al tema. El segundo (González Ramírez 2022b), de un alcance idéntico al que aquí presento, está centrado en las traducciones al castellano de las obras latinas. El tercero y último (González Ramírez en prensa, c) está exclusivamente dedicado a la obra de mayor repercusión literaria de Boccaccio: el *Decameron*.

² Entre las biografías modernas que se han dedicado a Boccaccio, menciono solo tres; la clásica de Branca (1975), la primera que se redactó con un criterio histórico-crítico fiable y la única que cuenta con traducción al español; y las de Bataglia Ricci (2000) y Santagata (2019), documentadísimas y con puntos de vista muy originales.

entorno del círculo cortesano de Anjou, como Paolo de Perusa, un hombre de un dominio cultural que le causó una profunda admiración y lo puso en contacto con la cultura clásica, o Dionigi di Borgo san Sepolcro, que le dio a conocer la obra de escritores como Séneca o Petrarca.

En un primer momento Boccaccio se dejó seducir por los poemas narrativos y compuso obras tan importantes en su carrera como el *Filostrato*, el *Ninfale fiesolano* o la *Teseida delle nozze di Emilia*, donde fraguaba lo histórico y lo mitológico³. Pero este interés lo combinó desde sus inicios con obras en prosa de otro talante, como el *Filocolo*, donde cristalizó una buena parte de su ambición como escritor desde un punto de vista cultural (referencias históricas, descripciones geográficas, anotaciones mitológicas) y narrativo (diseño estructural, configuración de personajes, cuidado del estilo, recursos novelísticos). La *Fiammetta* es ya una obra compuesta a su regreso a Florencia; Boccaccio no buscó esta vez peripecias argumentales, sino que ensayó una introspección anímica en el personaje femenino con la que logró situar el libro como pionero de la novela psicológica en Europa.

A propósito de ese personaje, conviene recordar que es precisamente durante su estancia napolitana donde Boccaccio configuró el «mito de Fiammetta» —como lo denominó Branca—, la dama inspiradora de muchos versos y prosas, tantas veces evocada por las biografías más románticas como un personaje que, a modo de *senhal*, encubría una dama real; fue Branca (1975: 189-190) quien defendió que

[...] el seductor perfil de Fiammetta se ha visto que era algo completamente ficticio y construido según los cánones más corrientes de la literatura amorosa del tiempo [...]; finalmente se ha podido restituir ahora a Fiammetta su pureza y su potencia de espléndida criatura de fantasía, figura en la que un gran artista hizo confluír y sublimó sus diversas y apasionadas experiencias de amor juvenil: se trata de uno de los personajes más fascinantes de nuestra literatura.

Las obras vulgares sobre las que trataré en este trabajo se sitúan en una horquilla que abarca los últimos años napolitanos y los primeros que pasó a su regreso a Florencia (en los que el encanto de Nápoles seguía estando muy presente, como evidencia la *Fiammetta*). Cada uno de los textos será analizado con unas mismas pautas de trabajo. Examinaré en primer lugar y de forma sumaria la dimensión cultural del proyecto de Boccaccio, su transmisión textual y sus traducciones hasta el siglo XVI⁴; a continuación

³ En los capítulos biográficos de la *Genealogia deorum* se lamentó Boccaccio profundamente de no haber sido un elocuente poeta a causa de las exigencias de su padre y del tiempo perdido en su juventud en asuntos de mercadería y contabilidad; sin embargo, en las portadas de las ediciones italianas del siglo XVI tradicionalmente se leía un reclamo —que después pasará a algunos de los impresos castellanos— que lo situaba en la órbita de Dante y Petrarca: «poeta fiorentino».

⁴ Indicaré siempre la edición más rigurosa por la que se manejan los originales de estas

me centraré en la traducción castellana, a partir de un exhaustivo recorrido por la tradición crítica, para presentar lo que se sabe sobre la transmisión textual, el texto fuente, la autoría del traductor o de quien ordenase la traducción, las particularidades que presenta la traslación, el *modus traducendi*, la influencia en obras posteriores y, finalmente, el tratamiento editorial que ha recibido modernamente (con algunas notas complementarias sobre los aspectos que se deben revisar o los que aún están pendientes de abordarse)⁵. En la bibliografía final se incluye un apartado específico para cada obra, en el que incluyo las fuentes primarias (códices e impresos, ediciones modernas y, en su caso, traducciones recientes) y secundarias, y otro de carácter general con el resto de trabajos citados⁶.

*Filocolo [Questioni d'amore]*⁷

A su etapa napolitana pertenece el *Filocolo*, obra que se compuso posiblemente entre 1336 y 1341 (según quienes se han dedicado a la cronología del texto, por lo que pudo ser acabado en Florencia), mientras

obras, que en casi todos los casos es la publicada en el proyecto coordinado por Branca y titulado *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Las introducciones preparadas por sus editores son síntesis muy valiosas para calibrar el alcance literario y los problemas filológicos de cada libro. No obstante, en tanto en cuanto mi empeño se centra en las traducciones y no propiamente en los textos originales, proporcionaré tan solo algunos trabajos críticos esenciales y otros que destaquen entre las últimas aportaciones, en las que el interesado podrá encontrar un importante caudal bibliográfico. En este orden, particularmente tienen una especial relevancia los volúmenes colectivos editados por De Robertis *et alii* (2013) y por Fiorilla e Iocca (2021), a los que remitiré siempre, pues ofrecen una estupenda síntesis sobre las obras de Boccaccio (desde un punto de vista literario y textual) y una bibliografía actualizada.

⁵ En este apartado me limito a la proyección hasta el siglo xvii, porque a partir de ahí los libros de Boccaccio, a excepción del *Decameron*, tienen una influencia muy discreta o prácticamente nula; dejo anotado que a menudo es muy difícil determinar si la relación de influencia entre el libro de Boccaccio y la obra literaria española se dio a través de la traducción o del texto original, pues ambos se leían y se intercambiaban en los círculos culturales. En cuanto a la bibliografía, me ciño esencialmente trabajos que se han dedicado de modo específico a textos del *novelliere*; por tanto, excluyo otro tipo de bibliografía –ediciones, monografías, estudios sobre obras emparentadas genológicamente– en la que se remita de forma más o menos genérica a sus obras que fueron traducidas al castellano, salvo que contengan algún tipo de novedad o una aportación enjundiosa. Sobre algunos textos cuyos temas han tenido una especial trascendencia en la Europa de los siglos xv y xvi, como puedan ser el *De mulieribus claris*, el episodio de las *questioni d'amore* –incluido en el *Filocolo*– o la *Fiammetta* (sin necesidad de mentar el *Decameron*, que nunca ha dejado de ser fuente de inspiración para todo tipo de creadores), las alusiones en estudios específicos o generales son abundantísimas; cualquier intento de repertoriar tales referencias ofrecería un panorama incompleto e insuficiente.

⁶ Al ignorarse, por lo general, la fecha de las traducciones –en unos casos solo se conoce el *terminus post quem* por el colofón de la impresión, mientras que en otros las copias manuscritas no ofrecen información segura sobre la datación–, el orden que sigo, por considerarlo el menos conflictivo, es el de la cronología de composición. Al no existir consenso entre los críticos para ciertas obras, principalmente porque reducen o ensanchan el periodo de elaboración de algún texto en varios años y esto provoca que se puedan anteponer o posponer ligeramente, me ciño a la fijación planteada en el volumen *Boccaccio autore e copista* (De Robertis *et alii* 2013).

⁷ La edición más autorizada es la que preparó Quaglio (Boccaccio 1967). Entre la bibliografía última, han de considerarse los capítulos preparados por Mazzucchi en *Boccaccio autore*

Boccaccio compartía sus ocupaciones literarias en varios proyectos (principalmente en su poema *Filostrato*). El *Filoloco* se desarrolla en cinco libros, que albergan en total 459 capítulos. Fiammetta es, en última instancia, la destinataria de esta obra y la que en buena medida genera su existencia como texto literario, pues al inicio de la *factio* se describe un encuentro con Boccaccio, que está enamorado de ella, en el que el *novelliere* es invitado a asistir a una reunión con otros jóvenes; acepta y la conversación deriva hacia las aventuras de Flores, lo que motiva a Fiammetta a solicitarle a Boccaccio que le dedique sus «affanni in comporre un picciolo libretto volgarmente parlando, nel quale il nascimento, lo'namoramento e gli accidenti de' detti due infino alla loro fine interamente si contenga» (Boccaccio 1967: I, 1).

Lo que le pide es que cuente una vieja historia que circulaba por Europa —por escrito al menos desde el siglo XII, a partir de un poema francés conservado en varias redacciones: *Floire et Blanchefflor*—, la de los enamorados Flores y Blancafflor, que se encuadra en el siglo VI, durante el gobierno del emperador Justiniano. La historia de estos dos jóvenes enamorados, narrada desde su niñez, es la de un amor atormentado; él, hijo de reyes, es sarraceno; ella, de elevada ascendencia, pero sirvienta en la corte, cristiana. Cuando los reyes conocen el amor que ha nacido entre ellos, deciden separarlos, momento a partir del cual se desencadena una historia repleta de vicisitudes en la que ella sufre todo tipo de adversidades y él, en su *peregrinatio amoris*, acaba encontrándola en una torre de Alejandría donde estaba prisionera; tras el sinuoso itinerario, ambos regresan felizmente —viaje de vuelta que se relata en el quinto libro— a su reino. La fidelidad amorosa se impone y Flores —que en determinado momento pasa a llamarse Filocolo⁸— al final del *romanzo* es proclamado rey.

El motivo del viaje lleno de peripecias permite que Boccaccio pueda insertar, a partir de la técnica del *entrelacement*, otro tipo de narraciones secundarias; es esta estructura abierta la que facilita la incorporación del episodio de mayor trascendencia de la obra, el de las *questioni d'amore*, que se intercala en el libro cuarto (capítulos 17-72). Filocolo llega accidentalmente a Nápoles tras librarse de una tormenta; mientras aguarda a que arrecie el temporal y reparen su maltrecha nave, es invitado a una reunión en la periferia napolitana en la que se encuentra Fiammetta (se sirve Boccaccio de un efectivo *mise en abyme*). Como remedio contra

e copista, que se acompaña de una descripción de varios códices elaborada por Antonucci y Fantoni (en De Robertis *et alii* 2013: 67-74), y por Bragantini (en Fiorilla/Iocca 2021: 75-83 y 92-93); véase además el estudio de Cursi (2007). Las citas del texto de Boccaccio las hago por la traducción española (según la reedición del texto aparecida en Toledo en 1549), sobre la que modernizo la ortografía y la puntuación.

⁸ El nombre surge de la combinación entre «philos» y «colon» (etimología errónea del griego), que debemos entender como «fatiga de amor» (no obstante, véase la nota siguiente). El mismo juego helenístico ensayó con *Filostrato*: «vencido de amor».

el sofocante calor, todos se refugian en el frescor de los árboles y es este personaje femenino quien sugiere que planteen un caso que guarde relación con una *questione d'amore*; este famoso episodio, conocido como las «cuestiones de amor», será presidido por Fiammetta, que es elegida reina. Como muy bien ha sintetizado Blanco Valdés (en Boccaccio 2004: 52),

[...] lo que nos recuerda la propuesta hecha por Fiammetta es la escenificación sobre la que se construirá la *cornice* del *Decameron*: *locus amoenus*, una alegre compañía de jóvenes, búsqueda de una distracción para mejor pasar y aprovechar el tiempo, y relatos contados por los jóvenes bajo las directrices de un rey. La diferencia fundamental entre ambas propuestas es que aquí el tema girará exclusivamente sobre casuística amorosa.

Se trata de una narración que en buena medida es independiente de la trama novelesca de la obra y además es evidente que anticipa la fórmula narrativa del *Decameron*. El episodio tiene un regusto cortesano que se infiere del ingenio y artificio de cada cuestión, pero también del trasfondo amoroso de la escena. Su fuente podría estar en «un tipo di composizione poetica [...], vale a dire a quella specie della Tenzzone, che fue chiamata per lo più *Joc partit* o *Jeu Parti* [...] e *Partimen*» (Rajna 1902: 35), aunque Cherchi (1979: 211-212) considera –sin dar por cerrada la cuestión– que se deberían atender los «antecedenti mediolatini», como el *Concile de Remiremont*, los *judicia amoris* del libro segundo del *De arte honeste amandi* de Cappellano y las *demandes d'amour*. Precisamente sobre el último género poético indagó Chas Aguión (2001a: 292-293), para quien tales juegos aristocráticos «llegaron a convertirse en una suerte de práctica pedagógica, al constituirse en auténticos catecismos sobre la doctrina amatoria, aplicando a esta materia la metodología todavía vigente en las escuelas medievales». De entre todos se interesó por uno de ellos, *le Roi qui ne ment* (que sigue «una técnica muy semejante a la que plantea Boccaccio en el episodio de las cuestiones de amor»), cuya huella en la literatura española del siglo xv examinó.

Sobre el esclarecimiento de su transmisión textual, Quaglio (1962-1963 y 1965) realizó un extraordinario trabajo, que ha sido más tarde depurado por otros investigadores. Se conservan 48 manuscritos de los siglos xiv y xv, aunque algunos son parciales. Todos descienden de un arquetipo común, del que derivan dos familias: α y β . De la primera se conservan menos códices, que se organizan en dos grupos: a y b. La segunda contiene un número mayor de manuscritos, repartidos en tres grupos: c (del que derivan las *editiones principes* de Florencia y Venecia, que se imprimieron en 1472, con solo unos días de diferencia, según sus colofones), d y e. En cuanto a su tradición impresa, existe un importante número de incunables y fue precisamente la princeps de Venecia

la que ejerció de vulgata; en el episodio en el que me centraré, el de las *questioni d'amore*, en este grupo se vio determinado por una importante alteración de la macroestructura del texto de Boccaccio: se añadieron epígrafes, para estructurar la narración, que, por una parte, «hacen de sumario» y, por otra parte, «introducen al interlocutor al tiempo que guían al lector» (Blanco Valdés 2015: 279). La tradición impresa fue notablemente modificada por Gaetano Tizzone da Pofi en la edición que preparó en 1527, en la que cambió el título, amplió a siete la división en libros, eliminó la distribución en capítulos y, entre otras alteraciones, intervino sobre la lengua del texto⁹.

La independencia con respecto a la obra principal del episodio de las *questioni d'amore* fue aprovechada en el siglo xv por Giovanni di Ser Minoscio, que las transmitió en verso, añadió una *cornice* y le dio por título *Libro di definizioni*. Su genialidad no tuvo trascendencia, porque el texto quedó manuscrito, pero, junto a tres códices más que transmiten de forma aislada este episodio (Blanco Valdés 2015: 284), el libro de Ser Minoscio representa una forma de entender este aparte que trascendió a su época¹⁰.

En cuanto a sus traducciones, el *Filocolo* se tradujo completo al alemán en 1499 (Bertelsmeier-Kierst 2014); la jornada sobre las trece cuestiones de amor fue vertida al francés en 1531 con el título *Treize elegantes demandes d'amours* y se reeditó dos veces más (D'Amico 2008); la versión inglesa salió en 1567 con el título *Pleasaunt Disport of divers Noble Personages* y en los años siguientes (1571 y 1587) se volvió a divulgar (Wright 1941)¹¹.

Laberinto de amor / Trece cuestiones muy graciosas

La única traducción de Boccaccio que aparece en el siglo xvi es la vulgarización de las *questioni d'amore* del *Filocolo*, aunque la obra completa circuló por la Península Ibérica en el siglo xv, como prueban el códice que se conserva en la BNE, que fue propiedad primero del Marqués de Santillana y después de los duques de Osuna (Blanco

⁹ Tizzone da Pofi fue el primero en modificar el nombre de *Filocolo* por el de *Filopono*, más aceptable desde un punto de vista etimológico. Parte de la crítica le ha atribuido el nombre de *Filocolo* a un descuido de los copistas y no a la voluntad de Boccaccio.

¹⁰ En su extenso trabajo, Rajna (1902) analizó la recepción en España, Francia e Inglaterra de las *questioni d'amore*. Ahora ha de tenerse en cuenta también la visión comparatista que ha planteado Edwards (2016), que se ha centrado en la recepción y recontextualización de estas vulgarizaciones a otras lenguas europeas y, por tanto, a otras estructuras sociales y circunstancias culturales. Desde un punto de vista literario, véase también la aportación de Cherchi (1979).

¹¹ Sobre la traducción francesa, véase el trabajo de D'Amico (2008); a la inglesa, en comparación con la española, le dedicó algunas páginas Recio (2003: 1-5) en un estudio en el que reprodujo partes literales de otro anterior (Recio 2001). En realidad, aunque extrajo algunas conclusiones sobre las diferencias más importantes entre ambas traslaciones, y salvo algunos aspectos menores que puso en relación, planteó dos análisis casi independientes.

Jiménez 1977: 41; Lucía Megías 2001: 445), o el que conservaba Fernando de Aragón, duque de Calabria (*Inventario* 1875: 79), por cuyo inventario, fechado en 1527, sabemos que conservaba un texto en italiano del «*Philocolon* [...] en toscan, de mano». La traducción del Quinientos se publicó en los años cuarenta en dos ediciones diferentes que llevan títulos distintos, cada una con reediciones posteriores (no existe ningún manuscrito conservado de la obra). Salió de una imprenta por última vez en 1553 –junto a la anónima *Qüestión de amor de dos enamorados*–, y esta edición tiene la particularidad de ser la única traducción de Boccaccio al castellano que se imprimió en Italia, en una publicación en la que intervino Alfonso de Ulloa, uno de los principales embajadores de nuestro patrimonio literario.

Las vicisitudes editoriales de este libro fueron narradas parcialmente por Blasco de Garay en el prólogo «al lector» de la edición toledana de 1546, en el que es imprescindible detenerse por la riqueza de noticias que aporta. Explicó sumariamente que, en una visita a la casa de Diego López de Ayala, se topó «acaso con un libro de mano que contenía trece cuestiones muy graciosas, sacadas y vueltas en nuestro romance de cierta obra toscana llamada el *Filócalo*, del famoso poeta y orador Juan Bocacio». Ante las inquietudes que despertó en Blasco de Garay el manuscrito, López de Ayala le confesó que «los sumarios de las preguntas que iban en metro» los había compuesto Diego de Salazar, pero apenas satisfizo las demás dudas¹². Blasco de Garay terminó por descubrir que López de Ayala había sido su traductor y le animó a que lo sacase «a luz, pues tan digno era de ella». A propósito de una edición que había aparecido en los años previos, explicó que «a hurtadas» se había «antes divulgado» esa traducción con el título «*Laberinto de amor*», pero en un texto «muy vicioso, como cosa de rebato hurtada». El propio Blasco de Garay se hizo cargo de la edición y confesó que lo había entregado «correctísimo y con la última lima de su autor afinado». Al final del prólogo se anunciaba la traducción de la *Arcadia* de Sannazaro, «por la misma buena junta de ingenios» (1549: «Blasco de Garay al lector»).

Recio (2001: 280) ha considerado que «[l]as explicaciones de los autores en la reedición de Toledo deben mirarse con desconfianza, pues pueden responder a intereses personales». Naturalmente se trata de una introducción estratégica –muñida por la sociedad López de Ayala/Salazar/Blasco de Garay– con la que se pretendió desautorizar la edición anterior y legitimar la que acababan de dar a la estampa; no obstante, no existe ningún elemento objetivo para pensar que hicieron esta declaración pública –con la que se puso en sospecha al impresor sevillano

¹² Tales sumarios en verso no figuran en el texto italiano y es una de las principales innovaciones de la traducción española, como más adelante indicaré. Por tanto, no es razonable referirse a Salazar como uno de los traductores de la obra, como hacen, generalizando, Reyes Cano (1975) y Recio (2001 y 2003).

Andrés de Burgos— a humo de pajas. Aunque desconocemos cómo se hizo el impresor afincado en Sevilla con el texto de la traducción, sí se sabe que obró con demasiada incuria en las dos ediciones que salieron de su taller.

Otro asunto, de orden extraliterario, que ha llamado la atención ha sido el incipit de la traducción: «Comienzan trece cuistiones, traducidas de lengua toscana en española por una persona muy cobdiciosa de servir con ellas a un su amigo» (Boccaccio 1549)¹³. El colofón del texto se cerraba con otra referencia al servicio que se pretendía cumplir con esta traducción. Gallardo (1888: III, 432) se preguntó si el «amigo» acaso pudo ser Gonzalo Pérez, al que le dedicó López de Ayala la traducción de la *Arcadia*. Esta no es más que una hipótesis, pero lo cierto es que «the identity of the friend López de Ayala had in mid [...] remains a mystery» (O’Conner 2011: 115).

La denuncia de Blasco de Garay, unida a la rareza de algunas ediciones (de las que escasean los ejemplares), ha generado tanto interés como confusión entre quienes se han acercado a la traducción. Fue Farinelli (1929: 244) quien dejó anotado que recordaba haber visto, pero sin aportar datos fehacientes, una edición de 1541: «I miei appunti mi rimandano ad un’edizione del *Laberinto* di Sevilla, 1541 (?), ma non so or più bene donde li abbia cavati». En repertorios bibliográficos antiguos como los de Pérez Pastor (1887) o Hazañas y la Rúa (1892) se registran ediciones diferentes, pero los datos que aportaron no nos permitían saber si existía alguna edición previa a la de Sevilla (1546), como sospechaba Farinelli.

El hallazgo de un ejemplar del texto de 1541 que había sido adquirido por la BNE en un volumen facticio (se acompañaba de la traducción castellana del *Libro de Fiameta* y de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro), motivó que López-Vidriero (1992) le dedicase un escueto artículo, exclusivamente de carácter bibliográfico, para describir materialmente las ediciones (aunque no consignó la de Toledo de 1546). Las tres obras conservadas en el mismo volumen presentaban mutilaciones, pero especialmente el *Laberinto de amor*. Algunos años después, Mazzocchi, Pintacuda y Tocco (1998: 42) y Muñoz Muñoz (2003: 540) dieron noticias de los descubrimientos de dos ejemplares más, conservados en las bibliotecas de Pavía (Italia) y Viena (Biblioteca Nacional de Austria)¹⁴.

Así las cosas, el panorama de ediciones conocidas de esta traducción parcial del *Filocolo* —con sus respectivos títulos, lugares y años de publicación— queda quintaesenciado de la siguiente manera:

¹³ En las ediciones toledanas esta parte de la obra figura detrás del prólogo de Garay; en la veneciana se sustituye por otra fórmula en la que la referencia al «amigo» desaparece.

¹⁴ Frente al de la BNE, estos dos sí están completos; el conservado en Viena tiene la particularidad de que también está encuadernado con la traducción del *Libro de Fiameta* (y en la misma edición de Lisboa).

- *Laberinto de amor*: Sevilla, 1541; Sevilla, 1546.
- *Trece cuestiones muy graciosas*: Toledo, 1546; Toledo, 1549; Venecia, 1553¹⁵.

A propósito de los nombres que aparecen identificados en el prólogo de Blasco de Garay, merece la pena aportar algunas notas sobre la colaboración entre el traductor, López de Ayala, el poeta, Diego de Salazar, y el revisor/editor, Blasco de Garay. A excepción de López de Ayala, «canónigo y vicario de la sancta iglesia de Toledo y obrero de ella» (Sannazaro 1549: h. 2-2v), de quien no se conoce traducción anterior, pero sí el importante papel que desempeñó en el círculo de intelectuales toledanos durante el siglo XVI (O’Conner 2011), tanto el capitán Diego de Salazar como Blasco de Garay habían vulgarizado textos de otras lenguas¹⁶. El primero contaba con una breve carrera como traductor, ocupándose de los romanceamientos de Apiano o del *Arte della guerra* de Maquiavelo; Blasco de Garay había traducido la *Oración al hijo de la Virgen* de Erasmo, que incorporó a la segunda edición de sus *Cartas en refranes* (Rabaey 2015). Sobre la relación entre estas personalidades con el mundo de las letras –y con el impresor Juan de Ayala– tenemos un número de noticias nada desdeñable. Blasco de Garay cuidó varias ediciones en el entorno de los años cuarenta, como el *Diálogo de las condiciones de las mujeres* de Castillejo o el *Itinerarium Adriani Sexti ab Hispania* de Blas Ortiz, ambos publicados precisamente en la imprenta de Juan de Ayala en 1546, momento en que ve la luz las *Trece cuestiones muy graciosas*. La colaboración de López de Ayala y Salazar se extendió a otra obra, la *Arcadia* de Sannazaro, que se publicó también en el taller de Ayala en 1547; en este libro ambos se repartieron la traducción del texto, ocupándose López de Ayala de las prosas y Salazar de las églogas. Intervino también Blasco de Garay en esta traducción, pues reconoció haber hecho una revisión final cuidando el estilo del texto¹⁷.

¹⁵ La edición toledana de 1546, de la que se conoce un único ejemplar (actualmente en la librería anticuaria de Guillermo Blázquez), fue descrita por Gallardo (1888: III, 430-432) y recientemente por García-Cervigón (2019: 969-970). Pérez Pastor (1887: 94) no llegó a verla, aunque sospechó que era «muy probable» que entre 1547 y 1549 (fecha de la segunda edición, que sí describió) «saliera a luz la edición primera corregida y con la introducción de Blasco de Garay». La rareza de esta impresión se demuestra cuando en los estudios más recientes o no se registra (como en el de Vega [2010] sobre la imprenta en Toledo en la primera mitad del Quinientos) o se alude a «the lack of known copies» (O’Conner 2011: 111). En cuanto al texto preparado por Ulloa, es evidente que se basó en la rama toledana, pues imprimió la epístola «al lector» de Blasco de Garay y el prólogo del traductor; según mis pesquisas, siguió la edición toledana aparecida en 1546 (González Ramírez, en prensa, a). La colación demuestra la atención textual con la que Ulloa editó esta traducción de Boccaccio; en este sentido, O’Conner (2016: 139) ha reparado en el cuidado material de su edición, que contribuyó «to shape a prestigious image of the language and culture of the Spanish Empire».

¹⁶ Sobre el ambiente cultural en Toledo durante el reinado de Carlos V y la «irradiación de la literatura italiana», téngase en cuenta el sugestivo trabajo de Gómez-Montero (2001).

¹⁷ Sobre López de Ayala son recomendables las páginas que le dedica Reyes Cano (1973:

Con respecto a la relación entre López de Ayala y Salazar y a la fecha de composición de esta traducción, Muñiz Muñiz (2003: 545) sospechó que se pudo llevar a término precisamente «a mediados de los años treinta». O’Conner (2011: 113-115) se ha apoyado en la dedicatoria de Pedro López de Santa Catalina a López de Ayala en su *Libro segundo de Espejo de caballerías* (1526), en la que se refiere a las «obras» de López de Ayala, para conjeturar que este y Salazar podrían haberse asociado por esa calenda con el fin de preparar algunas traducciones, por lo que cree que pudieron emprender la de las *Trece cuestiones*. Sobre la colaboración entre ambos, Rajna (1902: 31) entendió que parecía «ben verosimile che l’impresa minore delle *Treze Questiones* precedesse e servisse come di eccitamento alla maggiore dell’*Arcadia*» (opinión apoyada por Reyes Cano 1973: 66, n. 35).

En cuanto a la elección del texto por parte de López de Ayala (y posiblemente de Salazar), Recio (2001: 291) consideró que esta nueva traducción de una obra de Boccaccio debe entenderse desde «la moda lírica» impuesta en la primera mitad del xvi, donde Petrarca –y particularmente sus *Triunfos*– fue decisivo; en este sentido, la traslación se dejaría leer como «otra novela de amor en donde se tratan diversas historias del gusto de la época»¹⁸. O’Conner (2011: 125-126) también reflexionó sobre la relación entre las *Trece cuestiones* y la *Arcadia*. Consideró acertadamente que «both works centered on sentimental themes»; además, tanto un libro como otro poseen «characteristics of courtly genres», sirven «as models of a high style literary vernacular» y apelan a una «erudite humanist audience». En un trabajo posterior, en el que ha profundizado sobre este grupo de la «intellectual elite» de Toledo,

61-69). Ahora resulta imprescindible consultar el documentado trabajo de O’Conner (2011), que sitúa esta figura en su contexto político-religioso y en el círculo de intelectuales de Toledo. A propósito de su estrecha relación con Salazar y Garay, conviene tener en cuenta el capítulo que le dedica a las *Trece cuestiones* y a la *Arcadia* (2011: 99-131). Sobre la figura de Salazar y Blasco de Garay, Reyes Cano (1973: 70-83) contribuyó con unas primeras aportaciones. Para comprender mejor la camaradería entre estas tres personalidades que intervinieron en la preparación de la traducción de las *Trece cuestiones*, merece la pena leer el prólogo de Blasco de Garay a la *Arcadia* (1549).

¹⁸ Haber indagado con más profundidad sobre esta idea le habría permitido ofrecer un trabajo realmente interesante sobre la influencia del petrarquismo emergente en la primera mitad del siglo xvi a partir de la elección de este episodio; en cambio, Recio se obstinó demasiado en contradecir –a veces de un modo explícito y otras de forma velada– la interpretación de Reyes Cano, a su juicio excesivamente generalista y defenfocado: aludir al «gusto cortesano de la época» era como «no decir nada», atribuirle «el peso de la connotación amorosa a la poesía de cancionero» suponía desentenderse de explicar de forma detallada el «contexto cultural» y la «relación con la *Arcadia* tampoco es apropiada», como tampoco lo es vincularlo con los *Adagia* (Recio 2001: 282-283 y 289). Por tanto, su punto de partida (explicar «las posibles razones de elección del texto de Boccaccio por parte de los traductores, las posibles circunstancias, la moda literaria y el oportunismo editorial», p. 278) pierde consistencia, pues se diluye a lo largo de páginas trufadas de reproches. Si realmente se hubiese ocupado en «señalar lo que hace el traductor y cómo lo hace, y con qué intención, para entender qué clase de traducción es» (p. 282-283), hubiese ofrecido sin duda un estudio de mayor alcance crítico.

O’Conner (2016: 127-135), por una parte, ha señalado que se reunía a menudo en «casas de recreo» (López de Ayala poseía una), en las que, a modo de academias literarias, se intercambiaban saberes culturales y se realizaban debates literarios y justas poéticas. En este contexto, la traducción de las *Trece cuestiones* se mimetiza perfectamente con el ambiente cultural que se desarrollaba. Por otra parte, ha entendido que ambas traducciones, dentro de ese campo intelectual, funcionan como «cultural capital in the strategic interactions of a powerful group of nobles, clerics, and intellectuals»; no es ocioso, en este sentido, que la *Arcadia* fuese dedicada a Gonzalo Pérez.

Especial interés ha despertado el título con el que salió la edición sevillana (*Laberinto de amor*), en cuyo incipit, como se ha referido, se lee «Comienzan trece cuistiones [...]», lo que sugiere que el impresor Andrés de Burgos eligió para el frontispicio un título que tomase distancia con el de Boccaccio y le aportase novedad a la obra. Reyes Cano (1973: 68; 1975: 527) y Recio (2001: 278) lo han justificado a partir de la tradición literaria española, aunque desde ópticas diferentes; para el primero el término *laberinto* remite a Mena y a los gustos cortesanos del siglo xv, mientras que Recio percibió la influencia de los *Triunfos* de Petrarca y lo atribuyó «al corpus lírico que se desarrolla en la época en Castilla sobre la casuística amorosa»; que su principal aportación estaba bien encaminada lo prueba el hecho de que en la primera mitad del xvi circuló un «cancionero petrarquista en supuestos y extraños endecasílabos que él [Feliciano de Silva] denominó *Laberinto de amor*» y que estaba integrado por sonetos, octavas, epístolas, etc. (Blecua 2006: 55).

A López-Vidriero (1992: 302) y Muñiz Muñiz (2003: 538), más atentas a la producción italiana, no se les ha escapado que tal título remite al *Corbaccio* del propio Boccaccio, que en muchos talleres italianos salió con el título *Laberinto d’Amore*¹⁹. Sin embargo, una noticia bibliográfica ha permitido valorar otras hipótesis. En su estudio sobre la imprenta en Sevilla, Álvarez Márquez (2007: 78-79) resaltó que en 1526 Fernández de Oviedo cedió y traspasó el privilegio de impresión a los sevillanos Rodrigo de Ayala y Alfonso de Alfaro para publicar una obra –que nunca llegó a ver la luz– titulada precisamente *Laberinto de amor*. A pesar de que Álvarez Márquez pensó que podría tratarse de la traducción del libro de Boccaccio que Andrés de Burgos imprimió más tarde, O’Conner (2011: 107-108) ha considerado más bien que el título podría haber sido recordado, años después, por Andrés de Burgos, que era de la misma ciudad y quizá habría tenido noticias de aquella obra inédita de Fernández de Oviedo²⁰. En

¹⁹ El propio Blasco de Garay, al aludir al título del texto hurtado y publicado en Sevilla, reconoció que «el *Laberynto*» era un «libro distinto del *Philoculo*, aunque todos de un mismo auctor» (1549: «Blasco de Garay al lector»).

²⁰ En esta monografía Álvarez Márquez comentó que Fernández de Oviedo tradujo el *Laberinto de amor* de Boccaccio, desliz repetido en varias publicaciones anteriores y posteriores.

cuanto al sintagma adjetival que acompaña al título que figura en la edición de Toledo, *Trece cuestiones muy graciosas*, desciende de la propia obra; Masilino refiere al iniciar la décimotercera cuestión que pretende decir una novela para que «las cuestiones dichas sean más graciosas» (1549: cap. 49).

Atendidos estos asuntos de carácter socioeditorial y paratextual, es imprescindible valorar las divergencias que contienen las ediciones sevillana y toledana, pues Blasco de Garay denunció los vicios del impreso de Sevilla y señaló que su edición, mucho más cuidada, había sido revisada. Tras el hallazgo de otro ejemplar completo, Muñiz Muñiz (2003: 541) fue la primera en emprender un cotejo parcial entre la edición sevillana del 41 y la autorizada a partir del texto del 49 (con la edición crítica de *Filocolo* de fondo) con el propósito de comprobar realmente la fiabilidad de un texto sobre otro y examinar qué criterio siguió Blasco de Garay «para su corrección». Concluyó que «las variantes de mayor envergadura se concentran en un solo punto: el relativo al resumen inicial antepuesto por López de Ayala a la primera “cuestión”». A su juicio, «cabría atribuir a Blasco de Garay las variantes de rango menor, generalmente circunscritas a oscilaciones del uso lingüístico», mientras que a López de Ayala le asignó «los añadidos que aumentan el ornato del estilo con recursos retóricos».

Aunque en rigor no hay ningún elemento que nos permita determinar hasta dónde llegaron las intervenciones de uno y otro, en el prólogo a la traducción que López de Ayala y Salazar prepararon de la *Arcadia* de Sannazaro Blasco de Garay también confesó que le había pasado «una ligera mano, tanto para hacerla hablar (según mi posibilidad y pobreza de ingenio) en más ordenado estilo castellano, cuanto para traducir mejor la parte del verso, que en alguna manera iba apartada del verdadero sentido de lo [*sic*] toscano, de adonde se sacó» (Sannazaro 1549: h. 4). El manuscrito que se conserva de esta traducción de Sannazaro (anterior al impreso) ha permitido comprobar que se hicieron intervenciones para la publicación que suponen cierto distanciamiento con respecto al texto italiano (Cañas Gallart 2013: 43-44). Por tanto, aunque se trata de un asunto realmente espinoso e imposible de aclarar en su totalidad, porque no se puede descartar que el traductor revisase su texto años más tarde e interviniese sobre él, la fenomenología de las variantes que encontramos en la *Arcadia* (manuscrito e impreso) y en el *Filocolo* (*Laberinto de amor / Trece cuestiones*) en parte coincide, por lo que las conjeturas de Muñiz Muñiz encuentran aquí un punto de apoyo²¹.

Otro error común ha sido entremezclar los títulos de las ediciones sevillana y toledana, generando uno ficticio: *Trece cuestiones de amor* (que es el que figura, por ejemplo, al frente de uno de los trabajos de Recio [2003]).

²¹ A propósito de esta revisión que López de Ayala/Garay realizaron de la traducción, el texto de Boccaccio nos permite verificar que introdujeron en ocasiones leves cambios sobre

En cuanto a estas «intervenciones» de mayor calado, Muñiz Muñiz afirmó que no se perciben «en el resto de la obra, donde, si algo cambia, es el barniz lingüístico que Garay impuso al texto por razones personales del todo ajenas al original», lo que le llevó a contradecir a Blasco de Garay: «parece que la edición sevillana fue más próxima al original pese a haber sido hecha “a hurtadas”»²². Su examen se centró en la introducción a la traducción, el lugar más difícil para someter a escrutinio las variantes, porque, con respecto al texto de Boccaccio, esta parte está adaptada y difícilmente podemos hacer una atribución segura sobre quién pudo intervenir en el modelo del arquetipo (si Andrés de Burgos o López de Ayala/Garay). El cotejo íntegro de las ediciones sevillana y toledana (siempre con el texto de Boccaccio de fondo), no ratifica las conclusiones a las que llegó Muñiz Muñiz. La colación pone de manifiesto dos asuntos importantes: no es la introducción la parte que porta un mayor número de variantes (la cuestión cuarta transmite muchas más) y fue en la imprenta sevillana de Andrés de Burgos donde se cometió todo tipo de desmanes con la traducción de López de Ayala —en forma de adiciones y supresiones— para ajustar la cuenta del original. En general, se eliminan oraciones subordinadas o sintagmas (o en su defecto se sustituyen por términos o giros más breves) con los que se pierden detalles de la descripción, pero la secuencia se mantiene inalterada desde la lógica de los acontecimientos narrativos. Pero también encontramos malas lecturas y saltos de igual a igual que empobrecen aún más el texto de la traducción. Este comportamiento activo en relación con los ajustes de la caja y estos deslices cometidos por la falta de atención con el texto que se estaba metiendo en moldes se acentúan en la reedición que afrontó Andrés de Burgos en 1546 (González Ramírez, en prensa, a).

Sobre el modelo subyacente, a pesar de las sospechas que despertó la proximidad cronológica de la traducción francesa de 1531 (Rajna 1902: 32; Reyes Cano 1975: 532), Muñiz Muñiz (2003: 549) sostuvo que el traductor galo había culminado una traslación más pasiva y concluyó que López de Ayala «decía la verdad» al confesar que había manejado un texto en toscano²³. Además, Muñiz Muñiz (2003: 548) advirtió el parentesco que existe entre los epígrafes de una traducción y otra, pero alegó que tales «capítulos y rúbricas figuraban ya en la tradición impresa italiana derivada del incunable veneciano de 1472». Blanco Valdés (2015), al examinar los epígrafes de la traducción española y

la traducción primitiva que la aleja en aspectos de detalle de la *vera lectio*. Por tanto, el texto publicado en Sevilla contiene algunas lecciones más afines al original italiano (Muñiz Muñiz 2003: 544; González Ramírez, en prensa, a).

²² Tales variantes no pueden hacernos creer que existieron varias traducciones, como se ha difundido en diferentes estudios. Estamos, en rigor, ante una misma traducción, con variantes textuales, que fue reeditada varias veces en poco más de una década.

²³ Reyes Cano (1975: 532) se preguntó incluso si acaso pudo ser el texto fuente la versión de Ser Minoscio, que apenas tuvo circulación.

los impresos italianos, ha llegado a la misma conclusión, por lo que la edición del *Filocolo* en la que se basó López de Ayala, procedente de la familia beta, no pudo ser ninguna de las que salieron en los años treinta –las más próximas al hipotético momento de la traducción– que carecen de estos paratextos²⁴. Si bien, no ha descartado que López de Ayala «hubiera podido conocer, ver o tener también delante la edición de 1481» (Blanco Valdés 2015: 281-282), en la que se añaden o cambian los nombres femeninos (al igual que ocurre en la traducción). Sin embargo, el hecho de que la modificación se produzca en cuatro casos –y no en otros– parece indicar, a mi entender, que ambos mostraron un comportamiento idéntico, pero independiente, con el propósito de homogeneizar un criterio que en el texto de Boccaccio no era uniforme: dotar a las narradoras de nombre propio²⁵. Como a menudo ocurre, apurar más en este terreno no es fácil, dado que la tradición impresa suele ser más estable y los cambios son menores. Sin embargo, a través de algunos desvíos que presenta la traducción y he cotejado con varios impresos, he podido afinar un poco en este ámbito; he descartado las ediciones de 1472, 1476 y 1478, y he situado el texto fuente entre las ediciones publicadas en la horquilla de 1497 y 1520 (González Ramírez, en prensa, b)²⁶.

Con respecto a las particularidades de la traducción española, el hecho de que el episodio se presente de forma independiente le confiere al texto una nueva dimensión literaria; en su inicio, se presenta en la traducción española un apretadísimo resumen del argumento (1549: h. 3-3v) en el que se narran las desventuras de los amantes y la búsqueda incesante del joven Filocolo, que, forzado por el naufragio, es agasajado en Nápoles por «madama María, hija del Rey de aquella ciudad»; es entonces cuando acuerdan «pasar la fiesta [...] con algún pasatiempo honesto». La traducción española se subdivide a partir de aquí en las siguientes partes: narración de la *questione*, sumario en verso de la cuestión planteada, «respuesta» de la reina, «réplica» del narrador, «determinación» final de la reina y sumario en verso de la respuesta (ambos sumarios, en octosílabos, fueron la aportación de Salazar). Independizado este episodio, la obra podía entenderse como «un ejercicio de razones» (1549: cap. 53), según considera la reina al final de la obra, que bien puede conceptuarse como «un repertorio de casuística amorosa» (Muñiz Muñiz 2003: 538).

²⁴ Los 53 capítulos en los que se divide la traducción española no encuentran correspondencia exacta con los que han transmitido los manuscritos o las ediciones italianas impresas (en su artículo de 2017 Blanco Valdés incluye tablas comparativas muy útiles con los epígrafes); las diferencias que a menudo existen, en forma de reducciones y ampliaciones, invitan a pensar que fueron innovaciones del traductor, de Garay o incluso de los tipógrafos (Blanco Valdés 2015: 279 y 288; González Ramírez, en prensa, b).

²⁵ Es importante matizar que las dos primeras figuran en el texto de Boccaccio con una denominación genérica –‘giovane’–, pero las otras dos no son anónimas: Pola y Graziosa.

²⁶ No he podido revisar toda la *tradizione a stampa* del *Filocolo*. Entre la edición de 1478 y la de 1497 tengo noticias de tres más (1481, 1487 y 1488) que por ahora no he podido consultar.

Sobre esta nueva *dispositio textus* y sus implicaciones narrativas, Reyes Cano (1975: 531-532) estimó que en la traducción se «minimiza el papel de preámbulos y contextos»; a su modo de entender, el traductor no mostró interés por el «marco» que sirve de encuadre a los *casos* de amor ni por «la caracterización de los distintos personajes que los relatan». Para Reyes Cano existió un intento de «impersonalizar el contenido de las *cuestiones*» con el fin de «resaltar su condición independiente respecto al resto del libro». La justificación de tal modo de obrar la encontró en el «carácter compilatorio» de estas obras que circulaban a modo de compendios por los ambientes cortesanos. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que el sistema paratextual absorbe en gran medida las funciones de parte de la *cornice*, que sin ser esta demasiado detallada en la obra original contiene aspectos que no se reflejan en la traducción.

Blanco Valdés (2017: 144), en un extraordinario trabajo complementario al anterior, ha considerado que López de Ayala estableció «un ordine mediante un'inventio non presente nell'originale: “mandó a todos assentar por orden /cada uno en el lugar que le convenia”». En la traducción se alude de vez en vez a esta distribución, que no figura en el texto de Boccaccio; al parecer de Blanco Valdés, López de Ayala pudo obrar «probablemente» así para otorgarle al texto «un senso di distinzione sociale tipico della Spagna dell'epoca, ma assente nel mondo cortese creato da Boccaccio». Por otra parte, el hecho de que se seleccionase un episodio evidentemente implica ofrecer un plan de lectura distinto en el que el «ambiente cortese», reflejado esencialmente en la *cornice* (minimizada en la traducción), se difumina y el «romanzo sentimentale, di derivazione alessandrina», queda totalmente desdibujado. Estamos, en efecto, ante una obra en la que su función pragmática ha cambiado y de «un romanzo sentimentale si passi più a un'opera di carattere dottrinale, didattica e per certi aspetti moraleggiante» (Blanco Valdés 2017: 161-162)²⁷.

Por otro lado, los dos sumarios en octosílabo que Diego de Salazar incluyó en cada una de las cuestiones ha despertado mucha curiosidad, por ser una de las principales innovaciones del texto español; como se señaló, incluyó dos sumarios por cada cuestión, uno al final del *dubbio* (de 11 versos) y otro al final de la respuesta de la reina (de 10 versos)²⁸. Reyes Cano (1973: 69; 1975: 538) explicó el sentido de estos versos —de acuerdo con su lectura cortesana de la obra— como compilación de casos amorosos leídos en las cortes, donde también circulaban los cancioneros

²⁷ Muy atinadamente, Blanco Valdés (2017: 156-158) comenta un caso, de la octava cuestión, en el que, a partir de omisiones y ampliaciones, se recontextualiza el planteamiento de la narración para adaptarlo al nuevo público.

²⁸ Un aspecto sobre estas composiciones no percibido hasta ahora es que Salazar revisó sus versos antes de dar el texto definitivo que se publicó en la edición toledana (González Ramírez, en prensa, a).

(en los que «los debates solían escribirse en verso y recitarse»). Recio (2003: 9-10), en cambio, consideró que los versos cumplen con «otra función», más bien ornamental, «siguiendo el estilo castellano octosilábico y una tradición que revalorizó y matizó Petrarca» a través de sus *Triunfos*. En el capítulo IV del Triunfo de Amor «Petrarca desarrolla el estado psicológico del enamorado», que en gran medida está presente en los poemas en forma de Salazar; con los sumarios en verso, «el aspecto amoroso de las *Cuestiones*» adquiere «un tono diferente al amor ovidiano que siempre está presente en Boccaccio».

Sobre el *modus traducendi*, López de Ayala demostró cierta competencia a la hora de resolver términos o expresiones italianas de relativa complejidad, aunque en otros casos, como habitualmente ocurre, cometió algunos errores. En no pocas ocasiones, se inclinó por recurrir a la paráfrasis o a la síntesis, lo que genera que las construcciones sintácticas y las elecciones léxicas del original –a menudo de cierto sabor latinizante– se viesan alteradas por otras más llanas y naturales (Reyes Cano 1975: 531-537; Muñiz Muñiz 2003: 544; O’Conner 2016: 123-126; Blanco Valdés 2017: 146; González Ramírez, en prensa, c)²⁹. Para Blanco Valdés (2017: 145-146), el traductor «usa il testo d’origine con grande libertà e con uguale libertà lo modifica, manipola e riscrive secondo il suo gusto, alterando, in definitiva, la sua configurazione testuale». El grado de independencia que en ocasiones adquiere la traducción con respecto a la estructura gramatical y discursiva del texto original le ha llevado a considerar que «in certi momenti si fa più una parafrasi che una traduzione».

Aunque en varias partes en efecto López de Ayala obró con suma libertad, conviene aclarar que el alcance de sus intervenciones sobre la materia narrativa de las trece cuestiones y sobre el debate posterior no supone una alteración drástica del texto; más bien se trata, en la mayor parte de los casos, de modificaciones que inciden en ciertos detalles de una descripción o un argumento (González Ramírez, en prensa, c). Algunas intervenciones están en la línea de las restricciones morales impuestas por las convenciones sociales de la España del siglo XVI³⁰; es interesante advertir cómo reajustó la caracterización de algunos personajes, como el caso de una alcahueta, cuyo comportamiento inmoral denunció mediante apelativos groseros, o el de un marido que se comporta de forma menos liberal en la traducción que en el original. Otras operaciones, en cambio, están encaminadas a sacralizar un texto cargado

²⁹ Aunque Reyes Cano (1973: 83), en un primer análisis de las *Trece cuestiones*, indicó que «no puede decirse con rigor que se trate de una verdadera traducción», en su trabajo posterior (1975) no lo puso en duda.

³⁰ Hay que recordar que López de Ayala, que había sido paje del cardenal Cisneros (cuando era arzobispo en Toledo), era canónigo y vicario de la catedral de Toledo, de la que había sido racionero en 1493 (O’Conner 2011).

de elementos paganos o a agregar notas informativas útiles para el nuevo lector, en casos como personajes de la mitología o la literatura clásica (Blanco Valdés 2017; González Ramírez, en prensa, c).

A propósito de la proyección de las *questioni d'amore* en la literatura española, existe una apreciable tradición crítica, que podríamos distribuir en dos bloques; aquellos estudiosos que se han dedicado a rastrear el motivo de la 'cuestión de amor' en textos posteriores y los que se han fijado más en la forma del texto y otros aspectos estilísticos. Tras el trabajo de Rajna (1901) sobre la cuestión primera, el pleito de las dos guirnaldas, otros investigadores han localizado esta y otras *questioni* en textos españoles y han analizado su modo de inserción. Menéndez Pelayo (2017: 353) argumentó que la «cuestión de casuística amorosa» que se refleja en el título de la anónima *Qüestión de amor* (publicada en 1513 y que más tarde Ulloa reeditó junto con las *Trece cuestiones* traducidas por López de Ayala) «está imitada de las del *Filocolo* de Boccaccio», concretamente del segundo *dubbi*; también percibió huellas de este episodio en la Égloga primera de Garcilaso. Por otro lado, Crawford (1922: 85) entendió que «[t]he analogy is clear between the *Comedia Fenisa* [de Lope de Rueda] and the various themes treated in the Italian *dubbi* and *casi d'amore*»; de Lope de Rueda también sacó a colación el *Coloquio llamado prendas de amor*, editado por Timoneda en el *Registro de representantes* (1570), una colección de piezas breves de diferentes autores. Precisamente «[i]n three plays of Timoneda» y en la *Comedia de la duquesa de la Rosa* de Alonso de Vega, «the representation of a *caso de amor* serves as a prologue»; dos de esos casos derivan del *Filocolo: La comedia de Amphitrion* (cuestión primera) y *Comedia de los Menemnos* (cuestión tercera)³¹.

Fernández Montesinos (1926: 281) encontró la primera cuestión de amor desarrollada en el *Premio riguroso y amistad bien pagada*, «que no parece obra del Fénix, pero sí muy antigua»; a su juicio, el motivo lo tomó «con toda verosimilitud [...] directamente de Boccaccio». Casaldueño (1932: 183-185) lo detectó en *La Entretenida* de Cervantes, donde «[e]l esquema del tema está mucho más cerca de Boccaccio» (aunque se introduzca «en el ámbito de lo burlesco») que de las comedias comentadas por Montesinos, pues a su entender «Cervantes tomó el tema directamente de Boccaccio»³².

³¹ Un análisis de las comedias de Timoneda citadas y de la *Comedia de la duquesa de la Rosa* se puede ver en el estudio de Crawford (1922: 119-126). Llamo la atención sobre el hecho de que la *Comedia Fenisa* de Lope de Rueda es una «refundición posterior» del *Coloquio de Fenisa* (Cátedra 2006: 231). Para Cátedra (2006: 231), o el *Coloquio* o la *Comedia* se podría «ahora atribuir a Vergara», aunque reconoce que «la transmisión de este texto [...] nos plantea quebraderos de cabeza».

³² Casaldueño (1967) volvió sobre el mismo asunto años más tarde. Crawford (1933), en cambio, sugirió que Cervantes pudo leerlo a través del prólogo de Timoneda a la *La comedia de Amphitrion* (y anotó además que la escena se desarrolla también en otro entremés cervantino,

Unos años más tarde, al analizar el motivo de largo aliento de los dos amigos en los *Ocho libros de la segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor* (Valencia, 1564) de Alonso Pérez, Avalue-Arce (1957: 15, n. 41) reparó en que en la versión que se incluye del cuento (sobre el que Boccaccio escribió una *novella* en el *Decameron*) «aparece una “cuestión de amor”», concretamente la primera: «Pérez pudo haberla leído en el original italiano o en cualquiera de las dos versiones castellanas». Para Asensio (1975: 231), Damasio de Frías fue «el mayor tributario de esta moda»; el tema, que plasmó en su *Dórida* (quizá a partir de «las propuestas en las lecciones de Benedetto Varchi»), también lo percibió en otros textos no citados hasta ese momento, como en la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras.

En el ámbito de la poesía, y sin salir del siglo xvi, Pérez-Abadín Barro (2017) ha detectado cómo en la égloga VI de Pedro de Padilla se ve una contienda de *dubbi* en la que se adaptan cuatro cuestiones de amor (la segunda, tercera, octava y quinta, por ese mismo orden), dispuestas en simetría –en los extremos se colocan «los dilemas masculinos» y «en el centro se sitúan las exposiciones femeninas»– que podrían haber llegado de la traducción castellana (2017: 81), aunque el texto poético no ofrece pruebas para confirmarlo.

Ya en el siglo xvii se ha reconocido la presencia de la huella de las *questioni* tanto en la prosa como en el teatro. En la novela corta *Sylvania* (1922: 26) comentó que la crítica había señalado la influencia del *Decameron* (X, 5) en «El jardín engañoso» de María de Zayas, pero a su juicio la trama contiene retazos de la cuestión cuarta presente en el *Filocolo*: «A careful examination of the three tales concerned, however, suggest that she was influenced by both». Por otro lado, en las comedias de Calderón de la Barca tiene una presencia notable este asunto, que fue abordado por Pailler (1974) en un estudio monográfico y ofreció un amplio repertorio de obras, entre las que destaco *Argenis y Poliarco*, *Amado y aborrecido* o *Eco y Narciso*, además de otras que han sido recientemente estudiadas por Casariego Castiñeira (2020: 75), para quien Pailler no consideró «en detalle» el tema de las preguntas en la obra de Calderón «desde la tradición a la que pertenecen, la de las *questioni d'amore*». En su trabajo,

La guarda cuidadosa). Por otra parte, a propósito de Cervantes, Carrasco Urgoiti (1980: 83-84) consideró que se pudo inspirar en la cuestión décima para su comedia *El laberinto de amor*, aunque ha sido una hipótesis que ha encontrado poco respaldo en la crítica posterior, porque realmente las tramas guardan escasos vínculos. Algunos de estos textos dramáticos de los siglos xvi y xvii en los que se desarrolla la primera cuestión de amor fueron examinados por Gómez (1997: 166), que destacó cómo, en primera instancia, en manos de Timoneda y Alonso de la Vega hay una adaptación «a lo pastoril», en «un segundo momento» se encuentran «versiones de la cuestión de las guirnaldas que se incorporan como episodios dentro de la intriga secundaria de comedias pastoriles» y por último, «con la versión paródica que hace Cervantes en *La Entremetida* [...], el episodio se introduce en las típicas escenas de requiebros amorosos entre lacayos y fregonas, que asimismo intervienen en las comidas de Lope de Vega».

Casariego Castiñeira ha analizado, por un lado, dos cuestiones de amor que se localizan en tres comedias de Calderón: *El hombre pobre todo es trazas* (1627), *El secreto a voces* (1642) y *Los tres mayores prodigios* (1636); en esta última el caso de amor es el primero de Boccaccio. Por otro lado, se ha centrado en «la trayectoria de otra *questione*, también con ecos del *Filocolo*, que da pie al argumento de *Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor* (1658)», con la intención de valorar cómo «se combina con otros motivos y cómo dialoga con otras obras teatrales del momento». De igual forma, se refiere a otras obras dramáticas del siglo XVII en las que aparecen las cuestiones de amor (ligadas, en ocasiones, con otros motivos): *Doña Beatriz de Silva*, de Tirso de Molina, y *Galán, valiente y discreto*, de Antonio Mira de Amescua, quien «demuestra conocer las *questioni* de Boccaccio» (2020: 81)³³.

En cuanto a quienes se han centrado en aspectos formales, estilísticos, del *Filocolo* —es decir, del *romanzo* íntegro, no solo del motivo de las *questioni* o *dubbii* que se concentra en el episodio traducido—, hay que volver una vez más la mirada sobre la monografía de Farinelli para encontrar la primera nota sobre la temprana influencia que pudo ejercer la obra de Boccaccio; al comentar la traducción del *Libro de Fiameta*, Farinelli (1929: 216-217, n. 1) advirtió que el «inutile apparato mitologico, astronomico, erudito» del *Siervo libre de amor* podría derivar, como en el *Triunfo de las donas* y en otros escritos de Rodríguez del Padrón, tanto de la *Fiammetta* como del *Filocolo*. En su monografía sobre Juan de Mena, Lida de Malkiel (1950: 145-147) citó un fragmento del prólogo de la *Coronación* y entendió que «[t]an directo calco del periodo latino recuerda inmediatamente el virtuosismo retórico de algunas obras de Boccaccio, en particular del *Filocolo*», de cuyos libros primero y segundo extrajo algunas unas líneas³⁴. En un estudio posterior dedicado a la figura de Rodríguez del Padrón, Lida de Malkiel (1952: 350) resolvió que Farinelli había «equivocado la posición de nuestro autor», quien no solo se mantuvo independiente con respecto al *Filostrato*, sino que «[e]l influjo del *Filocolo* sobre el *Triunfo de las donas*, lejos de ser evidente, no es siquiera perceptible». A propósito de Rodríguez del Padrón, Tudorica Impey (1985) terció en un debate en el que Farinelli y Menéndez

³³ En un trabajo posterior, Casariego Castiñeira (2021) ha recuperado algunas de las conclusiones de este estudio (y añadido algunos matices textuales) a un capítulo de su monografía dedicado a las «cuestiones en las academias», en el que ha incluido una obra más de Calderón, *La sibila del Oriente*, donde se encuentra una *quaestio* más vinculada a la tradición escolástica que a la amatoria.

³⁴ A propósito de esta obra de Mena, también recordó que Post indicó que «el segundo título de la *Coronación*, *Calamicleos*, debió de surgir a semejanza del extraño compuesto *Filocolo*» (Lida de Malkiel 1950: 146, n. 26). En un trabajo posterior, Morreale (1959: 52, n. 1), que se apoyó precisamente en Lida de Malkiel, anotó que «el estilo de Boccaccio, cuyas obras, y en particular el *Filocolo*, habían influido ya en Mena, Talavera y otros, vuelve a prestar sus moldes, por mediación de Castiglione», a Boscán.

Pelayo (2017: 328-226) se habían posicionado a favor de la influencia y Lida de Malkiel en contra; tras un examen reposado del *Triunfo de las donas*, apostilló que «[e]l paralelismo temático, la idéntica sucesión de motivos, la doble metamorfosis en las fábulas de Cardenia, de Fileno y de Idalogo, así como las coincidencias fraseológicas mencionadas, confirman la conjetura de que a Rodríguez del Padrón no le era ajeno el texto del *Filocolo*» (Tudorica Impey 1985: 142). Aunque afirmó que Rodríguez del Padrón no se sirvió estrictamente de las cuestiones de amor del *Filocolo* (en contra de lo que sostuvo Farinelli), admitió que «[d]esde el punto de vista literario, Rodríguez del Padrón admira a Boccaccio», «lo juzga un modelo digno de seguir» y, «en cuanto al proceso creador, es mucho mayor de lo que se sospechaba». No obstante, matizó que desde el «punto de vista estrictamente moral, Rodríguez del Padrón rechaza a Boccaccio» (Tudorica Impey 1985: 147-148).

En esta línea de influencia sobre la ficción sentimental, Perugini (1995) ha visto conexiones textuales y sentidos emparentados con la *Questión de amor*, con lo que la vinculación de obras elegidas por Ulloa en su edición de 1553 encuentra coherencia estilística y temática. Cortijo Ocaña (2001: 242), al estudiar la *Questión de amor* como *quaestatio*, también la ha relacionado con la forma de debate del texto de Boccaccio. Chas Aguión (2001b) atendió igualmente a esta relación intertextual, con especial atención a la cuestión segunda de Boccaccio. En un trabajo desarrollado de forma paralela, Chas Aguión (2001a) rastreó la presencia de las cuestiones de amor en la literatura sentimental, en prosa y verso, del siglo xv; además de otros textos relacionados por la crítica, sacó a colación interesantes concomitancias con obras como la *Queja que da su amiga ante el dios de amor* del comedador Escrivá o con composiciones de la lírica cancioneril, aunque reconoció que no se puede determinar si la influencia llegó de la obra de Boccaccio o de la trascendencia de las *demandes d'amour*. Finalmente, Lacarra Lanz (2005) se propuso demostrar que el peso en la ficción sentimental no solo es de la *Fiammetta*, sino que también se proyectan otras obras de Boccaccio: el *Filostrato*, el *Filocolo* y el *Corbaccio*. Se centró en dos textos, *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón y la *Sátira de infelice y felice vida* del Condestable D. Pedro de Portugal, señalados ya por Menéndez Pelayo. A su juicio en ambas se encuentra la huella de Boccaccio en el desdoblamiento de las voces narrativas; por otra parte, la «duplicidad del discurso amoroso», presente en las *questioni d'amore*, «la encontramos también en el *Siervo libre de amor*»: la «*Historia de dos amadores* tiene precisamente la función de desenmascarar la ficción y el falso juicio del discurso amoroso» (Lacarra Lanz 2005: 569-571). En otros textos afines, como *Veneris tribunal* de Scrivá (Aybar Ramírez 1996: 423), el *Libro en que se quentan los amores de Viraldo y Florindo, aunque en diverso estilo* (en Gómez Canseco/Bernardo Perea 2003: 49) o *Notable*

de amor de Cardona (2011: 24), también se ha percibido que algunos de los *dubbi* del *Filocolo* podrían haber sido usados como fuente³⁵.

Por último, con respecto al tratamiento editorial, hasta ahora tan solo contamos con una transcripción moderna del texto, la que preparó Romero Lucas (Boccaccio 1999) para *Lemir*, basada en la edición sevillana de 1546 (la que transmite el texto más viciado), que presenta algunas actualizaciones gráficas y se acompaña de varios índices: uno con las trece cuestiones, otro con los 54 capítulos y el último con los personajes que aparecen en el texto o son nombrados por estos. Por tanto, está pendiente de realizarse una edición crítica de la traducción; en ella, se debe partir del cotejo de todas las ediciones disponibles del texto, que demuestra –según he podido constatar– que la reedición preparada en Toledo (1549) se hizo bajo una revisión de López de Ayala (quizá con la colaboración de Garay) con el texto del *Filocolo* a la vista³⁶. La colación obliga a apoyarse en la edición de Sevilla para corregir pequeños desaciertos del texto aparecido en la imprenta de Toledo, que pudieron ser cometidos durante el proceso de copia en limpio o mientras se preparaba su composición tipográfica (González Ramírez, en prensa, a).

La edición, como no puede ser de otro modo, se debe acompañar de un cuerpo de notas que permita entender los principales desvíos con respecto al texto original de Boccaccio; en este sentido, como en tantas otras traducciones, es importante apoyarse en la edición crítica que preparó Quaglio, pero no se puede desatender la tradición impresa que deriva de la prínceps de Venecia, porque algunos casos detectados que podrían considerarse como un error de traducción en realidad son errores de transmisión que derivan de la tradición impresa italiana (González Ramírez, en prensa, b).

*Teseida delle nozze d'Emilia*³⁷

En los años en que estaba preparando su regreso a Florencia, Boccaccio compuso la *Teseida* (datada entre 1338 y 1341), un poema épico en «ottava rima» que respeta los casi diez mil versos –repartidos en 12 cantos– que contiene la *Eneida* de Virgilio; esta puede considerarse,

³⁵ Del trabajo de Aybar Ramírez, que al estudiar textos de la ficción sentimental del siglo XVI como la *Questión de amor* o *Notable de amor* se refirió muy tangencialmente a la deuda con el *Filocolo* o la *Fiammetta*, téngase en cuenta, en lo que respecta a las *questioni d'amore*, el capítulo que le dedica a la «Teoría y práctica del amor: razonamientos, disputas y cuestiones» (1996: 741-744). Dejo a un margen las consideraciones de Cesare de Lollis (recogidas en su libro *Cervantes reazonario*), para quien un episodio de *La Galatea* de Cervantes le recordaba al *Filocolo*, sobre las que tanto Montesinos como Casaldueño mostraron su oposición.

³⁶ De la edición toledana de 1546, cuyo único ejemplar está en este momento en posesión de la librería anticuaria de Guillermo Blázquez, solo he podido hacer un cotejo parcial gracias al auxilio de Rosa María Rivas, a quien agradezco su gentil predisposición al atender mis demandas.

³⁷ Aunque sigue siendo una edición crítica de referencia la cuidada por Battaglia (Boccaccio 1938), así como la ofrecida por Limentani (Boccaccio 1964), ahora es imprescindible

junto a la *Tebaida* de Estacio (que se refundió en la Edad Media con el título *Roman de Tebas*) y al *Roman de la Rosa*, las fuentes principales. La historia narrada comienza con la guerra que mantuvo Teseo contra las Amazonas escitas, quienes tras matar a sus maridos emprendieron una batalla contra Teseo y sus hombres; la guerra y el sitio de Teseo acaban con la rendición de Hipólita y las demás mujeres (lib. I); posteriormente Teseo viaja a Atenas junto con Hipólita (convertida en su esposa) y su hermana, Emilia (en la traducción figura como «sobrina», 1996: 108). Es allí donde comienza una nueva batalla contra el «fiero Creonte» y los tebanos. Entre estos, que son vencidos, caen como prisioneros Arcites y Palemón; ambos, por su noble linaje, son condenados «a perpetua prisión, pero mandólos dentro en su palacio meter» (lib. II). Desde este encierro ven a la hermosa Emilia, de la que se confiesan rendidos de amor. Tiempo más tarde, un viejo amigo de Teseo, Periteo, le ruega que libere a Arcitas, antiguo compañero suyo. Con la condición de que no vuelva por sus tierras, Teseo accede a la petición (lib. III). Arcitas –que mientras está fuera pasa a llamarse Penteo– tras un tiempo regresa a Atenas y es descubierto por un «servidor» de Palemón (lib. IV); merced a un ardid, Palemón sale de la prisión, va al encuentro de Arcites y se enfrenta a él en el bosque. Ese día salieron de caza Teseo, Hipólita y Emilia, y es esta última quien los descubre; al conocer la causa del enfrentamiento, Teseo determina que la situación se dirima en un torneo en el que los enamorados se batan en duelo (lib. V).

Al «teatro» en el que se celebrará la batalla acude lo más granado de los caballeros, que se describe primorosamente (lib. VI). Antes de la batalla, los dos amantes «humilmente a los dioses por la vitoria ivan a rogar»; Arcita se encomienda a Mares y Palamón a Venus, mientras que Emilia acude al templo de Diana para solicitar que medie entre los dioses de los dos caballeros (lib. VII). La batalla se resuelve con la derrota de Palamón –es el «cavallo de Cronis» quien lo lanza al suelo y tienen que liberarlo de sus dentelladas–, que es condenado nuevamente a la prisión (lib. VIII). Arcites está muy malherido, pero le ruega a Teseo le permita desposarse con Emilia; se lo concede, pero manifiesta «que solepemente te sea dada en presencia de los reyes que aquí son, e sean los sacerdotes ayuntados e los sacrificios fechos dignamente como en tal caso conviene» (lib. IX). En los últimos libros se narran la muerte y el funeral de Arcita, que se reviste de un ambiente cargado de patetismo

consultar la ultimada por Agostinelli y Coleman (Boccaccio 2015), que se han servido de los más recientes avances tecnológicos para restaurar, a partir del empleo de rayos infrarrojos y ultravioletas sobre el autógrafo de Boccaccio, partes aparentemente perdidas o ilegibles. Entre la bibliografía más reciente, además de los capítulos preparados por Coleman en *Boccaccio autore e copista*, que se acompaña de una descripción de varios códices elaborada por Agostinelli (en De Robertis *et alii* 2013: 89-99), y por Piccini (en Fiorilla/Iocca 2021: 56-63 y 69-73), debe considerarse el artículo de Mazzetti (2015). Para las citas del texto de la *Teseida*, me sirvo de la traducción en la edición preparada por Campo y Rubio Árcquez (Boccaccio 1996).

por su pérdida, y el himeneo entre Palemón y Emilia (favorecido por el propio Arcita antes de morir y aceptado por Emilia), que es celebrado durante quince días (libs. X-XII).

De esta historia de amor hondo, prologada por la épica de las dos batallas iniciales y animada por el torneo en el que se miden los enamorados, se conservan 44 códices. Su análisis ha demostrado que prácticamente todos forman parte de una primera redacción del poema de la que se han detectado varias versiones (α , β y γ); la mayor parte de los manuscritos pertenecen a la versión α , mientras que tan solo uno, e incompleto, corresponde a γ . De la *Teseida* se conserva un autógrafo que transmite una segunda redacción, que se corresponde en buena parte con la versión α , pero contiene lecciones de β y γ (además algunas intervenciones sobre el texto demuestran que Boccaccio revisó el poema tiempo más tarde y lo limó un poco). Posiblemente lo más sugestivo de este códice autógrafo es que alberga casi 1300 glosas, algunas de ellas de una extensión notable. Por último, se ha identificado, a partir de un manuscrito conservado en Nápoles, una tercera redacción del poema.

Su tradición impresa se inicia en 1475 y esta primera edición (basada en un manuscrito contaminado que fue copiado por Pietro Andrea de' Bassi y dedicado al marqués Niccolò III d'Este), publicada en Ferrara, tiene una manifiesta intención política: «legittimare le aspirazioni dinastiche dei signori di Ferrara». El códice se inaugura «con un ampio prologo intessuto di lodi per la casa Estense ed è corredato da un commento in volgare composto dallo stesso Bassi in cui si lodano le doti morali e le virtù militari e politiche di Teseo duca d'Atene, sottintendendo che Niccolò III sia la moderna personificazione dell'eroe ateniese» (Coleman, en De Robertis *et alii* 2013: 91). El manuscrito también contiene las *Fatiche d'Ercole*, una obra redactada por Bassi para el joven Ercole d'Este, hijo legítimo de Niccolò III. Fue esta copia de Andrea de' Bassi esencial en la tradición impresa, pues las siguientes ediciones (desde principios del Quinientos hasta finales del siglo XIX) siguieron este texto, que se aleja notablemente del original de Boccaccio.

Finalmente, a propósito de las traducciones, de la *Teseida* se realizó una al francés en el siglo XV, *Le livre de Thezeo*, de la que se desconoce el traductor y que se conserva en cuatro manuscritos y un fragmento (Bianciotto 2017). Se conoce otra traslación al griego moderno publicada en Venecia (1529).

*Teseida*³⁸

Nada sabemos del traductor de la *Teseida* al castellano, pero González Rolán y Saquero Suárez-Somonte (1983: 41) se preguntaron si

³⁸ Aunque usaré el término *traducción* para referirme al *compendio* que se presenta en la

acaso pudo estar adscrito «al círculo del marqués de Santillana»; Campo y Rubio Áñez (en Boccaccio 1997: 23-28) han aportado interesantes indicios para apoyar esta adscripción, como por ejemplo las huellas de la *Teseida* que se encuentran en su obra, desde *El sueño* a la *Comedieta de Ponça* (sobre las que otros estudiosos, como Arce y Kerkhof, también llamaron la atención, según señalaré más abajo). El hecho de que Santillana muestre ciertos recuerdos de la *Teseida*, junto a determinados usos lingüísticos, ha animado a Campo y Rubio Áñez (en Boccaccio 1997: 30) a creer que la traducción se pudo emprender «a finales de la primera mitad del siglo xv»; a la misma conclusión llegó Anderson (1989) a partir de un análisis comparativo de la grafía del manuscrito con otros del mismo periodo. Lo que es seguro, en relación a Santillana, es que el único códice italiano conservado en la BNE perteneció a su biblioteca y después pasó a la de los duques de Osuna (Blanco Jiménez 1977: 43; Lucía Megías 2001: 446).

Con tan solo dos manuscritos conservados (ninguno es el original y uno es copia del otro), la historia textual de la traducción castellana de la *Teseida* apenas presenta problemas. Mucho más sugestivo, sin embargo, es el modo en que se afrontó su traslado, pues lo que encontramos es una prosificación del poema en la que se abrevia el texto original. Los dos manuscritos, aunque figuraban en catálogos, han sido difundidos recientemente. Farinelli (1929: 247) admitió que no conocía traducción antigua de la *Teseida* y la crítica posterior solo había dado noticias de un testimonio que figura en el inventario de Pedro de Urrea (de fines del siglo xv), que por su entrada –*Caseyda de les nocces d’Emilia*– no podía saberse en qué lengua pudo ser compuesto. También en otro inventario coetáneo al de Urrea, el de Mateu de Montcada, figura una *Theseyda*, sin que se pueda aclarar si en toscano o en castellano (Lucía Megías 2001: 448). Fueron González Rolán y Saquero Suárez-Somonte (1983) quienes pusieron en primer plano el manuscrito 1.537 de la BNE, encubierto por el título facticio con el se había encuadernado y figuraba en los registros: *Historia de las Amazonas*. Era, sin lugar a dudas, una traducción de la *Teseida* de Boccaccio³⁹. Unos años después, Campo y Rubio Áñez (en Boccaccio 1996) recuperaron otro manuscrito en la

Teseida, propiamente podríamos decir que constituye un *rifacimento*. No obstante, D’Agostino (2001: 155) ha subrayado que «non c’è da stupirsi del fatto che il lieve diaframma che nell’Età di mezzo separa traduzione (o volgarizzamento) e rifacimento sia con frequenza infranto: al contrario, si potrebbe quasi dire che la versione medievale è istituzionalmente un rifacimento».

³⁹ Este códice había sido registrado en el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional* que se comenzó a publicar en 1953, pero había pasado desapercibido. En el Proyecto Boscán se lee que antes de aparecer el artículo de González Rolán y Saquero Suárez-Somonte (1983) el profesor Cherchi ofreció la noticia, pero por mis pesquisas parece que se trata de una información errónea; de cualquier forma, Cherchi en algún momento posterior conoció la existencia de este manuscrito, pues Anderson (1989: 1), que desconocía el estudio de González Rolán y Saquero Suárez-Somonte (al que no remite), reconoce que se animó a editar el texto en su tesis movido por una sugerencia del investigador italiano.

BNE –del que también se tenían noticias previas–, «copia de principios del XVI del manuscrito» antes mencionado: *Historia de Egeo, Teseo, Palamón y Emilia* (ms. 7553)⁴⁰.

El hallazgo de Schiff (1905: 332) de un manuscrito toscano en la BNE, procedente de la biblioteca del marqués, suscitó interés entre los primeros estudiosos de la traslación de la *Teseida*, que rápidamente descartaron que pudiese ser el modelo empleado por el traductor. González Rolán y Saquero Suárez-Somonte (1983: 39) se basaron tanto en aquellas partes que contiene la copia italiana y no figuran en la traducción, como en otras estrofas de las que carece el texto italiano y sin embargo se transmiten en la traducción. Un examen más detenido hicieron Campo y Rubio Árquez (en Boccaccio 1996: 21-22), con un enfoque crítico-textual, para determinar que ese códice no pudo ser el texto base.

Tanto Anderson como Campo y Rubio Árquez, de forma independiente (estos últimos no conocían la existencia de la tesis del primero), han explicado la transformación que experimenta el texto de Boccaccio en la traducción castellana. En el caso de Campo y Rubio Árquez, el análisis de la traducción se presenta en correspondencia con el texto italiano; de forma muy gráfica e ilustrativa se puede evaluar cómo el traductor se sirvió esencialmente de tres recursos: «supresión sistemática, supresión puntual y resumen» (Boccaccio 1997: 32). Además de la dedicatoria a Fiammetta y de los sonetos introductorios que contienen una síntesis de cada libro, otros paratextos tampoco fueron traducidos. Con carácter general, se puede entender que el traductor «tends to abridge long passages, translating only the essential features» (Anderson 1989: 47). Además, «the passages that he suppresses are usually not important to the narrative, although in a few cases he will skip material that does have importance to the plot, this to the detriment of the narration» (Anderson 1989: 43). En este orden, prescinde de «alusiones y comparaciones mitológicas», «vaticinios o anticipos del desenlace de la obra» o «estrofas meramente descriptivas» (Campo/Rubio Árquez, en Boccaccio 1997: 36).

Este *modus operandi* ha sido entendido por Campo y Rubio Árquez (en Boccaccio 1997: 40) como una falta «respeto al texto italiano» y como «una llamativa falta de sensibilidad poética y retórica» (justificada por los resúmenes de «pasajes en provecho del relato lineal»); también se ha visto cierto rechazo por «la erudición mitológica» (Proyecto Boscán). Sin embargo, es claro que «[t]he Spanish *Teseida* is not an attempt

⁴⁰ En el estudio de González Rolán y Saquero Suárez-Somonte (1983) puede verse la descripción del primer códice y en el de Campo y Rubio Árquez (en Boccaccio 1996: 17-18), así como en el Proyecto Boscán (<<http://boscan.uv.es>>), el de ambos. Un «resumen» –reconocido por el propio autor– de la introducción de la edición cuidada por Campo y Rubio Árquez lo presentó este último estudio en un congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Rubio Árquez 1997).

to recreate Boccaccio's work, with its many allegorical passages, and dictionary type glosses» (Anderson 1989: 44). Da la impresión de que el traductor pretendió culminar una traducción ajustada a unos propósitos muy determinados; en tal caso, antes de juzgar la postura que adoptó en su traducción convendría considerar el objetivo al que aspiró. En ese sentido, parece muy inteligente valorar el hecho de que se reduzca el «contenido a una trama argumental lineal de tipo cronístico-legendario antes que épico-mitológico» como un intento de aproximar el «horizonte de expectativas» de la traducción «al de los lectores cuatrocentistas de las Historias troyanas» (Proyecto Boscán). De la misma forma, que la traslación pudiera «ser una preparación previa a la lectura del texto italiano» o que sirviese de ayuda «para lecturas recordatorias una vez leído el texto en su lengua original» (Campo/Rubio Árquez, en Boccaccio 1996: 41) son igualmente opciones plausibles.

Sin conocer el manuscrito original de la traducción, ni quién pudo ordenar esta tarea, parece más acertado tratar de explicar la razón de la distancia que se toma en la traslación sobre el texto original antes de desautorizar la actitud del traductor. En este sentido, con un par de copias de la traducción y sin la posibilidad de acceder al texto fuente, la idea de que «la mayoría» de los «cambios» los acometió el traductor, aunque «algunas supresiones, resúmenes o modificaciones que realiza debieron estar en el original italiano del que traducía», solo puede quedar en hipótesis (Campo/Rubio Árquez, en Boccaccio 1996: 40). En efecto, como señaló Sánchez-Prieto Borja (1999: 282), la «dificultad mayor del editor radica en atribuir los errores presentes en el testimonio romance a uno de los tres niveles de la historia del texto: variante presente en el modelo subyacente, error del traductor, generalmente por mala lectura, o deturpación de la transmisión romance».

Como dejé anotado, lo más sugerente de esta traducción es que ni se culminó una traducción *ad verbum* ni *ad sententiam*. Campo y Rubio Árquez (en Boccaccio 1996: 31) consideraron que el texto tiene «pasajes en los que su traducción se ajusta con bastante rigor al texto italiano del que traducía y también, y en igual número, casos en que su traducción es mucho más libre y anárquica»; a propósito de estas libertades del traductor, ambos reconocieron que «podría hablarse de *versión* y no de traducción, si no fuera porque, pese a todo, la traducción y el texto original [...] guardan vínculos insoslayables» (en Boccaccio 1996: 40). Sobre este particular, González Rolán y Saquero Suárez-Somonte (1983: 41) entendieron que lo que encontramos es una «paráfrasis» del texto de Boccaccio. En su reseña a la edición de la *Teseida* cuidada por Campo y Rubio Árquez, Sánchez-Prieto Borja planteó que «[e]l manuscrito castellano se presentaría así bajo la especie de la transmisión interrománica del texto más que como una verdadera traducción» (1999: 281-282); finalmente, Alvar (2001: 346) ha anotado con buen criterio

que «se puede hablar de un resumen extenso, de una guía de acceso al original». En rigor, el texto que se vertió al castellano es una compilación prosificada, que a su vez es una de las diferentes fórmulas que presentan los *rifacimenti*⁴¹.

Escasas son las huellas que se han rescatado en la literatura española de esta obra de Boccaccio. Santillana es sin duda quien se sitúa en el epicentro de esta influencia en el siglo xv; Farinelli (1929: 247) apuntó a sus proverbios y, en menor medida, a su *Comedieta de Ponça*; asimismo, recordó las alusiones de dos escritores que ponderaron el uso pionero de la octava rima que hizo Boccaccio en su poema: Fernando de Herrera, en sus comentarios a la égloga tercera de Garcilaso, y Juan de la Cueva, en su *Ejemplar poético*. Arce (1975: 477-478) comparó algunos de sus versos, especialmente de *El sueño*, y creyó que existía una «alusión directa y clara al *Teseida* (II,4)». Para Anderson (1989: 55), además del *Filocolo* y de la *Fiammetta*, debería considerarse la *Teseida* como una «possible influence on the sentimental novel. As far as vocabulary and style it seems similar to *Siervo*, especially part 2, with its trip through the underworld and Boccaccio-like references to mythological and heroic classical characters».

Finalmente, con respecto al estado editorial de esta traducción al castellano de la *Teseida*, tres son las ediciones que tenemos. La última, cuidada por De la Fuente Arranz (Boccaccio 1999), es la que ha aparecido en el proyecto coordinado por O'Neill en el Hispanic Seminary of Medieval Studies; De la Fuente Arranz ha seguido el manuscrito 7553, que según Campo y Rubio Ávarez es copia del que debe considerarse

⁴¹ Sin considerar las supresiones a las que más adelante aludiré, aunque hay estrofas del poema original que el traductor sigue con mayor fidelidad, muchas de ellas presentan síntesis de mayor o menor alcance, como la siguiente: «Lasciato adunque il suo buon servidore / Palemone in prigion, col suo maestro / se n'andò all'ostiere, e di bon core, / dimenticato già il tempo sinestro, / dormì alquanto, e già vegnenti l'ore / vicine al giorno su si levò destro; / e fattesi armì e buon caval ancora / prestar, quivi s'armò sanza dimora. // Alimeto sapeva il convenente, / si come Palemon gli avea contato; / per ch'elli il lasciò fare, e prestamente / ben l'aiutò, però che n'era usato. / E quelli uscì d'Attene di presente, / e inverso il boschetto s'è avviato, / là dove Arcita allora si dormia / sicuro sì come faceva in pria. // Cheto era il tempo, e la notte le stelle / tutte mostrava ancora per lo cielo, / e 'l gran Chiron Aschiro avea, con quelle / che vanno seco, il pianeto che 'l gielo / conforta il quale le sue corna belle / coperte avea con lucente velo, / e quasi piena, ove Cenit facea / il ciel, nel mezzo cerchio, rilucea» (V, 27-29). «Dexando al su buen servidor Palamón en la prisión, con el su maestro se fue, e luego se hizo armar e dar un buen caballo que aparejado le tenían. E cerca ya del día sin tardança se metió al camino e salido de Atenas contra el bosque en busca de Arcita se fue, adonde a Arçita halló que, a la sazón, se adormía seguro, así como lo solía hazer. Sosegado era el tiempo e la noche e las planetas [...]». En un penetrante estudio sobre la traducción y el *rifacimento* en las literaturas romances medievales, D'Agostino (2001: 160) ha comentado las particularidades que presentan las reelaboraciones literarias, entre las que ha incluido aquellas en las que se «abbrevia la traduzione», donde puede considerarse que «ci accostiamo al compendio». Al observar las diferentes formulaciones genológicas que adoptan los nuevos textos, D'Agostino ha puesto como ejemplo precisamente la traducción castellana de la *Teseida* como prosificación de un texto en verso.

como *codex optimus* (ms. 1537). Anteriormente fue también el escogido por Anderson, que mantuvo unos criterios conservadores a la hora de fijar el texto, aunque intervino, anotándolo, cuando entendió que tenía que enmendar algún error subsanable; su anotación se centra en comentar las principales desviaciones del texto con respecto al original y las dificultades con las que se encontró el traductor, y también en aclarar voces en desuso.

La edición crítica de Campo y Rubio Árbuez es sin lugar a dudas la más fiable y completa; han sido los dos únicos en colacionar los dos manuscritos y han establecido un aparato de variantes; para fijar el texto, se basaron en el ms. 1537 y se apoyaron en el testimonio descartado cuando el que seguían presentaba «pasajes deteriorados» o ilegibles, o contenía lecciones menos autorizadas según el texto crítico cuidado por Roncaglia. El códice transmitía una serie de blancos, interpretados como una división en «capítulos» por los editores, que han integrado entre corchetes y con números romanos «la función que creemos que les reservaba el anónimo traductor» (Campo/Rubio Árbuez, en Boccaccio 1996: 43-44). Además, por un lado, han reconstruido –siempre marcándolo entre corchetes– la distribución en libros de la *Teseida*, que no figura en la traducción; por otro lado, han incorporado en superíndice y entre corchetes las referencias del texto castellano al libro y a la estrofa del italiano (según la edición de Roncaglia), de forma que el lector puede confrontar un texto y otro con absoluta eficacia. Más allá de estos aspectos materiales, el texto se acompaña de un cuerpo de notas en el que se aclaran los nombres de los personajes mitológicos o las voces en desuso, se comentan errores de lectura o innovaciones, etc.

Con tan poco margen de mejora en el terreno crítico-textual, parece que solo se podría ampliar el conocimiento de la proyección de este texto en la tradición española, aspecto que no es fácil pues, como ha sopesado la crítica, la historia narrada por Boccaccio cuenta con fuentes antiguas que la difundieron y determinar si el certaldés fue leído directamente o no se antoja tarea arriesgada.

*Elegia di madonna Fiammetta*⁴²

Compuesta en torno a 1343-1344, la *Elegia di madonna Fiammetta* es considerada como una obra que hace de bisagra –junto con el *Filocolo*– entre los textos de juventud de Boccaccio y su producción de madurez, que podríamos estimar que se abre con la redacción del *Decameron*. Calificada como la primera novela psicológica de la literatura moderna en Europa, la *Elegia* –distribuida en nueve capítulos– está narrada en

⁴² La edición más autorizada es la que preparó Delcorno (Boccaccio 1994). Deben tenerse en cuenta los capítulos preparados por Delcorno en *Boccaccio autore e copista*, que se

primera persona y se cuenta el abandono que sufre una joven napolitana, cuyo seudónimo es Fiammetta, por parte de su amante, Panfilo, que no cumple con su promesa de regresar tras una visita urgente a su padre, quien se encuentra *in periculo mortis*. Durante el tiempo de espera, a través de recuerdos Fiammetta evoca su enamoramiento, su pasión enfermiza por Panfilo y su lamentación –su *elegia*, diríamos– (caps. III-IV), que no es remediada pese a los intentos de distracción de su marido. Debido a esta situación, «a final desesperación queriéndose matar llegó» (cap. VI). Afligida como otras mujeres de la tradición mitológica, con las que se compara para determinar que «sus penas» son «mayores que ningunas» (cap. VIII), en el último capítulo Fiammetta –que experimenta la desconsolación sufrida por los efectos perniciosos del amor mundano– «amonesta al su libro imponiéndole y aconsejándole en qué ábito y cuándo y a quién deva ir y de quién guardarse y haze fin» (IX).

Durante mucho tiempo se pensó que el texto literario refleja escenas de la vida sentimental del escritor florentino y que Fiammetta era un personaje trasunto de alguna dama a la que cortejó, pero la crítica actual ha defendido la *factio* literaria. En realidad, al margen de que pudiera haber algún retazo personal, se ha demostrado que Boccaccio se sirvió de fuentes latinas (como las *Heroidas* de Ovidio o la *Fedra* de Séneca) y medievales (entre las que podemos recordar el *De amore* de Capellanus o la *Vita nuova* de Dante). En este orden, representa una novedad en el *iter* narrativo de la obra el hecho de que las introspecciones psicológicas surjan a partir de las relaciones humanas entre los personajes y no de elementos ajenos como fuerzas naturales o divinas. Esta novela le permitió a Boccaccio reflexionar sobre varios temas que recuperará más tarde; uno de ellos es el de la literatura como forma de consolación (en el caso de la *Fiammetta*, «como medicina de los efectos destructivos que ejerce la pasión amorosa sobre el cuerpo y sobre la mente de los enamorados», Cañigueral, en Boccaccio 2018: 4), que está presente en el *Decameron*; otro es el de la inconstante fortuna, «súbita volvedora de las cosas mundanas, embidiosa de los bienes mismos que ella me había dados» (Boccaccio 1983: 80), que planea permanentemente en el *De casibus*.

A propósito de su transmisión textual, los estudios más serios que se han hecho, comenzando por la *note* de Perniconi (en Boccaccio 1939: 213-254) con la que cerró su edición, en la que describió sumariamente 34 manuscritos, son los de Ageno (1954) y, principalmente, los de Quaglio (1957) y Delcorno (1983-1984), que elaboraron un minucioso análisis textual para determinar con la mayor precisión posible las familias

acompaña de una descripción de varios códices elaborada por Tanganelli y Scipioni (en De Robertis *et alii* 2013: 101-105), y por Bragantini (en Fiorilla/Iocca 2021: 83-93); desde un punto de vista crítico-textual, debe considerarse el trabajo de Curti (2007), en el que se acumula una rica bibliografía. Las citas del texto de Boccaccio las hago por la traducción española a partir de la edición de Mencia Vozzo (Boccaccio 1983).

reconocibles y los subgrupos⁴³. En ese estudio Delcorno describió 69 manuscritos de la obra, pero él mismo exhumó algunos más (incorporados posteriormente a la colación que realizó para fijar el texto de su edición [Boccaccio 1994]); en los últimos años los nuevos hallazgos (como el de Pellegrini 2013) han elevado el número de manuscritos conocidos a 74.

Como ocurre con otros textos de Boccaccio, los estudiosos han establecido dos grandes familias, α y β , que descienden de un mismo apógrafo (con lagunas y errores) y a las que se remontan todos los códices conservados. Aunque en un primer momento Pernicone detectó un número de manuscritos que podría formar una tercera rama, tal hipótesis ha sido posteriormente cuestionada por Quaglio y Delcorno; se trata en realidad de códices contaminados que se copiaron en la primera mitad del siglo xv. Al importantísimo avance ecdótico de Quaglio, se suman las indagaciones posteriores de Delcorno, que preceden a su rigurosa edición; Delcorno confirmó, por una parte, que los códices de la familia α –entre los que reconoció tres subgrupos– son más respetuosos con las lecciones originales, mientras los de la familia β –que forman la parte principal de la tradición manuscrita– contienen más errores y transmiten importantes innovaciones. A la stampa llegó la *Elegia* en 1472 (Padova); de su paso por la imprenta conviene destacar la edición que cuidó Lodovico Dolce, «da ogni errore emendata», que salió de las prensas de Gabriele Giolito de' Ferrari en 1542 y cuenta con un importante número de reediciones en lo que resta de siglo.

De la *Fiammetta* se realizó una traducción al catalán (actualmente se conservan tres copias), que no guarda relación alguna con la castellana, pues las dos derivan del italiano. En el siglo xvi apareció también la *Fiammetta* vulgarizada en francés, en dos traducciones distintas. La primera se publicó en 1531 y es parcial (se tradujeron los seis primeros capítulos)⁴⁴; en una imprenta parisina salió la segunda en 1585 (se reeditó hasta en tres ocasiones más, la última en 1622), a cargo de Chappuys, que presentó una traducción integral junto al texto italiano: *La Fiammette amoureuse de M. Jean Bocace* (Stolf 2008). Al inglés la vertió Young en 1587 con el título *Amorous Fiammetta* (Armstrong 2013).

⁴³ De estos códices, tres, pertenecientes a los siglos xiv y xv, contienen 178 *chiose manoscritte* que pueden considerarse como comentarios de carácter mitológico en los que se sintetiza un episodio conocido sobre un determinado personaje de la obra. Curiosamente uno de esos manuscritos ha transmitido las glosas como si de un texto autónomo se tratase, sin que se haya copiado el texto de la *Fiammetta*. Según el análisis de Quaglio, tales comentarios marginales derivan de un códice común y, aunque se ha discutido si realmente pueden considerarse o no autoriales, De Solda (2014: 319) los ha confrontado con los que presentan la *Teseida* y la *Genealogia* y ha determinado que es más verosímil que sean de «un ammiratore di Boccaccio».

⁴⁴ Se reeditó hasta en cuatro ocasiones en una década (en imprentas de París y Lyon) y las portadas oscilaban entre dos títulos: *Complainte tres piteuse de Flamete à son amy Pamphile* y *Complainte des tristes amours de Flammette à son ami Pamphile*.

Libro de Fiameta

Existe una única traducción de la *Fiammetta* al castellano, de la que desconocemos la fecha exacta en la que se culminó; se ha sospechado que pudo llevarse a cabo «forse già nei primi decenni del '400» (Farinelli 1929: 210), opinión que ha sido heredada por otros críticos (Fernández Murga 1989: 289; Lalomia 2016: 136). Quizá se realizó en torno a mediados del siglo xv, como se sospecha que ocurrió con otras vulgarizaciones al castellano de la obra de Boccaccio, pero sin la posibilidad de consultar y examinar el códice que transmitió la traducción original –y sin otras noticias documentales–, es imposible validar esta conjetura.

Con respecto al traductor, tampoco sabemos quién se responsabilizó de verter la obra al castellano. Una noticia incluida en el *Libro de las grandezas y cosas memorables de la metropolitana insigne y famosa ciudad de Tarragona* (1572) de Pond d'Icart, en la que se lee que el tarraconense Pedro Rocha la tradujo del toscano al castellano, ha contribuido a generar cierta confusión entre historiadores y bibliógrafos. En primer lugar, si acaso Rocha llegó a terminar esta traducción, se ha extraviado⁴⁵; en segundo lugar, este Rocha, que vivió durante el siglo xvi, no puede ser lógicamente el traductor medieval de la *Fiammetta*⁴⁶. Fernández Murga (1989: 291) dejó caer que «valdría la pena hacer a fondo un estudio comparativo» de las traducciones catalana y castellana para confirmar o descartar que ambas fuesen «de una misma persona», pues «parece que el criterio seguido en ambas fue el de la traducción literal». Al tratarse de lenguas tan próximas al italiano, la subordinación a las elecciones léxicas y a las estructuras sintácticas era un procedimiento habitual, con lo que no podemos considerar siquiera como un indicio la coincidencia entre un *modus operandi* y otro para hipotetizar una responsabilidad compartida⁴⁷.

En cuanto a la transmisión textual, conservamos dos copias manuscritas del siglo xv, ambas en el monasterio de El Escorial⁴⁸. La fortuna

⁴⁵ Tampoco se han conservado las demás que supuestamente realizó y de las que dio cuenta Pond d'Icart, como el *Corbacho* del mismo Boccaccio o algunos títulos de Aretino.

⁴⁶ A propósito de esta confusión (repetida por eruditos del xix como Salvá, Gayangos, Gallardo o Haebler), Farinelli (1929: 210, n. 2) fue el primero en separar la labor de ambos traductores, el anónimo del siglo xv y Rocha. Se equivocó Fernández Murga (1989: 289) al atribuirle a Mencia Vozzo que hubiese defendido «sin gran fundamento» esta atribución, porque en realidad la estudiosa italiana solo planteó un estado de la cuestión sobre la autoría de la traducción.

⁴⁷ Tal estudio contrastivo tendría valor para conocer cómo se transmitió la obra (es decir, qué elementos se conservaron, cuáles se alteraron y qué innovaciones presentan) en dos lenguas romances muy próximas entre sí.

⁴⁸ Quizá uno de ellos sea el que tenía en su poder la reina Isabel la Católica, en cuyo inventario encontramos este registro: «Otro libro de pliego entero, de pergamino y papel, en romance ytaliano, de mano, que se dize *Fiometa*, con unas tablas de cuero amarillo» (Ruiz García 2004: 409). Conviene aclarar que tales testimonios no representan dos traducciones ni tampoco

que corrió este libro en la Castilla del siglo xv la prueba el hecho de que, como de tantos otros códices de Boccaccio, el marqués de Santillana poseía uno en toscano, que después pasó a la biblioteca de los duques de Osuna (Blanco Jiménez 1977: 40; Lucía Megías 2001: 445). En el inventario de Fernando de Aragón, duque de Calabria, se registró en 1527 otro libro «de mano» de la «*Elegia de madona Fiameta, en toscan*» (*Inventario* 1875: 78), mientras que Blanco Jiménez (1977: 40) apuntó que, en el inventario de Urrea, fechado en 1490, figura «un *Pamphilus*, che potrebbe essere identificato con il testo della *Fiammetta*».

Lalomia (2016: 138-139) ha rastreado otras noticias de testimonios manuscritos e impresos que figuraban en bibliotecas españolas, desde el inventario de Isabel la Católica, que conservaba un códice en toscano, hasta las ediciones italianas que tenían el marqués de Astorga o el conde de Gondomar, lo que ha permitido constatar que el texto circuló ampliamente en ambas lenguas. La *tradizione a stampa* se inicia con la edición salmantina de 1497, que debemos considerar como la vulgata del texto durante el siglo xvi; dos reediciones siguen a este incunable, publicadas en 1523 (Sevilla) y 1541 (Lisboa), que derivan *recta via* del texto salmatino, como sucede también con las traducciones del *Decameron* o el *De casibus*⁴⁹.

Mendia Vozzo (en Boccaccio 1983: 41-54), a partir del cotejo entre los dos manuscritos y el incunable, llegó a varias conclusiones: a) aunque no se ha podido identificar el texto fuente, la tradición castellana se remonta a una única versión del texto de Boccaccio; b) existen indicios para pensar en un arquetipo, aunque los ejemplos de los que se disponen no permiten asegurarlo; c) los errores transmitidos evidencian una recíproca independencia entre los tres testimonios conservados (los dos manuscritos y el incunable); d) posiblemente el conjunto de testimonios castellanos descienda de un único progenitor distinto del original de la traducción.

A propósito del modelo subyacente, los principales estudiosos (Mendia Vozzo, en Boccaccio 1983; Fernández Murga 1989; Blanco Jiménez 1995; Lalomia 2016) han demostrado que la tradición textual castellana recoge lecciones de las dos grandes familias que transmiten el texto

dos versiones de la *Fiammetta*, como se ha sostenido en algún análisis; los dos manuscritos, que transmiten variantes entre sí, son copias de una misma traducción.

⁴⁹ Una descripción de los dos códices puede verse en Mendia Vozzo (en Boccaccio 1983: 13-17), Grespi (2004: 71-72), en el Proyecto Boscán (<<http://www.ub.edu/boscan/>>) y en Comedic (<<https://comedic.unizar.es/index/index>>). En su estudio Lalomia (2016: 137-140) ha examinado la tradición impresa y ha destacado cómo la obra se difundió en «i maggiori centri tipografici della penisola iberica»; el análisis de los paratextos le ha permitido observar cómo el libro «è stato presentato al pubblico castigliano, e come la veste tipografica abbia inciso nella fruizione dei contenuti rispetto alla messa in stampa del testo in Italia». A propósito de las portadas, las reediciones de Sevilla y Lisboa «modificano sostanzialmente tale presentazione, dando rilievo al contenuto, allo stile e all'aspetto morale che tanto la tradizione manoscritta, quanto SA [Salamanca], trascurano del tutto».

italiano. En el trabajo de mayor alcance sobre este particular, Mencia Vozzo (en Boccaccio 1983: 25) advirtió que los testimonios de la tradición castellana tienen cierta preferencia por la rama β hasta alcanzar la mitad del quinto capítulo y por la α hasta llegar al final. Al analizar los códices italianos, reparó en que existe uno que mantiene un comportamiento similar, pero su confrontación demostró que no podía ser el texto de partida.

Con respecto al texto transmitido por la traducción, lo que más ha llamado la atención ha sido la ausencia en la tradición castellana de la voz «*elegia*», aunque desconocemos si realmente el traductor la descartó, en el modelo subyacente se llegó a transmitir o acaso se perdió en la transmisión manuscrita en castellano. En cuanto al *modus traducendi*, las observaciones ofrecidas por la crítica no son abundantes. Mencia Vozzo (en Boccaccio 1983: 65) se refirió al comportamiento pasivo del traductor y resaltó que se percibe una adaptación desde el punto de vista fonético y morfológico del italiano al castellano. Fernández Murga (1989: 291-292), en cambio, aunque reconoció «la evidente fidelidad al texto traducido», defendió que el traductor sentía un «regusto» por las «formas participiales enclíticas, típicamente italianas y ajenas al español», que también empleó «cuando en el original italiano no aparecen». El breve análisis lingüístico que emprendió le hizo concluir que no «era precisamente un traductor pasivo». No obstante, frente a los frecuentes casos en los que el traductor calcó formas y estructuras gramaticales, los escasos ejemplos extractados por Fernández Murga no parecen suficientes para defender que el traductor mantuvo una postura activa, pues en muchos casos tradujo mecánicamente de la lengua original.

Sobre la relación de influencia que se dio entre la *Fiammetta* y la literatura española de los siglos xv y xvi, la crítica se ha centrado en su vinculación con la ficción sentimental. Menéndez Pelayo (2017: I, 323) no dudó en afirmar con enorme contundencia que la obra «[f]ue extraordinariamente leída»; un paso más allá fue Farinelli (1929: 209), que pensó que la *Fiammetta*, después del *Corbaccio*, «fu in Ispagna di gran lunga il libro del Boccaccio in volgare più letto e più schiettamente gustato». A su juicio, el elemento que más influyó sobre los textos españoles «è lo stile, involuto, affettato, ridondante, boccacesco, pieno di violente e inusitate trasposizioni, e inversioni» (Farinelli 1929: 216-218)⁵⁰; en su análisis sacó a colación el *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón, el *Grimalte y Gradisa* y el *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, y la traducción de la *Historia muy verdadera de los dos amantes* de Eneas

⁵⁰ A propósito del estilo, Farinelli (1929: 216-217, n. 1) mostró su desacuerdo con Hatzfeld cuando este defendió que el de la *Fiammetta*, el *Ameto* y el *Decameron* se refleja sobre el *Quijote*. La relación entre Boccaccio y Cervantes, con respecto a la *Fiammetta*, la fijó Farinelli en la influencia de sus protagonistas en tantas otras parejas de amantes, entre las que se encuentran Lucinda y Cardenio del *Quijote* o algunas del *Persiles*.

Silvio Piccolomini, para evidenciar cómo en estos textos lo que más caló fue el «sentimentalismo» de la obra, el largo repertorio de lamentos, quejas y desesperanzas que se leen en la *Fiammetta*, y que llegan mucho más lejos de la propia ficción sentimental, como prueban el *Planto que fiço Pantasilea* de Santillana y la *Tragedia* de don Pedro de Portugal⁵¹.

La crítica posterior ha indagado en algunas de estas obras y, cuando las relaciones intertextuales propuestas por Farinelli no han encontrado una oposición, se han añadido algunas más al elenco que ofreció. Lida de Malkiel (1952: 323) manifestó una opinión diferente sobre el *Siervo libre de amor* y decretó que la *Fiammetta* no había dejado «el menor rastro». Tal postura se ha encontrado con algunas opiniones en contra; Linage Conde (1975), en un estudio de escasa profundidad, se refirió a la influencia sobre la «Estoria de los dos amadores Ardanlier e Liesa» —incluida en *Siervo libre de amor*— de Rodríguez del Padrón y sobre la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Weissberger (1980) afrontó un trabajo de enorme calidad analítica y demostró que Rodríguez del Padrón había construido su *Siervo libre de amor* utilizando mecanismos compositivos y fórmulas estilísticas semejantes. La misma idea sostiene Gómez Redondo (2002: 3201-3208 y 2010: 110-111), para quien en este libro de Rodríguez del Padrón confluyen los «recorridos ideológicos» presentes en la *Fiammetta* («la “queja” o el lamento de una voz femenina») y el *Corbaccio* («la reprobación masculina del amor»), pero también otras influencias compositivas e temáticas⁵².

A propósito de la pátina boccacciana que se observa en el *Grimalte* y *Gradisa* de Juan de Flores —recuérdese que en la ficción narrativa Grimalte le regala a Gradisa el libro de la *Fiammetta*— encontramos un importante número de trabajos. Para Deyermond (1995: XXVII), que le concede a la *Elegia* un «papel decisivo [...] en la formación del género», *Grimalte* y *Gradissa* «es en parte [...] una secuela» de la obra de Boccaccio, «pero mientras que Boccaccio explota las posibilidades narratológicas y emocionales de una narradora que dirige a otras mujeres la triste historia de su vida emocional [...], Flores limita a *Fiammetta* a un papel importante pero secundario en la historia de amor frustrado de un narrador-protagonista masculino»⁵³. Brownlee (1988) concluyó que Flores se sirvió de la *Fiammetta* para componer tanto *Grimalte* y *Gradisa* como *Grisel* y *Mirabella*. Basándose en las «subjettive identifications» que los dos enamorados mantienen con *Fiammetta*, Navarrete

⁵¹ Con respecto a la obra del marqués de Santillana, para Farinelli (1929: 212) el personaje de *Fiammetta* le recordaba al de doña Leonor en la *Comedieta de Ponça*.

⁵² En su *Historia de la prosa medieval castellana*, Gómez Redondo (2002: 3201) fue categórico al defender que «[c]abe entera la ficción sentimental española en la *Elegia di madonna Fiammetta*».

⁵³ En este estudio panorámico, Deyermond quintaesenció ideas desarrolladas en trabajos anteriores de gran enjundia sobre el género de la ficción sentimental, lo que justifica que lo coloco cronológicamente en primer lugar.

(2019) ha ofrecido una sugestiva lectura de la novela de Flores en la que se descubre cómo Grimalte y Gradisa sostienen un sutil debate a lo largo de la obra para demostrar cuál de los dos —él como amante o ella como mujer— asume con mayor propiedad las emociones que desarrolla el personaje boccacciano de Fiammetta⁵⁴. En otros estudios anteriores y posteriores sobre el género de la ficción sentimental y en ediciones de los textos aquí mencionados se ha confirmado la influencia de la *Fiammetta* de Boccaccio y se han añadido nuevas obras al elenco, como la *Triste deleytación* (Gerli 1982: xiv-xvii), la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Encina (Heugas 1987) o *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro (Lacarra Lanz 1995)⁵⁵.

Es muy sugerente la línea abierta por algunos investigadores que, a propósito de la ficción sentimental, han puesto en relación la obra de Boccaccio con otras de la tradición española y francesa. Un análisis intertextual entre el libro italiano, el de Flores y *Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours* (1538) de Hélisenne de Crenne fue presentado por De Sena (1995: 335), para quien las tres obras «se presentan como autobiografías que tienen en común también la textualización de un lector, o lectora, y de su interpretación». La dependencia que existe entre *Grimalte y Gradisa* con la traducción francesa de la *Fiammetta*, preparada por Maurice Scève y titulada *La Deplourable fin de Flamete*, es estudiada ampliamente por Raulier (2018), que ensaya un ejercicio sobre las prácticas literarias que confluyen en Lyon en el que también tiene en consideración la traducción francesa de la *Fiammetta* de Boccaccio y los *Comptes amoureux* de Madame Jeanne Flore.

Al margen de la novela sentimental, encontramos otras aportaciones sobre *La Celestina* y *La Dorotea*. Sanhueza (1994: 56), que contrastó el

⁵⁴ Como nota curiosa, apunto que en el lomo de la encuadernación del incunable de *Grimalte y Gradisa* (1495) que se conserva en la BNE (INC/382) figura, debajo del nombre de Flores, el título *Fiometa* [sic].

⁵⁵ En este trabajo, ya sacado a colación antes, Lacarra Lanz trató de demostrar que otras obras de Boccaccio como el *Corbaccio*, el *Filostrato* y el *Filocolo* influyeron sobre la ficción sentimental. A propósito de este género literario, Valvassori (2006) analizó temas, modos de comportamientos y formas de estructura en la *Fiammetta* y en la *Estoria muy verdadera de los dos amantes* de Piccolomini, cuya traducción se publica en 1496, solo un año antes del incunable del *Libro de Fiameta*. El hecho de que las dos traducciones se publiquen en fechas tan próximas desde luego es muy significativo para la configuración de la ficción sentimental, como han probado otros estudiosos anteriormente (Whinnom 1982; Deyermond 1986; Cortijo Ocaña 2001), pero la hipótesis de la que parte Valvassori («son numerosas las analogías literarias que se pueden destacar en ellas, posiblemente favorecidas y acentuadas en las traducciones castellanas justamente por su cercanía temporal» [2006: 180]) no es resuelta en su estudio. A su juicio, el hecho de que ambas traducciones coincidan «en las fechas de realización y difusión en la Península Ibérica, [...] constituye un factor decisivo para valorar las numerosas analogías que presentan las dos obras» (Valvassori 2006: 199). Sin embargo, en los resultados de su análisis no figuran las novedades que puedan incorporar las traducciones con respecto a sus originales y cómo se emparentan tales singularidades; es decir, las aportaciones de su estudio sobre formas y contenidos no permiten constatar que tal influencia no derive directamente de los textos de Boccaccio y Piccolomini.

personaje de Fiammetta con los de Calisto y Melibea de *La Celestina*, concluyó que Rojas «desarrolla en dos personajes las características que el escritor italiano presenta en uno», por lo que las individualidades de los dos personajes de *La Celestina* están más perfiladas. Su análisis le permitió afirmar que «[n]o cabe la menor duda de que Rojas conocía *La Fiammetta*» (1994: 40)⁵⁶. Algunas correspondencias entre el texto de Boccaccio y la obra de Lope de Vega fueron examinadas por Trueblood (1992: 1139), aunque admitió que no se trata «de evidencias irrefutables, sino de afinidades debidas, en parte, sin duda, a la presencia en ambas obras de subtextos de las epístolas ovidianas».

Cierro este capítulo dedicado al *Libro de Fiammeta* dando cuenta de sus ediciones modernas. Existe una reproducción facsimilar (Boccaccio 2009) de la edición de 1541 y una transcripción semipaleográfica del incunable realizada por varios estudiantes de doctorado en el marco del Hispanic Seminary of Medieval Studies y revisada por Cañigüeral (Boccaccio 2018), cuyas normas editoriales, conservadoras por lo general, respetan. La edición de mayor consistencia filológica es la que preparó Mendia Vozzo (en Boccaccio 1983: 68-69), que tomó como texto base el incunable, «privo di lacune consenti», y lo enmendó cuando los códices contienen lecciones más autorizadas. En el aparato crítico —que se encuentra a pie de página— figuran las «lezioni scartate» del texto salmantino y «tutte le varianti significative presenti nei codici escorialensi». Para facilitar la tarea de confrontar la traducción con el original italiano, Mendia Vozzo estableció una división en párrafos que remite a la edición del texto preparada por Ageno. El volumen se completa con varios apéndices; uno en el que incorpora las «glosse» del códice de El Escorial (cod. P.I.22), pese a sus «cattive condizioni» y a «la conseguente scarsa leggibilità»; y otro con dos exhaustivos índices: de voces y de nombres.

El principal problema de esta edición, que desde un punto de vista crítico textual es muy solvente, es que la aportación del examen de los textos castellano e italiano figura en la introducción, con lo que se pierde el contexto en el que aparecen las variaciones y el valor de los comentarios. Convendría afrontar una edición en la que el aparato de variantes figure al final y en la que el espacio a pie de página se aproveche en un doble sentido; por un lado, para incluir todas las variaciones sobre el texto italiano y valorar con un criterio mejor fundado el estado que presenta traducción; por otro lado, para ofrecer notas de tipo léxico, contextual y cotextual, que se deben beneficiar del rico caudal bibliográfico que existe sobre la *Fiammetta* en relación a la literatura española que se compone y publica en el cruce de los siglos xv y xvi.

⁵⁶ En las ediciones modernas que se han hecho de *La Celestina* (por Severin o por el grupo formado por Rico *et alii* para Crítica) se demuestran las evidentes concomitancias entre el texto de Boccaccio y la obra de Rojas. Véase también la monografía de Cortijo Ocaña (2001: 219).

BALANCE FINAL

La obra en lengua vulgar de Boccaccio tuvo una acogida desigual en España. De sus textos trasladados (sin considerar *Las cien novelas*), el *Libro de Fiameta* fue sin duda el más leído y difundido –también en su lengua original– entre los siglos xv y xvi. Sus reediciones alcanzan hasta 1541, pero se ven bruscamente frenadas, pues en ese momento llegó a la imprenta, «a hurtadas», el episodio de las *questioni d’amore* del *Filocolo*, que conocerá un importante impacto en pocos años con cuatro ediciones, a las que hay que sumar otra preparada en 1553, publicada en Italia (solo *Las cien novelas* tuvieron una acogida tan generosa en la imprenta, pero en una horquilla temporal mucho mayor: más de medio siglo).

Llama la atención que su obra en verso apenas causase admiración; solo se tradujo la *Teseida* y su proyección en la literatura castellana –como el de los otros textos en verso, incluido el *Filostrato*– fue escasa, más allá de la producción del Marqués de Santillana, que era un lector incondicional de Boccaccio. Una noticia de De los Ríos (1863: VI, 41, n. 2) situaba una traducción del «*Ninfa d’Admeto*» (la *Comedia delle ninfe fiorentine*) en la «Bibl. de osuna [...], núm. 15»⁵⁷. Del resto de su producción en lengua vulgar destaca que una de sus obras de mayor repercusión, el *Corbaccio*, no fuese traducida (al menos no han llegado noticias al respecto), pese a que se conservan en bibliotecas peninsulares varios códices, hay otro en la BNF que procede de la biblioteca del Marqués de Santillana (Blanco Jiménez 1977: 38-39; Lucía Megías 2001: 444-445) y su sombra en la literatura castellana fue muy alargada en el siglo xv (Farinelli 1929: 264-330).

Aunque al castellano no llegaron –o no conocemos– obras que en cambio fueron traducidas a otras lenguas, como algunos de los títulos ya citados –el *Corbaccio* y el *Filostrato* se volcaron al catalán–, se puede decir que la recepción de Boccaccio en Castilla a través de sus traslaciones ocupa un lugar prevalente en el ámbito europeo. La comparación con el contexto francés no ofrece resistencia, pues allí sus obras circularon ampliamente en lengua original, se tradujeron –en determinados casos por personas diferentes en tiempos alejados– por lo general antes que a otras lenguas y el número de impresiones y nuevas traducciones en el siglo xvi es abrumador; el único texto que se vertió al castellano y no al francés fue el *De montibus*. Pero la recepción de Boccaccio en Castilla a lo largo del siglo xv, aunque a un ritmo diferente y con una popularidad menor, fue ganando enteros en el contexto europeo y su acogida está muy por encima de otras lenguas como el alemán o el inglés⁵⁸.

⁵⁷ Según Blanco Jiménez (1977: 44), en el inventario de Miquel Benet Jeroni Luques figuraba el título de esta obra («*Libro xamado Comedia de les ninfes d’Ametho*»), aunque no se han podido recuperar más noticias.

⁵⁸ Con respecto a las obras italianas, al poner en liza las circunstancias históricas de Francia y de Castilla durante el siglo xv, Alvar (2001: 344) se ha referido muy oportunamente a

FUENTES PRIMARIAS

Filocolo

BOCCACCIO, Giovanni (1967), *Filocolo*. A. E. Quaglio (ed.). Milano: Mondadori [V. Branca (ed.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 1].

Traducción castellana: *Laberinto de amor/Trece cuestiones muygraciosas Impresos*

Sevilla, Andrés de Burgos, 1541 || Sevilla, Andrés de Burgos, 1546 || Toledo, Juan de Ayala, 1546 || Toledo, Juan de Ayala, 1549 || Venecia, Gabriel Giolito de Ferrariis, 1553.

Ediciones modernas

BOCCACCIO, Giovanni (1999), *Laberinto de amor*. D. Romero Lucas (ed.). *Lemir*, 3. En línea: <<https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Diego/INDEX.HTM>>. Disponible en PDF: <<http://www.ataun.eus/BIBLIOTECA GRATUITA/indice.html>>].

Traducciones modernas

BOCCACCIO, Giovanni (2004), *Filócolo*. C. F. Blanco Valdés (trad.). Madrid: Gredos.

Teseida

BOCCACCIO, Giovanni (1938), *Teseida delle nozze d'Emilia*. S. Battaglia (ed.). Firenze: Sansoni.

BOCCACCIO, Giovanni (1964), *Teseida delle nozze d'Emilia*. A. Limen-tani (ed.). Milano: Mondadori [V. Branca (ed.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 2].

BOCCACCIO, Giovanni (2015), *Teseida delle nozze di Emilia*. E. Agostinelli y W. E. Coleman (ed.). Firenze: Edizioni del Galluzzo.

Traducción castellana: *Teseida*

Manuscritos

Biblioteca Nacional de España: ms. 1537 y ms. 7553.

Ediciones modernas

BOCCACCIO, Giovanni (1996), *La Teseida: traducción castellana del siglo xv*. V. Campo y M. Rubio Áquez (eds.), Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

ANDERSON, Gunnar Jay (1989), *The old spanish «Teseida»: a critical edition and study; Includes Spanish text of Teseida*. Chicago: University of Chicago [Tesis Doctoral].

DE LA FUENTE ARRANZ, Luis (ed.) (1993), [Boccaccio, Giovanni], *Historia de las Amazonas*. Madison/New York: Hispanic Seminary of

«la penuria bibliográfica castellana»; de no haber sido por la importante labor de Santillana, la presencia de Boccaccio –y de muchos otros textos del italiano y otras lenguas– en Castilla hubiese sido seguramente menor en cuanto a códices originales y traducciones se refiere.

Medieval Studies [Reed. en 1999: John O'Neill (ed.), *Electronic Texts and Concordances of the Madison Corpus of Early Spanish Manuscripts and Printings*. Madison/New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies (CD-ROM)].

Elegia di Madonna Fiammetta

BOCCACCIO, Giovanni (1939), *Elegia di Madonna Fiammetta*. V. Pecorone (ed.). Bari: Laterza.

BOCCACCIO, Giovanni (1994), *Elegia di Madonna Fiammetta*. C. Delcorno (ed.). Milano: Mondadori [V. Branca (ed.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 5/2].

Traducción castellana: *Libro de Fiameta*

Manuscritos

Biblioteca de San Lorenzo del Escorial: Cód. P.I.22 y Cód. e.ijj. 9.

Impresos

Salamanca, s.i., 1497 || Sevilla, Jacobo Cromberger, 1523 || Lisboa, Luis Rodríguez, 1541.

Ediciones modernas

BOCCACCIO, Giovanni (1983), *Libro de Fiameta*. L. Mendia Vozzo (ed.). Pisa: Giardini editori e stampatori.

BOCCACCIO, Giovanni (2009), *Libro llamado Fiameta porque trata de los amores de una notable dueña napolitana*. A Coruña: Órbigo [reprod. facsimilar de la ed. de 1541].

CAÑIGUERAL BATLLOSERÁ, Pau (ed.) (2018), *Texto y concordancias de la traducción castellana de Giovanni Boccaccio* [CD-ROM]. D. Armenti, P. Cañigüeral Batllósera, G. Cuesta, B. Gama de Cossío y R. Dalla Valle (intr. y trans.). New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies.

*Traducciones modernas*⁵⁹

BOCCACCIO, Giovanni (1989), *La elegía de doña Fiameta*. Corbacho. P. Gómez Bedate (trad.). Barcelona: Planeta.

BOCCACCIO, Giovanni (1999), *La elegía de doña Fiameta*. M. Picone (intr.) y P. Gómez Bedate (trad.). Madrid: Espasa Calpe.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGENO, Franca (1954), «Per il testo della *Fiammetta*», *Lettere Italiane*, 6/2, pp. 152-164.

ALVAR, Carlos (2001), «Boccaccio en Castilla entre recepción y traducción», *Cuadernos de Filología Italiana*, 3 [Número Extraordinario: M.^a Hernández (ed.), *La recepción de Boccaccio en España*], pp. 333-350.

⁵⁹ Tengo noticia de la preparación de una nueva traducción moderna de *La elegía de doña Fiameta* a cargo de Cañigüeral Batllósera.

- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M.^a del Carmen (2007), *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ARCE, Joaquín (1975), «Seis cuestiones sobre el tema “Boccaccio en España”», *Filología Moderna*, 15/55, pp. 473-489.
- ARMSTRONG, Guyda (2013), *The English Boccaccio. A History in Books*. Toronto: University of Toronto Press.
- ASENSIO, Eugenio (1975), «Damasio de Frías y su *Dórida*, diálogo de amor. El italianismo en Valladolid», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14/1, pp. 219-234.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1957), «Una tradición literaria. El cuento de los dos amigos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11/1, pp. 1-35.
- AYBAR RAMÍREZ, M.^a Fernanda (1994), *La ficción sentimental del siglo XVI* [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- BATAGLIA RICCI, Lucía (2000), *Boccaccio*. Roma: Salerno Editrici.
- BERTELSMEIER-KIERST, Christa (2014), «Zur Rezeption des lateinischen und volkssprachlichen Boccaccio im deutschen Frühhumanismus», en A. Aurnhammer y R. Stillers (cords.), *Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz, pp. 131-153.
- BIANCOTTO, Gabriel (2017), *Le Livre de Thezeo. Traduction anonyme du XV^e siècle du ‘Teseida’ de Boccace*. Turnhout: Brepols Publishers.
- BLANCO JIMÉNEZ, José (1977), «Le opere di Giovanni Boccaccio in Spagna nel ‘400 e ‘500: una prima valutazione bibliografica», *Miscellanea Storica della Valdelsa*, 83/1-2, pp. 36-53.
- BLANCO JIMÉNEZ, José (1995): «Elegia di Madonna Fiammetta. Tradición de un texto toscano del ‘300 en el ámbito castellano del siglo XV», *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, 1, pp. 105-114.
- BLANCO VALDÉS, Carmen F. (2015), «El texto de las *Treze quistiones traducidas de lengua toscana en española*. Desde la tradición manuscrita y los incunables hasta la traducción», *Artifara*, 15, pp. 275-294.
- BLANCO VALDÉS, Carmen F. (2017), «Cultura letteraria nella Spagna del XVI secolo: le *Treze questiones muy famosas sacadas del «Philocolo» del famoso Juan Boccaccio»*, *Carte Romanze*, 5/2, pp. 125-166.
- BLECUA, Alberto (2006), «Sobre un cancionero inédito de Feliciano de Silva», *Salina: revista de lletres*, 20, pp. 55-74.
- BOURLAND, Caroline B. (1905), «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, 12, pp. 1-232.
- BRANCA, Vittore (1975), *Boccaccio y su época*. L. Pancorbo (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- BRANCA, Vittore (2001), «Boccaccio protagonista nell’Europa letteraria fra tardo Medioevo e Rinascimento», *Cuadernos de Filología Italiana*, 3 [Número Extraordinario: M. Hernández Esteban (ed.), *La recepción de Boccaccio en España*], pp. 21-37.
- BROWNLEE, Marina S. (1988), «Language and Incest in *Grisel and Mirabella*», *Romanic Review*, 79/1, pp. 107-128.

- CAÑAS GALLART, Cecilia (2013), *La traducción de la Arcadia de Sannazaro por Jerónimo Jiménez de Urrea (s. XVI). Estudio y edición crítica*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- CARDONA, Juan (2011), *Notable de amor*. C. Parrilla (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- CARRASCO URGOITI, M.^a Soledad (1980), «Cervantes en su comedia *El laberinto de amor*», *Hispanic Review*, 48/1, pp. 77-90.
- CASALDUERO, Joaquín (1932), «Parodia de una cuestión de amor y queja de las fregonas», *Revista de Filología Española*, 19/1, pp. 181-187.
- CASALDUERO, Joaquín (1967), «Parodia de una cuestión de amor y queja de las dos fregonas», en *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos, pp. 91-96.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula (2020), «Un breve recorrido por tres *questioni d'amore* en Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, 72/2, pp. 73-91.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula (2021), «Las cuestiones en las academias», en *Las academias en el teatro áureo: un recorrido por las comedias de Calderón de la Barca*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Veruert, pp. 45-66.
- CÁTEDRA, Pedro M. (ed.) (2006), «*Tres coloquios pastoriles*» de Juan de Vergara y Lope de Rueda (*Valencia, 1567*). San Millán de la Cogolla: Cilengua.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2001a), «Ecos de Boccaccio en la literatura castellana del siglo XV», *Il Confronto Letterario*, 36, pp. 291-308.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2001b), «*Questión de amor* y la tradición medieval de las cuestiones de amor», *Ínsula*, 651, pp. 20-22.
- CHERCHI, Paolo (1979), «Sulle "questioni d'Amore" del *Filocolo*», en *Andrea Cappellano, I trovatori e altri temi romanzati*. Roma: Bulzoni, pp. 210-217.
- Comedic [Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600] (en línea), M.^a J. Lacarra y J. M. Cacho Blecua (dirs.). En línea: <<https://comedic.unizar.es/index/index>> [consulta: 06/07/2020].
- CORTIJO OCAÑA, Antonio (2001), *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social*. London: Tamesis.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham (1922), *The Spanish Drama before Lope de Vega*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham (1933), «Again the *Cuestión de amor* in the Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, 1/4, pp. 319-322.
- CURSI, Marco (2007), «Boccaccio a Yale: i codici conservati presso la Beinecke rare book and manuscript library (con alcune considerazioni sulla tradizione manoscritta del *Filocolo*)», *Studi sul Boccaccio*, 35, pp. 25-74.
- CURTI, Elisa (2007), «Prime ricerche sugli incunaboli dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*», *Studi sul Boccaccio*, 35, pp. 69-83.
- D'AGOSTINO, Alfonso (2001), «Traduzione e rifacimento nelle letterature romanze medievali», en M.^a G. Cammarota y M.^a Vittoria Molinari (eds.), *Testo medievale e traduzione*. Bergamo: Bergamo University Press, pp. 151-172.

- D'AMICO, Silvia (2008), «La Fortuna del *Filocolo* en Francia nel secolo XVI», en J. Bartuschat (ed.), *Boccace à la Renaissance: lectures, traductions, influences en Italie et en France*. Grenoble: GERCI, pp. 195-207.
- DE LOS RÍOS, Amador (1865), *Historia crítica de la literatura española*. Madrid: José Fernández Cancela, vol. 6.
- DE ROBERTIS, Teresa et al. (eds.) (2013), *Boccaccio autore e copista*. Firenze: Biblioteca Medicea Laurenziana.
- DE SENA, Isabel (1995), «“Subia volvitrice delle cose mondane”: De la *Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio a Juan de Flores y Hélisenne de Crenne», en J. Paredes Núñez (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidad de Granada, vol. 4, pp. 335-350.
- DE SOLDA, Damiano (2014), *Analisi delle chiose manoscritte all'«Elegia di Madonna Fiammetta»* [Tesis Doctoral]. University of Zurich.
- DELCORNO, Carlo (1983-1984), «Studi sulla tradizione manoscritta dell' *Elegia di Madonna Fiammetta*», *Studi sul Boccaccio*, 14, pp. 4-129.
- DEYERMOND, Alan (1986), «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», en AA.VV., *Symposium in honorem Prof. M. de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, pp. 75-92.
- DEYERMOND, Alan (1995), «La ficción sentimental: origen, desarrollo y pervivencia», en Diego de San Pedro, «*Cárcel de Amor*», con la continuación de Nicolás Núñez. C. Parrilla (ed.). Barcelona: Crítica, pp. VII-XXXIII.
- EDWARDS, Robert R. (2016), «“Lessons meete to be followed”. The European Reception of Boccaccio's *Questioni d'amore*», *Textual Cultures*, 10/2, pp. 146-163.
- FARINELLI, Arturo (1929), *Italia e Spagna*. Torino: Fratelli Bocca, vol. 1.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José (1926), «Una cuestión de amor en comedias antiguas españolas», *Revista de Filología Española*, 13, pp. 280-283.
- FERNÁNDEZ MURGA, Félix (1989), «La traducción salmantina de la *Fiammetta*», en J. Borrego Nieto (ed.), *Philologica. Homenaje a D. Antonio Llorente*. Salamanca: Universidad de Salamanca, vol. 2, pp. 289-296.
- FIORILLA, Maurizio e IOCCA, Irene (eds.) (2021), *Boccaccio*. Roma: Salerno Editrici.
- GALLARDO, Bartolomé José (1968), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* [1866, 1869, 1888 y 1899]. Madrid: Gredos, 4 vols.
- GARCÍA-CERVIGÓN DEL REY, Inmaculada (2019), *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana. Repertorio tipobibliográfico (1498-1550)* [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- GERLI, E. Michael (1982), *Triste deleytación. An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance*. Washington: Georgetown University Press.
- GÓMEZ, Jesús (1997), «Una cuestión de amor del *Filócolo* en el teatro español (siglos XVI-XVII)», *Trivium*, 9, pp. 159-167.
- GÓMEZ CANSECO, Luis y PEREA MORILLO, Bernardo (eds.) (2003), *Libro en que se quientan los amores de Viraldo y Florindo, aunque en diverso estilo*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- GÓMEZ-MONTERO, Javier (1991), «La *imperial ciudad* de Toledo, un foco de irradiación de la literatura italiana en la España de Carlos V», en P. M. Piñero Ramírez y Ch. Wentzlaff-Eggebert (coords.), *Sevilla en el Imperio de Carlos V: encrucijada entre dos mundos y dos épocas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 221-234.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2002), *Historia de la prosa medieval castellana. III. Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2010), «De Boccaccio a Caviceo: la conexión italiana de la ficción sentimental», *Cuadernos de Filología Italiana*, 5-6 [Número Extraordinario: M.^a Hernández Esteban, M. Carrascosa y M. Valvassori (eds. *Relecturas de Boccaccio: narrativa de los Siglos de Oro, cine y teatro*], pp. 109-128.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2022a), «Panorama histórico-crítico sobre Boccaccio en España», *Revista de Literatura Románica*, 39, pp. 55-63.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2022b), «Las traducciones castellanas de la *opere latina* de Boccaccio», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 42/2.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (en prensa, a), «La traducción al español de las *questioni d'amore* (*Filocolo*) de Boccaccio. Del texto “vicioso” (*Labyrinth of amor*) a la edición revisada (*Trece cuestiones muy graciosas*)», *Neophilologus*.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (en prensa, b), «López de Ayala, traductor de Boccaccio (las *questioni d'amore* del *Filocolo*)», *Hispanófila*.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (en prensa, c), «Las cien novelas de Boccaccio en España: problemas textuales, revisión crítica y proyecto editorial», *Iberoromania*, 98.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás y SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE, Pilar (1983), «Un nuevo testimonio sobre la presencia de Giovanni Boccaccio en España», *Revista de Filología Románica*, 1, pp. 35-50.
- HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín (1892), *La imprenta en Sevilla*. Sevilla: Imp. de la *Revista de Tribunales*.
- HEUGAS, Pierre (1987), «Un personnage nouveau dans la dramaturgie d'Encina: Plácida dans *Plácida y Vitoriano*», en VV.AA., *La Fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*. Aix-en-Provence: Université de Provence, pp. 151-161.
- Inventario de los libros de don Fernando de Aragón, duque de Calabria* (1875). Madrid: Imprenta de Aribau y C.^a.
- LACARRA LANZ, Eukene (2005), «La influencia de Boccaccio en los primeros textos sentimentales castellanos», en C. Parrilla y M. Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Noia (A Coruña): Toxosoutos, vol. 2, pp. 561-575.
- LALOMIA, Gaetano (2016), «*La Fiameta* nella tipografia spagnola del Cinquecento», en M.^a J. Lacarra (ed.), *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*. Valencia: Universitat de València, pp. 133-149.

- LIDA DE MALKIEL, M.^a Rosa (1950), *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México D.F.: El Colegio de México.
- LIDA DE MALKIEL, M.^a Rosa (1952), «Juan Rodríguez del Padrón: Vida y Obras», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 6, pp. 315-151.
- LINAGE CONDE, Antonio (1975), «Los caminos de la imaginación medieval: de la *Fiammetta* a la novela sentimental castellana», *Filología Moderna*, 15/55, pp. 541-561.
- LÓPEZ-VIDRIERO, M.^a Luisa (1992), «Treze cuestiones de Amor: una edición “a hurtadas” de Andrés de Burgos en 1541», en M.^a L. López-Vidriero y P. M. Cátedra (eds.), *El libro antiguo español*. Madrid/Salamanca: Universidad de Salamanca/BNE/Sociedad Española de Historia del Libro, pp. 301-305.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2001), «Imágenes de recepción de Boccaccio a través de sus códices: primeras notas», *Cuadernos de Filología Italiana*, 3 [Número Extraordinario: M. Hernández Esteban (ed.), *La recepción de Boccaccio en España*], pp. 415-478.
- MAZZETTI, Martina (2015), «Tra testo e paratesto: il *Teseida* di fronte alla sua tradizione», en G. Frosini y S. Zamponi (eds.), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*. Firenze: Firenze University Press, pp. 115-126.
- MAZZOCCHI, Giuseppe, PINTACUDA, Paolo y TOCCO, Valeria (1998), *Un'idea di Spagna: cinquecentine di interesse iberistico della Biblioteca Universitaria di Pavia*. Padova: Unipress.
- MENDIA VOZZO, Lia (1982), «L'edizione di una versione: il caso della *Fiammetta* castigliana», en VV.AA., *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani*. Verona: Fiorini, pp. 103-109.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2017), *Obras completas. Orígenes de la novela*. A. L. Baquero Escudero (coord.), R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (eds.). Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo/ Universidad de Cantabria, vol. 2.
- MORREALE, Margherita (1959), *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español. Tomo I. (Estudio léxico-semántico)*. Madrid: Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves (2003), «Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio (Sevilla 1541) y sobre las *treize elegantes demandes d'amours*», *Criticón*, pp. 87-89 [Número especial: *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*], pp. 537-551 [Revisado y traducido: «Sulla traduzione spagnola del *Filocolo* di Boccaccio (Sevilla 1541)», en *L'Immagine riflessa. Percezione nazionale e trame intertestuali fra Italia e Spagna (da Petrarca a Montale, da Garcilaso a Guillén)*. Firenze: Franco Cesari, 2012, pp. 71-85].
- NAVARRETE, Ignacio (2019), «Boccaccio in the Spanish Renaissance: Juan de Flores's *Grimalte y Gradisa*», en M. Eisner and D. Lummus (eds.), *A Boccaccian Renaissance: Essays on the Early Modern Impact of Giovanni Boccaccio and His Works*. Notre Dame: University of Notre Dame, pp. 279-292.

- O'CONNOR, Jonathan Paul (2011), *Diego López de Ayala and the Intellectual Contours of Sixteenth-Century Toledo* [Tesis Doctoral]. Chapel Hill: University of North Carolina.
- O'CONNOR, Jonathan Paul (2016), «“Para comunicación y passatiempo de amigos”: The *Treze questiones* and the *Arcadia* Translations as Cultural Capital in Sixteenth-Century Spain», *La corónica*, 45/1, pp. 117-144.
- PAILLER, Claire (1974), *La Question d'Amour dans la Comedia de Calderón de la Barca*. Besançon: Université de Besançon.
- PELEGRINI, Paolo (2013), «Un nuovo testimone della *Fiammetta* del Boccaccio: Hanover (New Hampshire), Rauner Library, Codex 3175», *Studi di Erudizione e di Filologia Italiana*, 2, pp. 37-62.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2017), «Pedro de Padilla, imitador de Boccaccio: *Filocolo* y *De mulieribus claris* en las Églogas pastoriles», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 65/1, pp. 59-99.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1887), *La imprenta en Toledo*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.
- PERUGINI, Carla (1995), «Estudio crítico», en *Qüestion de amor*, Universidad de Salamanca, pp. 9-39.
- Proyecto Boscán* [Catálogo de las Traducciones Españolas de Obras Italianas] (hasta 1939), M.^a de las N. Muñiz Muñiz y C. Calvo Rigual (dirs.). En línea: <<http://www.ub.edu/boscan/>> [consulta: 06/07/2020].
- QUAGLIO, Antonio Enzo (1957), «Per il testo della *Fiammetta*», *Studi di Filologia Italiana*, 15, pp. 5-205.
- QUAGLIO, Antonio Enzo (1962-1963), «Tra fonti e testo del *Filocolo*», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 139, pp. 321-369 y 513-540; 140, pp. 321-363 y 489-551.
- QUAGLIO, Antonio Enzo (1965), «La tradizione del testo del *Filocolo*», *Studi sul Boccaccio*, 3, pp. 55-102.
- RABAËY, Hélène (2015), «El ingenioso inventor Blasco de Garay, autor de las *Cartas en refranes* y traductor de Erasmo», *eHumanista*, 31, pp. 674-702.
- RAJNA, Pio (1901), «Una questione d'amore», en VV.AA., *Raccolta di studii critici dedicata ad Alessandro d'Ancona*. Firenze: Barbera, pp. 553-568.
- RAJNA, Pio (1902), «L'episodio delle questioni d'amore nel *Filocolo* del Boccaccio», *Romania*, 31, pp. 28-81.
- RAULIER, Marie (2018), *De Juan de Flores à Jeanne Flore via Maurice Scève: trajectoire intertextuelle et héritage boccacien*. Montréal: Université MacGill.
- RECIO, Roxana (2001), «Boccaccio y la difusión del humanismo italiano en Castilla: la traducción llamada *Laberinto de Amor*», *Cuadernos de Filología Italiana*, 3 [Número Extraordinario: M.^a Hernández (ed.), *La recepción de Boccaccio en España*], pp. 275-294.
- RECIO, Roxana (2003), «Las traducciones inglesa y castellana de las *Treze cuestiones de amor* de Boccaccio», *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 5, pp. 1-14.
- REYES CANO, Rogelio (1973), *La Arcadia de Sannazaro en España*. Sevilla: Anales de la Universidad Hispalense/Universidad de Sevilla.

- REYES CANO, Rogelio (1975), «En torno a Boccaccio en España: una traducción parcial del *Filocolo*», *Filología Moderna*, 15/55, pp. 523-539.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (1997), «La traducción castellana de la *Teseida* de Boccaccio», en J. M. Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, vol. 2, pp. 1389-1400.
- RUIZ GARCÍA, Elisa (2004), *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*. Madrid: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.
- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro (1999), Reseña a «G. Boccaccio, *La Teseida. Traducción castellana del siglo xv*, V. Campo y M. Rubio Árquez (eds.)», *Revista de Literatura Medieval*, 11, pp. 280-283.
- SANNAZARO, Jacobo (1549), *Arcadia* [1547]. L. de Ayala y D. de Salazar (trads.). Toledo: Juan de Ayala.
- SANTAGATA, Marco (2019), *Boccaccio. Fragilità di un genio*. Milano: Mondadori.
- SCHIFF, Mario (1905), *La bibliothèque du marquis de Santillana*. Paris: Bibl. de l'École des Hautes Études.
- STOLF, Serge (2008), «Traductions et adaptations françaises de l'*Elegia di madonna Fiammetta*», *Cahiers d'études italiennes*, 8, pp. 177-194.
- SYLVANIA, Lena E. V. (1922), *Doña María de Zayas y Sotomayor. A contribution to the study of her Works*. New York: Columbia University Press.
- TRUEBLOOD, Alan S. (1992), «*La Dorotea* y la *Elegia di Madonna Fiammetta*», en A. Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: PPU, pp. 1139-1146.
- TUDORICA IMPEY, Olga (1985), «Boccaccio y Rodríguez del Padrón: la escuela de la emulación en el *Triunfo de las donas*», en J. S. Miletich (ed.), *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 135-150.
- VALVASSORI, Mita (2006), «*La Estoria muy verdadera de dos amantes* y el *Libro de Fiameta*», *Revista de poética medieval*, 16, pp. 179-200.
- VEGA GONZÁLEZ, Jesusa (2010), *La imprenta en Toledo. Estampas del Renacimiento*. Madrid: Ollero y Ramos.
- WEISSBERGER, Barbara (1980), «'Habla el auctor': *L'elegia di Madonna Fiammetta* as a Source for the *Siervo libre de amor*», *Journal of Hispanic Philology*, 4, pp. 203-236.
- WHINNOM, Keith (1982), «The *Historia de duobus amantibus* of Aeneas Sylvius Piccolomini (Pope Pius II) and the Development of Spanish Golden-Age Fiction», en R. B. Tate (ed.), *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*. Oxford: Dolphin Book, pp. 243-255.
- WRIGHT, Herbert G. (1941), «The Elizabethan Translation of the *Questioni d'amore* in the *Filocolo*», *Modern Language Review*, 36, pp. 289-303.

Recibido: 26/01/2022

Aceptado: 6/06/2022



LAS TRADUCCIONES CASTELLANAS DE LAS *OPERE VULGARI* DE BOCCACCIO

RESUMEN: Se ofrece un panorama sobre la recepción en España de la obra en lengua italiana de Boccaccio —*Filocolo* (*Questioni d'amore*), *Teseida* y *Fiammetta*— a través de sus traducciones. Se excluye el *Decameron*, que por sus dimensiones exige un trabajo independiente.

PALABRAS CLAVE: Boccaccio. Traducciones. Recepción. Italia. España. Siglos XV-XVI.

CASTILIAN TRANSLATIONS OF BOCCACCIO'S *OPERE VULGARI*

ABSTRACT: An overview of reception in Spain of Boccaccio's work in Italian is offered—*Filocolo* (*Questioni d'amore*), *Teseida* y *Fiammetta*—through his translations. The *Decameron* is excluded, which due to its dimensions requires independent work.

KEYWORDS: Boccaccio. Translations. Reception. Italy. Spain. 15th-16th centuries.