

«ESCRIBÍA / DESPUÉS DE HABER LOS LIBROS CONSULTADO»:  
A PROPÓSITO DE LOPE Y LOS *NOVELLIERI*, UN ESTADO DE LA CUESTIÓN  
(CON ESPECIAL ATENCIÓN A LA RELACIÓN CON GIOVANNI BOCCACCIO),  
PARTE I<sup>1</sup>

JUAN RAMÓN MUÑOZ (Università degli Studi di Torino)

CITA RECOMENDADA: Juan Ramón Muñoz, «Escribía / después de haber los libros consultado»: a propósito de Lope y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII (2011), pp. 85-106.

Fecha de recepción: 28-05-2012 / Fecha de aceptación: 05-07-2012

RESUMEN

El estudio que sigue constituye la primera parte de un ensayo más amplio en el que se pretende ofrecer un estado de la cuestión de la relación intertextual de Lope de Vega con los *novellieri*. En esta primera parte, pues, se realiza un panorama de la situación, ejemplificado con un caso concreto y, dentro del repaso de los estudios más significativos de la relación autor-autor, se analiza el de Lope con Giovanni Boccaccio.

PALABRAS CLAVE: intertextualidad, mimesis, diégesis, difusión, transformación.

ABSTRACT

The following study constitutes the first part of a wider essay which seeks to offer an insight into the current state of the intertextual relation between Lope de Vega and the *novellieri*. In this first part a panoramic view is developed by exemplifying a concrete case and, within the revision of the most significant studies of the author-author relation, the one between Lope and Boccaccio is analysed.

KEYWORDS: intertextuality, mimesis, diegesis, diffusion, transformation.

---

1. Este trabajo ha sido realizado al amparo del Ministerio de Educación, mediante el Programa Nacional de Movilidad de Recursos Humanos del Plan Nacional de I-D+i 2008-2011.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES<sup>2</sup>

Como es bien sabido, Lope mantuvo a lo largo de toda su trayectoria profesional una intensa, fructífera y compleja relación con la cultura italiana. La profunda admiración que profesaba por escritores como Petrarca, Sannazaro, Ariosto o Torquato Tasso, que fueron objeto permanente de emulación y estímulo no menos que de desafío, cosechando a veces notabilísimos aciertos, sobre todo en el ámbito de la lírica, otras sonados fracasos, singularmente en el de la épica; la extensa nómina de autores transalpinos modernos que se dan cita en *El laurel de Apolo* (1629); la silva apologética que redactó para los *Diálogos de la pintura* (1633) de su amigo Vincenzo Carducci; su vehemente pasión por la actriz Lucía de Salcedo, «La Loca», tan bien descrita en su correspondencia epistolar con el duque de Sessa; la franca camaradería que lo unía al «celeberrimo poeta napolitano» Giambattista Marino, rinden testimonio de ello.<sup>3</sup>

Un capítulo tan apasionante como fundamental, dentro de este marco general de conexiones, lo constituye el diálogo intertextual mantenido con los *novellieri*. Especialmente, los que sostuvo con Giovanni Boccaccio, al que recuerda solo como poeta eclógico y mitógrafo en el ensayo «A don Juan de Arguijo» (cfr. Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, pp. 581 y 584) que precedía a la segunda parte de *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas* (1602); con Matteo Bandello, a quien considera modelo y maestro del género al lado de Cervantes en *Las fortunas de Diana* (cfr. Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 47), y con Giraldi Cinzio, que no solo fue motivo de inspiración, sino también de honda reflexión teórica, latente en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) y en su práctica teatral. Pero asimismo los habidos con Masuccio Salernitano, con Gianfrancesco Straparola y aun con el centón anónimo de finales del siglo XIII *Il Novellino*. Unos y otros le brindaron un importante caudal de historias que moldear dramáticamente. Un venero del que asimismo bebieron todos los dramaturgos y novelistas del periodo, con Shakespeare al frente, si bien es cierto que ninguno con la asiduidad con la que él lo hizo.

2. Por cuestiones de espacio, el presente ensayo se ha dividido en dos partes: «Escribía / después de haber los libros consultado»: a propósito de Lope y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte I» y «parte II». Al final de la segunda parte se incluye un apartado bibliográfico que recoge las referencias de las dos.

3. Recuérdese que Levi [1935:45], en su clásico estudio sobre *Lope de Vega e l'Italia*, señalaba que «nella biblioteca di Lope de Vega non mancava uno solo dei classici italiani». Véase Canonica-de Rochemonteix [1991:107-280], Portús Pérez [1999:esp. 127 y ss.], Profeti [2000:III, 191-280].

No obstante lo cual, ignoramos el número exacto de comedias que remiten total o parcialmente a *novelle*. La extraordinaria fecundidad del autor y la multiplicidad de cuentos a barajar favorecen no poco la indeterminación; obstaculizan, efectivamente, la ardua tarea de determinar con rigor las influencias. A ello contribuye igualmente el proceder elusivo del poeta en algunos ensayos dramáticos; la pericia con la que entrevera, difuminando su procedencia, elementos de diversa factura con los de su propio genio creador. Así como la falta de estudios de conjunto que pormenoricen la trascendencia real de los *novellieri* en su dramaturgia y en su producción no teatral. Tampoco sabemos con certeza si Lope operó directa u oblicuamente con los textos fuente; y si lo hizo directamente, si manejó los originales en italiano o, cuando había, las traducciones al castellano o a otras lenguas como el latín, el catalán y el francés.

#### UN CASO PARADIGMÁTICO

Un excelente ejemplo de cuanto decimos lo constituye la obra de Lope *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*. Pues su artificio se remonta justamente a la novela centésima del *Decamerón*, la historia de Gualtieri y Griselda (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, II, pp. 1232-1248), que el dramaturgo descartó a favor de la perspectiva moralizante que había impuesto la refundición de Petrarca (*Le Senili*, III, epístola XVII: 3, pp. 2216-2251).<sup>4</sup>

Lope pudo conocer el hipotexto principal de su comedia en su versión original latina, difundida exenta y formando parte del *Rerum Senilium Libri* (epístola XVII: 3);<sup>5</sup> o bien en su romanceamiento al catalán, obra de Bernat Metge, y al castellano, por un autor anónimo, proveniente a su vez de una traducción anónima francesa de comienzos del siglo xv. Versiones estas que no solo circularon de forma independiente, sino también en las traducciones catalana y castellana del *Decamerón* en lugar del cuento original de Boccaccio.<sup>6</sup> También pudo hacerlo al sesgo por medio

4. Rossi [1991] ha editado los dos textos enfrentados.

5. Sobre la extraordinaria difusión de la versión latina de Petrarca, véase Severs [1972:41-101] (en las pp. 254-289 edita en paralelo la versión de Petrarca y la traducción francesa que obró de fuente del cuento de Chaucer), Branca [2010:454-461]. Véase también Albanese [1992-1993].

6. Cfr. Bernat Metge, *Història de Valter e Griselda*, pp. 117-155 (pp. 45\*-58\* para su estudio), Conde e Infantes [2000:85-102]; su análisis en las pp. 11-79. Sobre la traducción anónima francesa y el texto, cfr. Golenistcheff-Koutouzoff [1975:82-114 y 193-213], quien en las pp. 33-81 y 153-182

de la patraña segunda del *Patrañuelo* (1567), de Joan Timoneda (pp. 110-125), y de la adaptación mimético-dramática de Pedro Navarro, en su *Comedia muy exemplar de la marquesa de Saluzia, llamada Griselda* (pp. 331-354), de 1603. Sin descartar, claro está, la tradición popular, tan huidiza como difícil de escudriñar, representada por la triada de romances conservados sobre los avatares de Griselda y recogidos por Durán [1945:I, 268-273] en su inmensa antología; por su tipificación como un cuento folclórico popular, catalogado por Aarne y Thompson [1973<sup>3</sup>:302-303] con el número 887 de su clasificación; así como por el testimonio más antiguo de Metge, citado en el capítulo IV de su obra maestra, *Lo somni* (1399), acerca del conocimiento de la historia de Griselda como un cuento recitado para amenizar las noches en vela y para aliviar las tareas del hilado en torno al fuego.<sup>7</sup> De modo que en la época en que Lope escribe su drama, la historia de la paciente, abnegada y sumisa esposa, como ha sondeado con pericia Morabito [1988:237-285],<sup>8</sup> formaba ya parte del acervo común de la cultura universal, había devenido un símbolo, una mítica leyenda. Quizá de esa fama legendaria se hace eco el propio dramaturgo, cuando Anselmo, en el tercer acto, le cuenta al príncipe Godofredo, su pretendiente, la historia de la heroína: «Llámanla en todas sus tierras, / en extranjeras ciudades, / de las casadas ejemplo / único, santo, admirable / [...] / Haz cuenta, señor, que ves / la paciencia en las afrentas, / la virtud en el rigor, / la humildad en la porfía, / la paz en la tiranía, / la hermosura en el dolor; / el silencio en tantas dichas, / y toda un ser de tal ser, / que no parece mujer / sino solo en las desdichas» (cfr. Lope de Vega, *El ejemplo de casadas*, vv. 2377-2380 y 2399-2408). Quizá, de hecho, tal notoriedad no fuera sino uno de los varios motivos por los que se aprestó a escribir su comedia. En todo caso, lo relevante es que Lope pudo haber dispuesto de todas o de varias versiones a la vez, tomando una, la de Petrarca, como hilo conductor y las demás para diversificar la trama argumental en pequeños asuntos de detalle, según sus intereses, conveniencia e invención.<sup>9</sup>

---

estudia y edita la traducción francesa de Philippe de Mézières, acometida entre 1384 y 1389; en las pp. 249-270, la epístola senil XVII: 3 de Petrarca.

7. «La paciència, fortuit e amor conjugal de Griselda, la istòria de la qual fou per mi de latí en nostra vulgar transportada, callaré, car tant és notòria que ya la reciten per engañar les nits en les vetle e com filen en ivern entorn del foch» (B. Metge, *Lo somni*, p. 336).

8. Véase también Nardone *et al.* [2000-2001].

9. Remitimos a Muñoz [en prensa]. En ese trabajo, entre otros factores que nos llevan a pensar que Lope no usó de referente intertextual la última novela del *Decamerón*, sino el *rifacimento* latino de Petrarca, estipulamos los siguientes: mientras que la Griselda de Boccaccio es un personaje en construcción, que se va erigiendo e irguiendo prueba a prueba ante los ojos del lector a medida que

Naturalmente, la urdimbre intertextual de la comedia no se agota con el tema de Griselda. Así, por caso, al lado de la prueba de obediencia se alude a la prueba de amor. Enrico de Moncada, que quiere certificar el valor de su esposa para mostrar a «este siglo engañado / que hay mujer perfeta», es inquirido por Tibaldo, su camarero, si también tendrá la curiosidad impertinente de experimentar con su honestidad. A lo que responde: «Nunca un hombre ha de probar / la espada ni la mujer / porque ésta puedes torcer / y aquélla puedes quebrar. / Es quien proballas celebra, / como quien vidrio ha probado / para ver si está cascado, / que cuando lo prueban, quiebra» (Lope de Vega, *El ejemplo de casadas*, vv. 1299-1306).<sup>10</sup> Lo cual, cierto, es una reminiscencia del canto XLIII del *Orlando furioso* de Ariosto (II, p. 1263), cuando Rinaldo, al ser

avanza el texto, la Griseldis de Petrarca y la Laurencia de Lope son personajes fuertes, caracterizados psicológica e ideológicamente de una pieza desde el principio; de suerte que la Griselda de Boccaccio obra como obra porque le sale de dentro, al contrario que la Griseldis de Petrarca y la Laurencia de Lope que lo hacen en función de su constitución ejemplar de mujeres perfectas. Mientras que el Gualtieri de Boccaccio, en su orgulloso despotismo, decide buscarse esposa por sí mismo («accìo che io non abbia da dolermi d'altrui che di me, se mal venisse fatto, io stesso ne voglio essere il trovatore», Giovanni Boccaccio, *Decameron*, pp. 1234-1235), tanto el Valterius de Petrarca («Illam vobis quam offertis querende curam coniugis remitto, eamque humeris meis ipse subeo. Quid unius enim claritas confert alteri? Sepe filii dissimillimi sunt parentum; quicquid in homine boni est, non ab alio quam a Deo est. Illi ego et status et matrimonii mei sortes, sperans de sua solita pietate, commiserim; Ipse michi inveniet quod quieti mee sit expediens ac saluti», Francesco Petrarca, *Le Senili*, III, XVII: 3, parágrafo 9, p., 2226) como el Enrico de Moncada de Lope («Ahora bien, nada me agrada / como decirme los dos / que de la mano de Dios / viene la mujer honrada. / Esto espero y eso creo, / eso le pido»; «Encomiende el caso a Dios, / que es de quien todo procede», Lope de Vega, *El ejemplo de casadas*, vv. 145-150 y 749-750) remiten para ello o delegan en la Divina Providencia. Mientras que en la novela de Boccaccio (*Decameron*, pp. 1235 y 1236-1238) la petición de mano al padre y la escena del desposorio acontecen en tiempos distintos, en el relato humanista de Petrarca (*Le Senili*, III, XVII: 3, 11-14) y en la comedia de Lope (*El ejemplo de casadas*, vv. 901-1052) se desarrollan juntas, seguida la una de la otra. Mientras que Gualtieri, en una especie de escena de investidura, desnuda tiranamente a Griselda de sus hábitos humildes en presencia de todos para vestirla apropiadamente de marquesa (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, p. 1237), Petrarca (*Le Senili*, III, XVII: 3, 14) censura la escena y hace que sean unas matronas, dentro de la casa de Griseldis, quienes, encubriendo su desnudez, realicen el intercambio de vestuario. Lope (*El ejemplo de casadas*, vv. 1161-1172), por su lado, traslada la operación al palacio del conde donde «muchas damas cortesanas» revisten a Laurencia.

10. Más adelante, será Tibaldo, hasta en dos ocasiones, quien usará, en amonestación, el símil: «¿Prosecución en un vidrio? / ¡Plega a Dios que no se quiebre!» (Lope, *El ejemplo de casadas*, vv. 1934-1935); «¿Más golpes le das al vidrio? / ¡Plega a Dios que no se quiebre!» (Lope, *El ejemplo de casadas*, vv. 1958-1959). Por las mismas fechas que Lope, lo ponía Cervantes (*Don Quijote*, I, pp. 422-423) en boca de Lotario, para advertir a Anselmo: «Es de vidrio la mujer, / pero no se ha de probar / si se puede quebrar, / porque todo podría ser. / Y es más fácil quebrarse, / y no es cordura ponerse a peligro de romperse / lo que no puede soldarse». Aludía, además, a una comedia desconocida: «quiero decirte unos versos que se me han venido a la memoria, que los oí en una comedia moderna...». Lope volverá a utilizarlo en *El perro del hortelano* (vv. 1826-1827): «Nunca, Teodoro, el discreto / mujer ni vidrio probó», dice Marcela.

requerido para la prueba del vaso mágico por el caballero del Po, se niega a beber: «Ben sarebbe folle / chi quel che non vorria trovar, cercasse. / Mia donna è donna, et ogni donna è molle: / lasciàn star mia credenza como stasse. / Sin qui m'ha il creder mio giovato, e giova: / che poss'io megliorar per farne prova?». A pesar de que desde el propio título de la versión latina de Petrarca, *De insigni obedientia et fide uxoria*, ya se destaca la ejemplaridad de Griselda como esposa, a pesar de que fue esa precisamente la razón principal que movió tanto a Bernat Metge como a Philippe de Mézières a verter al catalán y al francés la historia y a pesar de que constituye la raíz de su extraordinaria fortuna, la actitud modélica de Laurencia como esposa conviene a la letra, como ha sido puesto de relieve por Soriano [1991-1992:308], con los manuales de educación femenina del siglo XVI, cifrados en *La perfecta casada* (1583) de fray Luis de León.

Del mismo modo, no escasea la interrelación de *El ejemplo de casadas* con otras obras del corpus lopesco. Así, el texto, redactado antes de 1603, probablemente en 1601 (cfr. Déodat-Kessedjian y Garnier 2004:35-36) se vincula con *La conquista de Jerusalén*, concluida en 1605, por el tema recurrente de la segunda expedición de la tercera cruzada, capitaneada por el rey de Inglaterra Ricardo Corazón de León, y por la ficción de la participación de Alfonso VIII de Castilla y León. Enlaza con el grupo de comedias genealógicas, estudiadas por Trambaioli [2009], que exaltan encomiásticamente a la dinastía catalana de los Moncada. Y anticipa, pero sin desarrollar hasta las últimas consecuencias el conflicto, el drama de honra rural de un labrador digno, conforme a la oposición dialéctica de mundo cortesano y mundo campesino y a la confrontación sociopolítica de nobles y plebeyos. De hecho, Lauro, padre de la protagonista, es, en algunos aspectos de su caracterización, como garante del honor de Laurencia y como villano honrado firmemente apegado a su rincón, una suerte de prefiguración de Juan Labrador. Aunque lo más propio es incluir *El ejemplo de casadas* en el género de comedias palatinas típico del período de gestación de la Comedia Nueva, cuya idiosincrasia, anclada en un marco legendario o históricamente remoto, permite que los conflictos amorosos se entremezclen con el poder y las desigualdades sociales y que exista un entrecruzamiento entre ambiente palaciego y ambiente pastoril.<sup>11</sup>

Todo ello envuelto además por el libérrimo proceder de Lope, que muda el nombre de los protagonistas, traslada la acción del marquesado de Saluzzo, en

---

11. Sobre el género «comedia palatina», véase Weber de Kurlat [1975], Oleza [1980, 1997], Arata [2002:159-168].

Italia, al condado del Rosellón y Cerdeña y a los montes de Miraflores, en Cataluña, y modifica sensiblemente el desarrollo de la acción para añadirle situaciones nuevas, contrastes y mayor interés dramático.

#### LOPE Y LOS *NOVELLIERI*: ESTUDIOS GENERALES DE AUTOR A AUTOR

##### I. *Lope y Boccaccio*

Bourland [1905], en un estudio seminal sobre la recepción de Boccaccio en las literaturas castellana y catalana, estableció una vinculación de dependencia entre ocho comedias lopescas y otros tantos cuentos del *Decamerón*. A saber: *El llegar en ocasión* (Dec., II, 2), *La discreta enamorada* (Dec., III, 3), *El ruiseñor de Sevilla* (Dec., V, 4), *El halcón de Federico* (Dec., V, 9), *El anzuelo de Fenisa* (Dec., VIII, 10), *El servir con mala estrella* (Dec., X, 1), *La boda entre dos maridos* (Dec., X, 8) y *El ejemplo de casadas* (Dec., X, 10). Subrayó también que el escritor madrileño se sirvió de un ejemplar en italiano y no de alguna de las traslaciones peninsulares. La relación, ratificada por Menéndez y Pelayo [1943:28-29] en el tomo tercero de sus *Orígenes de la novela* (y véase también Farinelli 1929:I, 89-386), fue de nuevo objeto de estudio por Metford [1952], que fijó la cronología de las ocho comedias entre 1595 y 1608, corrigiendo ligeramente la indicada por Morley y Bruerton [1968] en su célebre y aun imprescindible estudio; señaló la tendencia de Lope a corregir moralmente los pasajes más desvergonzados e impíos de las *novelle*, como eliminar las intervenciones de Dios y san Julián en *El llegar en ocasión*, omitir el episodio del baño en *El anzuelo de Fenisa* o la transformación del sacerdote-alcahuete involuntario por un viejo soldado jactancioso, padre de Lucindo, en *La discreta enamorada*; a ampliar el número de personajes y a desarrollar el núcleo primario de la acción. Segre [2004a], en un perspicaz estudio, estructuró el corpus en dos series de cuatro, según las comedias expandan o contraigan los relatos de Boccaccio: por un lado, *El anzuelo de Fenisa*, *La boda entre dos maridos*, *El ejemplo de casadas* y *El llegar en ocasión*; por otro, *El ruiseñor de Sevilla*, *El halcón de Federico*, *La discreta enamorada* y *El servir con mala estrella*. Confirmó igualmente la propensión de Lope a multiplicar el número de actores, proveyendo a los caballeros de escuderos o pajes y a las damas de doncellas, hermanas o primas; a simplificarlos psicológicamente, en tanto

en cuanto predomina la acción sobre la evolución interior, desarticulando así el sistema narrativo del certaldés, en el que cada momento sucesivo de la intriga está condicionado por una toma de conciencia; a desplegar una trama completa paralela a la principal, provocando con ello la ruptura de las progresiones y simetrías del desarrollo narrativo de Boccaccio, a favor de una mayor complejidad argumental; a confeccionar una tupida red de conexiones entre los distintos momentos de la intriga y de temas, cantares o vocablos guía que compensan el quebrantamiento de las funciones esenciales de las novelas; a concluir habitualmente el conflicto en forma de matrimonio. Arce [1978, 1982:231-248 y 249-258] ha analizado asimismo las correspondencias entre los escritores y los reajustes de Lope del material diegético de Boccaccio, insistiendo en la moralización y recordando que en algunos casos muta los nombres y los lugares de la acción, en otros los conserva con o sin variantes.

Deben reseñarse, por último, los trabajos de D'Antuono [1983:esp. 10-29], Dixon [1989] y Ruffinatto [2006:esp. 191-196], en los cuales se ha recalcado, sobre todo en los de los dos últimos, la necesidad perentoria de estipular qué versión (o versiones) del *Decamerón* pudo leer Lope de Vega, para así discernir propia y cabalmente sus acomodados estético-ideológicos. El profesor Dixon —y con él Ruffinatto— señala que lo más probable es que Lope no manejara el original de Boccaccio ni sus traducciones peninsulares, conforme a sus inclusiones en los índices de libros prohibidos de Paulo IV y de Fernando Valdés, ambos de 1559, sino más bien una de las tres ediciones expurgadas que se publicaron a partir del levantamiento parcial de su interdicción por Pío V en 1571. A saber: la de los *Deputati*, dirigida por Vincenzo Borghini y publicada en la imprenta de los Giunti, en Florencia, en 1573; la de Luigi Groto, realizada en 1579, pero no publicada hasta 1588, en Venecia, con los tipos de Fabio & Agostino Zoppini, y la de Leonardo Salviati, que vio la luz en 1582, en Florencia, en casa de los Giunti. Por su mayor circulación en Italia —«se habla de unas 14 ediciones, y es indudable que antes de 1602 se habían publicado ocho» (Dixon 1989:187)—, este estudioso piensa que fue la *rassetatura* de Salviati la que conoció el dramaturgo madrileño. De tal forma que las transformaciones y derivaciones operadas en sus comedias sobre las novelas fuente tendientes a la corrección no serían tanto responsabilidad suya, como ha indicado insistente y erróneamente la crítica anterior, cuanto del censor. Prueba de ello es que las tres piezas que más se apartan del original boccacesco en puntos de conflictividad moral —*El llegar en ocasión*, *El halcón de Federico* y *La discreta enamorada*— son las que derivan



precisamente de novelas profundamente reformadas por el examinador, que en cambio no modificó sustancialmente las otras cinco.

Aun cuando D'Antuono, por un lado, y Dixon y Ruffinatto, por otro, han especificado el quid de la cuestión, conviene que hagamos algunas precisiones y matizaciones, comenzando por la difusión del *Decamerón* en la Península Ibérica.

### I.I. *Hacia el Decamerón de Lope*<sup>12</sup>

Dos manuscritos se conservan del *Decamerón* elaborados en vida de Boccaccio (1313-1375). El primero es el código Parisino Italiano 482 (signado P) de la Biblioteca Nacional de París, copiado en los primeros años de la década de 1360 por Giovanni d'Agnolo Capponi, en letra cancilleresca con influjos de la bastarda mercantil, probablemente sobre un autógrafo de servicio perdido y con la participación del certaldés, quien no solo supervisaría con mimo la redacción, sino que además suyas podrían ser —era un magnífico dibujante— las dieciocho ilustraciones a pluma y sombreadas que iluminan, con conocimiento de causa, tanto el marco como la primera novela de cada jornada, excepto la VI, la introducción a la IV y la IX. Se compone de 215 folios numerados, escritos a dos columnas. Su valor filológico es igual de formidable que de incuestionable por cuanto constituye una transcripción efectuada en plena madurez de Boccaccio, salida de su propio escritorio, que seguramente refleja el estadio original del texto, terminado entre 1349 y 1351.<sup>13</sup> El segundo es el código Hamilton 90 (signado B) de la Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz de Berlín, reconocido como la «vulgata» del *Decamerón*. Pues se trata, efectivamente, de un manuscrito autógrafo, copiado por el *vecchio* Boccaccio, seguramente entre 1370 y 1372 como regalo para un amigo, en una letra semigótica textual, similar a la que estaba empleando Petrarca en la última redacción del

---

12. Todos los datos que se aportan a partir de aquí sobre la conservación de ejemplares de textos de los *novellieri* en italiano y en traducciones forman parte de una investigación personal, realizada *ex profeso* para la elaboración de este estudio. Todos han sido contrastados, bien directamente (BN de Madrid, Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Universidad Complutense de Madrid-Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Biblioteca Histórica de la Universitat de València, BN de Turín y BN de Florencia), bien mediante confirmación telefónica o a través de correo electrónico (el resto). Fuera de las ediciones castellanas del *Decamerón*, solo se citan ejemplares pertenecientes a bibliotecas españolas.

13. Branca [1991:73-146, 108-110] ofrece una descripción del código en el repaso de los ciento tres manuscritos conocidos del *Decamerón*. Pero véanse también los importantes estudios de Corsi [2000], Branca [2000]. Sobre las ilustraciones, Branca [1999:esp. II, 66-72].

*Canzoniere* y que el certaldés había empleado en otros hológrafos tardíos, compuesto por 112 folios a dos columnas, numerados. Resulta del todo imposible saber con certeza si esta transcripción representa la última voluntad del autor, puesto que el *Decamerón* es un libro en movimiento. Pero las numerosas correcciones y variantes incorporadas; la extraordinaria *mise en page* adoptada para recalcar visualmente los distintos niveles narrativos por medio de rúbricas en tinta roja, capitulares de diversos tamaños y decoraciones, mayúsculas y dibujos-guía de cuadernillos; la eliminación del apoyo iconográfico usado en el manuscrito Parisino; el gran formato utilizado, de libro de atril o banco, más propio de los libros universitarios de nivel científico que de los de entretenimiento, apuntan en esa dirección. Por lo menos, confirman que Boccaccio no cesó nunca de reflexionar sobre el valor literario de su obra en cuanto texto y en cuanto proyecto editorial, y lo más importante, reflejan la altísima estimación que sentía por él, no obstante las nuevas directrices culturales y las tendencias de literatura humanística seguidas a partir del conocimiento y la amistad con Petrarca en 1350-1351.<sup>14</sup>

Pues bien, como han prácticamente demostrado, aunque dentro de unos límites de razonable cautela, Hernández [2004] y esta misma estudiosa y Renesto [2005], las traducciones catalana y castellana del siglo xv del *Decamerón* pertenecen a la familia del Parisino Italiano (P), que era la más difundida en Europa.

De la versión (o copia) catalana del *Decamerón*, conservada únicamente en el manuscrito 1716 de la Biblioteca de Catalunya, obra de un excelente traductor anónimo, transcrita por dos amanuenses y concluida probablemente el 5 de abril de 1429 en Sant Cugat del Vallès, cabe reseñar, como ya hemos mencionado, que, en lugar de la novela décima de la décima jornada del original, se copió la traducción de Metge, realizada en 1388, de la refundición latina de Petrarca.<sup>15</sup> Puesto que si Lope hubiera tenido acceso a él, lo cual es básicamente imposible, explicaría que siguiera el cuento didascálico-ejemplar del humanista, en vez de la ficción libre, ambigua y polisémica de Boccaccio, para la conformación de *El ejemplo de casadas*.

---

14. Existe una edición fototípica, en facsímil y diplomática del manuscrito: Singleton [1974]. Véase también la descripción, el comentario y la rica bibliografía que aporta Branca [1991:211-262]. Por otro lado, resulta estrictamente fundamental el monumental estudio comparativo que de los dos manuscritos han elaborado Vitale y Branca [2002].

15. Véase Bourland [1905:25-32], Badía [1973-1974], Riquer [1978:esp. 117 y ss.], Renesto [2001, 2004].

Muchas más posibilidades hay de que hojeara la traducción castellana, que entre numerosas modificaciones y dislates, repite la misma operación con la novela de Griselda. Debido a la casi literalidad en la versión que manifiestan el manuscrito Escorialense J-II-21, fechado hacia mediados del siglo xv, y el incunable de Sevilla, de 1496, impreso con los tipos de Meinardo Ungut y Estanislao Polono y conservado en un ejemplar en la Biblioteca Real de Bruselas, sig.: Inc. B 399, se ha pensado que ambos habrían de derivar de una traducción castellana completa anterior, aunque no muy lejana en el tiempo de la del códice de El Escorial, hoy perdida, del *Decamerón*. El manuscrito es una versión demediada, se conforma de sesenta capítulos que se corresponden con la Introducción general —diez capítulos— y con cincuenta de la cien novelas —a capítulo por cuento—, y arbitrariamente desordenada del *capolavoro* de Boccaccio. La edición impresa, aunque suma los cien textos, tampoco mantiene la disposición establecida por el autor y elimina la mayor parte del marco, la macroestructura que confiere coherencia y unidad orgánica a las novelas a la par que determina su sentido último y el del conjunto. Es así que el *Decamerón* castellano se convierte en un repertorio de novelas inconexas numeradas del uno al cien —salvo la treinta y seis que se sitúa después de la cien, y la setenta y tres que es extraña al original (cfr. Hernández 2002a); la de Griselda ocupa el puesto setenta y nueve—. Pese a todo, alcanzó un notable éxito durante la primera mitad del siglo xvi, y cosechó un total de cuatro reediciones: en Toledo, por Juan de Villaquirán, en 1524 (se conservan dos ejemplares, uno en la Biblioteca Nacional de Florencia, sig.: 1-5-55; otro en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich, sig.: Res/2 P.o.it 11); en Valladolid, por Diego Fernández de Córdoba, en 1539 (dos ejemplares, uno en la Biblioteca Real de Bruselas, sig.: V. 6884; otro en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich, sig.: Res/2 P.o.it 12); en Medina del Campo, por Pedro de Castro, 1543 (tres ejemplares, uno en la BN de Madrid, sig.: R/11313; otro en la Biblioteca Nacional de Turín, sig.: RIS.24.3; otro en la British Library de Londres, sig.: c.20.d.6); y, por último, otra vez en Valladolid, por Juan de Villaquirán, en 1550 (tres ejemplares, uno en la Biblioteca Nacional de París, sig.: Y2-207; otro en Viena, en la Österreichische Nationalbibliothek, sig.: \*38.A.32; otro en la B. Nacional de Lisboa, sig.: 266a).<sup>16</sup>

La edición príncipe del *Decamerón* está rodeada de misterios: no se conoce el lugar exacto de su publicación, tal vez Nápoles, donde pasó el autor su juventud y donde empezaría a componer las primeras novelas, todavía sin sutura; carece

---

16. Véase Bourland [1905:32-67], Hernández [2002b], Conde [2007], Valvassori [2009, 2010].

de data, aunque debe de ser anterior a la primera fechada, la famosa de Cristoforo Valdarfer (Venecia, 1471), pues depende en parte de ella, y se la conoce por el nombre, tan ajeno al espíritu del libro, de «Deo Gratias». Desde su salida hasta la prohibición del *Índice* romano el *Decamerón* gozó de una venturosísima relación con los tórculos: «una quindicina di incunaboli, una cinquantina di edizioni nella prima metà del Cinquecento» (Branca 1985:lxv). Con la lógica escisión de 1525, cuando Pietro Bembo, en su *Prose della volgar lingua*, catapultó el texto, en paridad a lo hecho con el *Canzoniere* respecto de la lengua poética, como sumo modelo de la prosa romance. El dato tal vez pueda resultar baladí, mas lo cierto es que todos los ejemplares del *Decamerón* que se conservan de ediciones anteriores a su interdicción que circularon por suelo español se sitúan en la horquilla 1526-1556. Son un total de nueve ejemplares de ocho ediciones diferentes: Venecia, 1526, por Giovanni Antonio Nicolini (BN de Madrid: R/20696); Florencia, 1527, por los herederos de Filippo di Giunta (BN de Madrid: R/10323); Venecia, 1540, por Giovanni Fauri y Gratelli da Rivoltella (Biblioteca Histórica de la Universitat de València: Z-3/160); Venecia, 1546, por Gabriel Giolito de Ferrari (BN de Madrid: R/33545); Venecia, 1548, por Gabriel Giolito de Ferrari (BN de Madrid: 2/26511); Venecia, 1552, por Gabriel Giolito de Ferrari (dos ejemplares, uno en la BN de Madrid: R/3490; otro en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid: IX/5203); Venecia, 1554, por Vincenzo Valgrisi (BN de Madrid: 2/15245); y Venecia, 1556, por Comin da Trino (Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander: 351).

En total, pues, entre las ediciones originales que anduvieron por los reinos hispánicos y las de la traducción castellana —cada una de estas, según la media de la época, de una tirada de entre mil y mil quinientos ejemplares— suman trece distintas.

Arce [1978:65-66], al analizar la presencia de Boccaccio en la literatura castellana, estableció tres fases cronológicas: la primera corresponde a todo el siglo xv y la primera mitad del xvi; en ella el prestigio del certaldés depende sobre todo de su obra humanística, que se edita y se traduce con fortuna, e igualmente de algunas de sus composiciones juveniles, pero no del *Decamerón*. La segunda abarca desde la mitad del siglo xvi hasta el final del Seiscientos; pese a que se siguen editando sus otras obras, ahora el que interesa «è fundamentalmente il novelliere, il creatore di situazioni e intrighi che saranno avidamente imitati» (Arce 1978:66). La tercera, va de comienzos del siglo xviii en adelante.

Exacto: la influencia del *Decamerón* comienza justo cuando el Papado y la Inquisición española deciden prohibir su publicación y su propagación. Así, Joan Timoneda conforma, sobre los cuentos II: 9 y X: 10, las patrañas quince y veintidós, de su *Patrañuelo*, publicado en 1567 (Bourland 1905:86-90 y 154-155).<sup>17</sup> Y tal vez haya reminiscencias del texto de Boccaccio en su *Sobremesa y alivio de caminantes*, de 1563; como quizás también en la *Floresta española* (1574) de Melchor de Santa Cruz (cfr. Ruffinatto 2006:189-191). Si bien estos autores pudieron conocer el *Decamerón* antes de su inclusión en los índices inquisitoriales, lo normal sería que dispusieran de un ejemplar en su mesa de trabajo. Miguel de Cervantes recrea el tema de «los dos amigos», que, aunque se remonta a la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, tiene en la novela de Tito y Gisippo (*Dec.*, X, 8) uno de sus hitos señeros, tanto en la historia de Morandro y Leoncio,<sup>18</sup> en la *Tragedia de Numancia*, escrita entre 1580-1583, probablemente en 1583, como sobre todo en la de Timbrio y Silerio, en la *Primera parte de la Galatea*, publicada en 1585 pero terminada hacia finales de 1583. De manera que Cervantes leyó el texto de Boccaccio antes de la promulgación del *Index et Catalogus Librorum prohibitorum* (1583) del inquisidor general Gaspar Quiroga, que permitía la publicación del *Decamerón* expurgado por los Deputati («Boccaccii decades sive decameron aut novellae centum, nisi fuerint expurgatis et impressis ab anno 1572»). Probablemente lo hizo en Italia, en concreto durante su estancia en Roma, en 1570, como camarero del cardenal Acquaviva; y entonces leería un *Decamerón* prohibido. O, si no, en Nápoles o Sicilia, siendo ya soldado (o a la espera de serlo); y si lo hizo antes de 1573, igualmente en un texto sin censurar, pero si fue entre 1573 y 1575, año de su apresamiento, pudo hacerlo ya sobre la edición enmendada «secondo l'ordine del Sacro Concilio di Trento», elaborada bajo la supervisión de V. Borghini.

¿Pudo Lope conocer el *Decamerón* original de Boccaccio? No lo sabemos; no se puede afirmar ni negar con rotundidad. Piénsese, por ejemplo, en el caso análogo del *Lazarillo*,<sup>19</sup> o en el dictamen, aún más revelador, de Marcel Bataillon [2000:345]:

17. Incluía también la patraña segunda, que en última instancia proviene de la novela X: 10 (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, pp. 171-175). Pero como ha mostrado Romera Castillo [2009], su fuente principal no es otra que la traducción catalana de Bernat Metge.

18. Como se sabe, esta historia de amistad recrea la de Euríalo y Niso de la *Eneida* de Virgilio. Pero la presencia de Lira, que establece el triángulo y la intersección entre amistad y amor, permite su inserción en el campo de referencia del tema de «los dos amigos».

19. Redondo [1999], Ruffinatto [2005-2006] y Coll-Tellechea [2011] han dado por supuesto que

Me parece verosímil que la *Moirra* fuese leída por hombres como Cervantes y Lope de Vega. La biblioteca del conde de Gondomar, su contemporáneo, poseía las obras completas de Erasmo. Gondomar había sido embajador en Inglaterra. ¿Quién sabe lo que poseería de Erasmo en su biblioteca el duque de Sessa, hijo de un embajador de España en la Santa Sede, que había respirado en Italia un ambiente menos timorato que el Madrid de Felipe III? Este joven grande de España es el destinatario de la carta en la que Lope de Vega alude con simpatía a la ironía antimonástica de Erasmo, «que pintó la necesidad con una capilla».

Lope no solo pudo consultar la biblioteca del duque de Sessa; también la de otros nobles para los que trabajó o bajo cuya protección vivió temporadas: como su primer mentor, el obispo de Cartagena, inquisidor general y, más tarde, obispo de Ávila, don Jerónimo Manrique; o don Antonio de Toledo y Beamonte, quinto duque de Alba, a quien sirvió como gentilhombre de cámara, en Alba de Tormes, entre 1592 y 1595; o el marqués de Malpica con quien se estableció a la vuelta a Madrid en 1598; o el marqués de Sarriá, futuro conde de Lemos, a quien sirvió de secretario y al que acompañó a Valencia, en 1599, para recibir al archiduque Alberto y a Margarita de Austria, esposos inminentes de la infanta Isabel Clara Eugenia y de Felipe III; o, en fin, otros miembros de grandes familias para las que compuso, en no pocas ocasiones por encargo, sus numerosas comedias genealógicas.<sup>20</sup>

En enero de 1559 se promulgaba, en Roma, el *Index* inquisitorial general romano, promovido por Paulo IV, en el que se incluía el *Decamerón* («Boccatii Decades seu novellae centum, quae hactenus cum intolerabilibus erroribus impressae sunt, et quae in posterum cum eisdem erroribus imprimentur»). Apenas ocho meses después, en agosto, se publicaba el *Catalogus* del inquisidor general Fernando Valdés, que incluía, entre los más de trescientos títulos de obras en lenguas

---

fue la edición castigada por Juan López de Velasco, con el consentimiento del «Consejo de la Santa Inquisición», en 1573, la que contribuyó de manera decisiva a la prescripción de la novela picaresca. Empero, si tienen razón Sobejano [1967:22 y ss.], Rey [1987:107] y Cavillac [2010] en que Mateo Alemán estaba familiarizado con la anónima *Segunda parte de Lazarillo de Tormes*, hubo, en consecuencia, de conocer forzosamente no el *Lazarillo* «castigado» sino el «original», dado que los dos textos se imprimieron siempre juntos desde la *editio princeps* de la *Segunda parte* hasta bien entrado el siglo xvii: en 1555, por Martín Nucio en Amberes; en 1555, en casa de Guillermo Simón, en Amberes; en 1587, a instancia de Antoño de Antoni en Milán; en 1597, Antoño de Antoni publica una edición camuflada como segunda de la anterior, en Bérgamo; en 1615, por Juan Baptista Bidelo en Milán (cfr. Martino 1999:II; Ruffinatto 2000:19-40).

20. Sobre las «comedias genealógicas», véase Ferrer Valls [1993:esp. 39-98, 1998:215-231, 2001:13-51].

vernáculos, las «Nouelas de Ioan Bocacio». De esta forma se impedía la impresión y la divulgación del *capodopera* del certaldés en Italia, en España y en toda la cristiandad católica. En 1564, Pío IV, en el *Index* tridentino, ratificaba la prohibición («Boccaccii Decades seu novellae centum, quandiu expurgate ab iis, quibus res Patres commiserunt, non prodierint»<sup>21</sup>).

Solo a partir de 1571 Pío V alzaba el castigo, tras insistentes presiones, y permitía la reimpresión, pero corregida y enmendada, del texto a los académicos florentinos —de la Crusca, a partir de 1583—. Un equipo, encabezado por Vincenzo Borghini (cfr. Chiecchi 1992:212-239), acometía la empresa censora en dos direcciones: «l'uno appartiene a' dogmi e cirimonie della religione, l'altro a' costumi», y con un objetivo cristalino: conservar la lengua del *Decamerón*, evitar en la medida de lo posible cualquier cambio, modificación o supresión y limitar al máximo los añadidos. El resultado «rappresenta il primo serio e sistematico episodio nella storia della critica al testo del *Decameron*» (Branca 1991:318). El expurgo se limita sustancialmente a sustituir la profesión de los protagonistas religiosos de los cuentos (*monaca* por *damigiella* y *abbadessa* por *contessa*, en III: 1; *vescovo* por *podestà*, en VIII: 4; etc.) y a eliminar referencias irreverentes («La 2 Novella della II Giornata fu corretta in cinque luoghi, ne' quali con poco rispetto parlava di San Giuliano»<sup>22</sup>). Esta edición de los Deputati, publicada en 1573 bajo el pontificado de Gregorio XIII, se divulgó por la Península legalmente a partir del Índice de Quiroga de 1583.<sup>23</sup> No en vano, se conservan, pese a que solo tuvo una edición, hasta seis ejemplares de ella en España.<sup>24</sup> Ambos datos conjugados, el hecho de que tras catorce años se permitiera de nuevo la publicación del *Decamerón*, aunque fuera «castigado», y el de que pervivan unidades en las bibliotecas españolas, invitan a pensar en la posibilidad de que Lope lo conociera. Y si lo hizo, se puede decir que prácticamente operó con el *Decamerón* original.

El motivo de que únicamente se estampara una vez descansó precisamente en el sutil pulimento del expurgo, que no convenció a las altas instancias eclesiásticas.

21. Todas las citas del *Index* de Gaspar de Quiroga han sido extraídas de Chiecchi y Troisio [1994:13-25]. Véanse esas mismas páginas para la prohibición del *Decamerón*.

22. Se pueden consultar todas las modificaciones efectuadas por el equipo de Borghini en Chiecchi [1992:177-212].

23. Véase Profeti [2003:113].

24. Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander: 9660, Universitat de Barcelona CRAI, sigs.: CM-489 y CM-512, Biblioteca del Palacio Real de Madrid, sig.: IX/3880, Universidad Complutense de Madrid-Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, sig.: BH FLL 28107, BN de Madrid, sig.: R/30801.

Ello fue diplomáticamente aprovechado por Leonardo Salviati, quien, bien respaldado por su protector Jacopo Buoncompagni, convencía a la Curia para emprender una nueva edición castigada del *Decamerón*. Porque, efectivamente, la del texto original continuaba estando vedada. El motivo principal que movió a Salviati era análogo al de los Deputati: salvar al *Decamerón* en cuanto monumento de la lengua toscana. No en vano, como declara en el prólogo a su reproducción, sigue la lección abierta por el grupo dirigido por Borghini. Sin embargo, el alcance de sus intromisiones en el texto es incomparablemente mayor: cincuenta y dos de las cien novelas fueron profundamente retocadas, rectificadas en lo moral según las pautas contrarreformistas dimanadas de Trento. Además, agregó un número considerable de glosas exegéticas en los márgenes con el propósito de dirigir al lector en la interpretación adecuada del texto. Desde su publicación, en Florencia, en 1582, su *rassetatura* fue un éxito. En España perduran, según nuestro recuento, catorce ejemplares de cuatro ediciones distintas.<sup>25</sup> Por cantidad y difusión, consecuentemente, es la que con más facilidad pudo adquirir Lope.<sup>26</sup>

Queda por reseñar la edición de Luigi Groto, realizada en 1579 y publicada póstumamente en 1588. El poeta, filósofo y orador veneciano fue menos insidioso que Salviati con el escalpelo. Ello no obstante, un total de veinticuatro novelas experimentaron importantes modificaciones. Hemos localizado dos ejemplares de su segunda edición (Venecia, por Fabio & Agostino Zoppini, 1590) en España.<sup>27</sup>

El desliz de Dixon [1989:191] es suponer categóricamente que «todas las ocho comedias de Lope fueron inspiradas por el *Decamerón* de Salviati, y... de que en todas siguió bastante de cerca a su fuente», cuando se disciernen discrepancias conspicuas en puntos salientes entre las novelas y los ensayos dramáticos.

---

25. De la edición de Florencia, en el taller de los Giunti, de 1582, seis ejemplares: Biblioteca de D. Francisco Zabálburu, sig.: 77-62, Universidad Complutense de Madrid-Biblioteca Histórica del Marqués de Valdecilla, sig.: BH FLL 28431, Biblioteca de Catalunya, sigs.: Res 2498-R.130499 y Bon. 8-II-11-R188265, BN de Madrid, sigs.: R/28417 y 3/51919. De la edición veneciana, por los Giunti de Florencia, de 1585, tres ejemplares: Universitat de Barcelona CRAI, sig.: CM-481, Biblioteca General de la Universidad de Salamanca, sig.: BG/136703, BN de Madrid, sig.: 2/26943. De la edición veneciana, por Giorgio Angeliere, de 1594, cuatro ejemplares: Facultad de Teología del Norte de España (Burgos), sig.: Xs 52, Biblioteca General de la Universidad de Salamanca, sig.: BG/34390, Biblioteca Histórica de la Universitat de València, sig.: Z-2/39, BN de Madrid, sig.: 2/26539. Por fin, de la edición de Venecia, por Alessandro Vecchi, de 1614, un ejemplar: Biblioteca del Palacio Real de Madrid, sig.: VIII/12268 (este sería irrelevante por cuanto las comedias boccaccianos de Lope son todas anteriores a 1613).

26. Véase Profeti [2003].

27. Universitat de Barcelona CRAI, sig.: CM-510, BN de Madrid, sig.: R/21486.



Lope no siguió fielmente a Salviati en *El ejemplo de casadas*. Pues mientras que el censor editó, como cabía esperar, la novela de Boccaccio, el dramaturgo se decantó por la versión latina de Petrarca, que remozó a su antojo.

Lope no siguió fielmente a Salviati —ni a Boccaccio— en *El halcón de Federico*. Ya que, a diferencia de lo que sucede en la novela («Laonde la donna [Giovanna], con la sua compagna levatasi, andarono a tavola, e senza sapere che si mangiassero, insieme con Federigo, che con somma fede le serviva, mangiarono il buon falcone», *Il Decameron di Messer Giovanni Boccacci Citadini Fiorentino*, p. 309), Celia no se come al ave (Lope de Vega, *El halcón de Federico*, pp. 253a-256a). En esta comedia, además, Lope no vulnera, antes invierte el sentido de la novela al transformar un relato de sublimado *amour courtois*, el único en su especie del *Decamerón*, en una comedia de amor y celos cruzados, que incluye la tragedia urbana en dos actos de Camilo, inexistente en la novela.

Lope no siguió fielmente a Salviati —ni a Boccaccio— en *El anzuelo de Fenisa*, en tanto eliminó la sensual escena del baño, fundamental en la economía narrativa de la novela —pese a la opinión de Dixon [1989:191] de que «no era nada esencial [...] al argumento de la historia»—, por cuanto es la forma en que Iancofiore seduce —y ceba—, con el oro de su cuerpo y con el oro de su dispendio, al mercader Niccolò da Cignano, «chiamato Salabaetto» («a Salabaetto pareva essere fuori di se»), que queda listo para el engaño: «Salabaetto, il qual già, e della bellezza, e della artificiosa piacevolezza di costei era preso, credendosi fermemente da lei essere come il cuor del corpo amato», *Il Decameron di Messer Giovanni Boccacci Citadini Fiorentino*, pp. 460-462).<sup>28</sup> En su lugar dispuso la visita de Lucindo, con su criado Tristán, a casa de Fenisa, la contemplación y comentario de la galería de cuadros y el subsiguiente banquete (Lope de Vega, *El anzuelo de Fenisa*, vv. 676-981).<sup>29</sup>

Lope no siguió fielmente a Salviati —ni a Boccaccio— en *La boda entre dos maridos*. Puesto que, en lugar de la sustitución de Tito por Gisippo en la noche de bodas con Sofronia sin que ella lo sepa (*Il Decameron di Messer Giovanni Boccacci Citadini Fiorentino*, p. 548), realizó el cambio previamente (Febo reemplaza a Lauro para pasar la noche con Fabia) a la celebración de las bodas, e inventó al personaje de Celia, con el propósito de que el amigo sacrificado tuviera recompensa

28. En el original, en lugar de «fuori di se» reza «in Paradiso» (p. 1013).

29 Por cierto, la galería de cuadros mitológicos y su función erótica son retomadas por Lope en *La Circe*, vv. 777-808.

matrimonial (véase Lope de Vega, *La boda entre dos maridos*; la sustitución en pp. 428a-432b), tal y como había hecho Cervantes, en *La Galatea*, con el personaje de Blanca, acomodo conyugal de Silerio.

Lope no siguió fielmente a Salviati —ni a Boccaccio— en *La discreta enamorada*, en la medida en que el nudo de la intrincada trama no reside exclusivamente en que el dramaturgo haya convertido a la joven viuda del censor —y a la noble malmaridada con un acaudalado «artefice lanaiuolo» del certaldés— en una joven doncella casadera, Fenisa; al padre que quiere desposarla con un rico mercader lanero —«i miei fratelli», en el original— por una madre, Belisa, que aspira a casarse con el capitán Bernardo; al «valoroso uomo» por un galán enamorado, Lucindo, de una «mujer libre», Gerarda; y al pedagogo alcahuete inconsciente —«uno solenne religioso»,<sup>30</sup> en el original— por el padre del galán, el propio capitán. Antes bien descansa en que el propio capitán, caracterizado como un viejo fanfarrón, pide la mano de Fenisa; lo que es sagazmente aprovechado por ella para ir cortejando, a través de él, a Lucindo. A quien, en un momento dado y para impedir que su padre lo envíe a Portugal, le sugiere la estratagema de pedir a su madre por esposa, que hace en su nombre su criado Hernando. Hasta que una noche se citan todos en la casa: Bernardo y Belisa, pensando que la van a pasar respectivamente con Fenisa y Lucindo, la pasan sin embargo juntos, lo mismo que los jóvenes. De modo que a la postre se casan los padres entre sí y Fenisa con Lucindo. Lope, como se ve, no es que no siguiera a Salviati —ni a Boccaccio—, es que dio un vuelco espectacular al cañamazo de la novela hasta dar en una deliciosa comedia urbana. Una estupenda *farsa* fraguada por uno de los personajes femeninos más conseguidos de su producción teatral, heroína tanto de la inteligencia como del amor. Por cierto, no es menos audaz ni irreverente la comedia de Lope que el cuento de Boccaccio: pues si en la novela un sacerdote oficia de celestino del adulterio, en la comedia es la cortesana Gerarda, «mujer que a veinte trata», la encargada de repartir las bendiciones: «Aunque celosa venía, / la razón, Lucindo, es tanta, / que con los dos asesores / que a este pleito me acompañan, / digo que tu padre sea / de Belisa, y que esta dama / te goce, amén, muchos años» (Lope de Vega, *La discreta enamorada*, p. 197a).

30. Independientemente de Salviati, Lope no podía subir a un escenario a un religioso para denigrarlo por la sencilla razón de que no se lo hubieran permitido, como oportunamente recuerda Ferrer [2001:67] respecto de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, donde, a diferencia de su hipotexto principal, la novela I: 26 de Bandello, no es el cardenal el hermano que encabeza el acerbo fratricidio vengativo, sino el civil: Julio.

Lope no siguió fielmente a Salviati —ni a Boccaccio— en *El llegar en ocasión*. Por lo pronto, mudó la perspectiva del relato de Rinaldo d’Asti, Otavio en la comedia, a la del marqués y la «donna vedova», Laura en su texto. Pese a que les dota de una prehistoria apenas mencionada en la novela, no les hizo amantes sino a punto de serlo,<sup>31</sup> justamente la ocasión que pierde el marqués y que gana Otavio. Transforma la conversación de Otavio con los malhechores en un *alivio de caminantes* en el que se narran dos anécdotas de adulterio femenino, que reduplican en clave cómica el conflicto medular entre el marqués, Laura y Rugero, su difunto esposo<sup>32</sup> —de modo similar a lo que sucede en el acto I de *El ejemplo de casadas* entre el patológico miedo de Enrico de Moncada a elegir esposa y el entremés de figuras que preside como juez—. Es verdad que no hay rastro de la devoción que Rinaldo profesa a san Julián el Hospitalario, que hace irónica y maliciosamente las veces de su tercero en la novela de Boccaccio. Pero no es cierto, como asegura Dixon [1989:188], que «no asoma por parte alguna la menor referencia a lo sobrenatural» en *El llegar en ocasión*. Hasta en seis ocasiones trae a colación Otavio a los cielos y a Dios como dispensadores de su buena fortuna. Nada más arribar a la puerta de la casa de Laura, dice: «¡Ay, cielo, / templa el rigor de tu hielo, / pues que tan airado estás!». Ya en el interior, y tras haberse dado el baño preparado para el marqués y de vestir las galas del difunto, requiebra a Laura, con reminiscencias al laurel petrarquesco, sin olvidarse de mencionar al cielo: «Dadme, os suplico, señora, / esos pies; que aun no sabía / que a tal imagen venía / desde mi tormento ahora. / Mas, ¿quién, si no es esa hermosura, / me diera tanto consuelo, / porque conozca que el cielo / me trajo a su lumbre pura?». Laura, que le devuelve el cumplido, dice: «Mal empleada fue en vos / esta desgracia por Dios». A lo que responde él: «Antes le ruego [a Dios] que vea / tales desgracias por mí / siempre que caminos haga. / [...] / Pues que las paga, / bella Laura, luego así, / hoy su jornalero he sido, / que el día que he trabajado / a la noche me ha pagado».<sup>33</sup> Un poco más adelante, insiste en la alusión: «¡Ay, cielos! ¿Adónde estoy?». Cuando Laura le dice que cenará con ella, exclama: «Bésoos los

31. En este aspecto, Lope enmienda tanto a Boccaccio como a Salviati, que respeta la relación del noble y la viuda del original, a fin de que Laura no sea deshonrada y pueda desposarse con Otavio.

32. La que narra Lidoneo podría derivar directamente de *Il Novellino*, según Segre [2004b].

33. En este punto podría tener razón Dixon [1989] en su tesis, pues, mientras que en el original de Boccaccio aparecen asociados Dios y san Julián («ringraziare Iddio e san Giuliano»), en el *Decamerón* de Salviati (p. 54) solo se menciona a Dios, en un discurso muy similar al de Otavio: «aspettando quello, che la donna gli comandasse, incominciò a ringraziare Iddio, che di sí maluagia notte, come egli aspettava, l’haveva liberato, e a buono albergo, per quello, che gli pareua, condotto».

pies. ¡Cielo amigo, / de vuestra piedad me agravio! / Muera en el campo al hielo, / y no de un sol abrasado, / pues era mejor helado, / que entre mil rayos del cielo» (Lope de Vega, *El llegar en ocasión*, pp. 74b-79a). Después del desenfrenado primer acto, la comedia palatina de Lope deja de tener como referente a la novela del *Decamerón*, si bien la escena nocturna de cama se registra en el segundo —donde la iniciativa la lleva Otavio, no la joven viuda, como en la novela—, para derrumbar hacia una trama de enmarañadas intrigas de honor, amores cruzados, celos, disfraces y cambios de identidad, que se resuelven en bodas múltiples, con el favor de los cielos: «Laura —dice el marqués—, yo no quiero ir / contra los cielos; / [...] / Otavio tiene nobleza, / esa los cielos te dan» (Lope de Vega, *El llegar en ocasión*, p. 124b).

Lope no siguió fielmente a Salviati —ni a Boccaccio— en *El ruiseñor de Sevilla*. Aparte de mudar el lugar de la acción, de cambiar los nombres de los personajes y de complicar la acción con varias intrigas secundarias que se entrelazan, modificó sensiblemente el núcleo primario para amoldarlo a la índole de su género favorito: la comedia urbana de enredo. Así, los padres de Caterina en la novela, Lizio di Balvona y *madonna* Giacomina, quedan reducidos a don Justino, viudo y Veinticuatro de Sevilla, padre de Lucinda y Adrián, que no ha lugar en el relato. El amor de Ricciardo, que tiene entrada franca en la casa, por Caterina («il quale una volta, e altra, veggendo la giovane bellissima, e leggiadra, e de laudeuoli maniere, e costumi, e già da marito, di lei fieramente s'innamorò»)<sup>34</sup> se permuta en el enamoramiento de Lucinda de don Félix, tras verle, desde las celosías de su ventana, «vestir mil veces / y desnudar otras tantas», sin que él sepa ni de su existencia ni de su amor. Cuando se entera don Félix y la corresponde, el papel activo no recae en él, como en la novela, sino que, según es norma en Lope, lo adoptan Lucinda y Riselo, que representa, sin ser lacayo, la figura del donaire. El significado del ruiseñor y su canto en el texto de Boccaccio no es unívoco: comienza siendo un mero pretexto de significación literal que expone Caterina a su madre para justificar el irse a dormir a la galería donde la visitará Ricciardo; para ir desplazando su referencia simbólica y metafóricamente, bien al pene de Ricciardo, bien al coito, bien a Ricciardo.<sup>35</sup> Salviati, cierto, suprimió las referencias sexuales explícitas, y con ellas, en

34. *Il Decameron di Messer Giovanni Boccacci Citadini Fiorentino*, p. 330, Giovanni Boccaccio, *Decameron*, p. 632.

35. En la novela de Boccaccio se cita en doce ocasiones la palabra «usignuolo» o su variante «ru-signuolo»: párrafos 21, 23, 25, 26, 30, 31, 33, 36, 38, 39, 44 y 49, y una vez más, elípticamente, en 37. Se identifica con su referente real en los párrafos 21, 23, 25, 26 y 31 (aunque en esta ocasión

dos ocasiones, la palabra «usignuolo», reduciendo así el juego de alusiones al referente real y a Ricciardo, mas también a la práctica sexual.<sup>36</sup> Lope, desde la primera mención, establece una nítida identificación entre don Félix y el ruiseñor. Solo que al amplificar de una a dos las noches en que se citan los amantes, el ruiseñor, en la primera, simboliza el canto del amor; en la segunda, la cópula que sella su relación y sanciona el casamiento. No en vano, como dice don Justino: «quiso enviarme el cielo / por la pared del jardín, / al blanco azahar, al jazmín, / y al cristal que baña el suelo, / un amante ruiseñor, / que con su pico dorado / las tristezas le ha quitado, / cantando quejas de amor» (Lope de Vega, *El ruiseñor de Sevilla*, p. 126a-b). Y es que Lope jugueteó con una tradición plurisecular, tanto popular como culta, en la que el ruiseñor estaba eróticamente connotado.

En definitiva: no podemos estipular con solvencia el *Decamerón* que leyó Lope. Con los datos de que disponemos, lo más prudente y discreto es considerar que manejó —por orden de contingencia—, ora la edición de Salviati, ora la de los Deputati, ora la de Groto. Mas sin descartar la eventualidad de que en su *scrittoio* se hallara un original de Boccaccio, e incluso una versión castellana; o de que los consultara en la biblioteca de un Grande. Tampoco se puede rechazar la hipótesis de que examinara varios ejemplares distintos, dado que en los cerca de veinte años de su influencia (1595-1613) bien pudo leerlo en más de una ocasión. Por ello, lo razonable sería, al analizar las filiaciones de Lope con Boccaccio, barajar todas las posibilidades, sin excluir ninguna.

### I.II *Nuevas filiaciones entre Lope y Boccaccio*

Dixon [1989:192-194], al final de su ensayo, establece una novedosa relación intertextual entre Boccaccio y Lope: la novela séptima de la quinta jornada, el cuento de Teodoro, constituye la base de la historia del hijo del conde Ludovico, que Tristán cuenta y utiliza fraudulentamente a fin de facilitar el casamiento de su señor, el secretario Teodoro —y «el hecho de que el nombre del protagonista, como también el del hijo del conde, sea el del héroe de la novela [...], confirma sin lugar a dudas

---

el lector ya sabe que el ruiseñor es Ricciardo); con el órgano sexual masculino en 33, 36 y 44; con la cópula en 30, 38 y 49; y con Ricciardo con o sin equívoco en 37 y 39.

36. Las dos menciones suprimidas son las de los párrafos 30 y 44. Al censurar las escenas eróticas, sobre todo aquella en que Caterina se duerme agarrando el pene de él, que es como la pillan a la mañana siguiente su padre y su madre, se potencia la identificación de Ricciardo con el ruiseñor.

la deuda de Lope»—, con Diana, la duquesa de Belflor, en el desenlace de *El perro del hortelano*. Al tiempo que asegura que «hay otras obras de Lope en que puede rastrearse [la] influencia» del *Decamerón*. En efecto, McGrady [2003], en un artículo en el que sondea el itinerario del cuento tradicional del marido viajero (motivo N681 de la clasificación de Thompson) desde la noche 385 de las *Mil y una noches* hasta el *Gil Blas* de Lesage, aduce que la novela de Messer Torello (*Dec.*, X, 9) dejó su impronta en dos piezas de distintos géneros de Lope, la comedia *Viuda, casada y doncella* (1597) y la *novella* trágica a lo Bandello *La prudente venganza* (1624). Curiosamente, esta misma relación y secuenciación intergenérica se registra entre la novela de Ricciardo y Caterina (*Dec.*, V, 4), *El ruiseñor de Sevilla* (1604-1608) y la parte toledana, hasta la huida (pero despojada de la simbología del ruiseñor), en *Las fortunas de Diana* (1621).

Estas intervenciones, arreglos e inversiones de Lope respecto de Boccaccio, a las que cabría añadir la predisposición a dotar de pasado (o de prehistoria) a los actores principales de sus dramas, el cual de alguna manera condiciona o determina su presente tanto como el conflicto de la intriga primaria,<sup>37</sup> son en conjunto y por lo general similares a las que se producen con los otros *novellieri*. Luego, naturalmente, cada texto mantiene una conexión distintiva e individual con su hipotexto.

---

37. Así, por ejemplo, en *El anzuelo de Fenisa*, la protagonista, a diferencia de la Iancofiore boccacesca de la que ignoramos por completo su prehistoria, actúa por venganza contra los hombres movida por un desengaño sufrido en el pasado: «Desde el primero que amé / y que a olvidar me enseñó, / tan diestra en no amar quedé, / que, de uno que me burló, / en los demás me vengué» (Lope de Vega, *El anzuelo de Fenisa*, vv. 122-126).