

Boccaccio editor y su «edición» del marco del Decameron

María HERNÁNDEZ ESTEBAN
Universidad Complutense de Madrid

BOCCACCIO EDITOR E ILUSTRADOR

La faceta del Boccaccio editor de códices y del Boccaccio ilustrador de elementos ornamentales para esos mismos códices se ha venido sugiriendo, desde hace años, en los trabajos de G. Vandelli (1929), G. Billanovich (1945), Degenhart y Schmitt (1968), F. di Benedetto (1971), D. De Robertis (1974), F. Avril (1975), V. Branca (1976), A. Petrucci (1983), entre otros, y han insistido después M. G. Ciardi Dupré y V. Branca (1994) hablando del Boccaccio dibujante, además de cuidadoso ejecutor de motivos ornamentales¹; en 1999, V. Branca y varios especialistas del campo de las artes, han abordado esa última faceta, con una documentación que potencia de forma rotunda la anterior valoración².

En este camino ha sido básico el estudio de esos códices; por ejemplo, el puntual análisis de D. De Robertis del magnífico autógrafo Chigiano L.V. 176, permite no sólo valorar la vertiente gráfica del Boccaccio editor en sus rasgos más materiales y externos, sino también constatar hasta qué punto lo formal incide en los significados, y cómo su solución a aspectos claves de la estructura de los textos copiados apuntala incluso su personal visión de la función de esos textos en la tradición. El estudio del códice, desde sus rasgos mínimos a su valoración global, pone de manifiesto la profesionalidad del autor en toda su dimensión de creador, como copista, como crítico y como historiador³.

¹ G. Morello (1998: 161-162).

² V. Branca (ed.) (1999).

³ D. De Robertis (1974).

Los estudios recientes sobre sus *Zibaldoni* y la *Miscellanea* han evidenciado muchos de sus hábitos de editor. Los análisis de M. Cicuto, G. Morello, S. Zamponi y otros, P. Rafti, M. Picone y C. Cazalé Bérard, al entrar en la intimidad de su escritorio han destacado las tendencias del joven copista que son decisivas para valorar su sistema de edición de obras propias. Estos documentos nos permiten hoy acceder a los escritos privados del autor y deducir la incidencia del copista en el creador⁴.

En este rápido recorrido bibliográfico una nota reciente la pone L. Battaglia, que al reeditar su monografía en el 2000, ha insistido en la faceta del Boccaccio editor; cotejando lo ampliado respecto a su trabajo anterior destacan las pp. 142 a 146 sobre la autoedición del *Decamerón*⁵. Tras el ejemplo de Battaglia es de esperar que en un estudio global del autor no falte ya este enfoque del Boccaccio editor, una faceta que completa la figura del profesional de la literatura en todos y cada uno de los momentos que integran el proceso de la creación.

Volviendo a los *Zibaldoni*, hay que señalar que tanto R. Mordenti⁶ como M. Picone⁷ han coincidido en conectar esta actividad boccacciana con las distintas etapas del concepto de la *auctoritas* medieval, que van del *scriptor* al *compiler*, al *commentator*, hasta llegar al *auctor*. También Petrarca, al lamentar la degradación de esa *auctoritas*, planteaba el problema de la edición relacionada con el *auctor*, aunque ya en perspectiva humanista, y en su habitual tono polémico criticaba la falta de profesionalidad de los copistas y su negativa especialización, que parcializaba la edición de un códice: unos preparaban el pergamino, otros copiaban el texto, otros lo corregían, otros lo ilustraban, fragmentando un trabajo que él no podía aprobar, por la falta de control del autor en el proceso de edición⁸. Por eso saldrán de sus propias manos sus códices del *Canzoniere*, o del *Bucolicum carmen*, y del *De sui ipsius et multorum ignorantia*, muestra de su rigurosísimo concepto del «libro de autor». La suya es una alternativa ya humanista, alentada por su

⁴ M. Picone y C. Cazalé Bérard (eds.) (1998).

⁵ L. Battaglia Ricci (2000a). También E. Casamassima (1982).

⁶ R. Mordenti (1998: 362).

⁷ M. Picone (1998: 401).

⁸ En el *De remediis* de 1353. También en una carta a Gerardo de 1374. Cito por A. Petrucci (1983: 516-7). Para los muchos errores de los copistas cfr. M. Á. Pérez Priego (1997: 106) que reproduce además un expresivo grabado con las danzas de la muerte en busca de clientes, dentro precisamente de un taller de tipografía.

européismo, su bibliofilia⁹, y su apoyo en lo estructural, para evitar la fragmentareidad.

La actividad de Boccaccio como copista y editor, que por vocación y por necesidad siempre practicó, se verá apuntalada además por ese proyecto humanista, en el que a partir de los años 50 los dos amigos caminarán juntos, consolidando en él su creatividad. Veamos algunas de las etapas mejor conocidas de ese proceso.

Los Zibaldoni

De tantos aspectos como se han señalado para el conjunto formado por el *Zibaldone Magliabechiano* (Biblioteca Nacional de Florencia, Banco Rari 50), el *Zibaldone Laurenziano* (Biblioteca Laurenziana, Pluteo 29.8) y la *Miscellanea Laurenziana* (Biblioteca Laurenziana, 33.31), me interesa destacar la cronología muy temprana de algunas de sus partes¹⁰, junto a lo heterogéneo de sus textos y a la peculiar conformación de alguno de ellos, que lleva al copista a diversas soluciones editoriales, en la elección de caligrafía, maqueta, o formato.

En el propicio ambiente cultural napolitano Boccaccio comenzó a recopilar para uso personal ese enorme archivo de textos eclécticos¹¹, con la conciencia del intelectual entregado a los estudios humanísticos, y con el cuidado de quien confía a unas normas el éxito de su trabajo, elaborando una auténtica poética¹². Porque, pese a su mala fama por los muchos errores y distracciones en sus autógrafos, se reconoce también su escrúpulo como copista, y su sensibilidad en lo formal y ornamental¹³.

Los dos códices laurencianos, gemelos, en su origen estuvieron unidos y sus folios proceden en su mayoría de un palimpsesto de finales del XIII que

⁹ A. Petrucci (1983: 515).

¹⁰ S. Zamponi, M. Pantarotto, A. Tomiello (1998: 200-201) por la evolución caligráfica distinguen tres secciones del *Zibaldone Laurenziano*: los folios 2-25 de hacia 1334; los folios 26-45 de época también juvenil; los 46-77 anteriores a 1340.

¹¹ R. Mordenti (1998: 364) propone denominarlos «libro-archivo de autor». M. Picone (1998: 401-2) «cuaderno secreto del autor», «biblioteca activa», «auténtico laboratorio de relatos».

¹² C. Cazalé Bérard (1998: 426 y 450).

¹³ P. Rafti (1998: 284 y 289).

reutilizó¹⁴. En los tres primeros cuadernillos del *Zibaldone* copió antes de 1334 dos obras astronómicas de Andaló del Negro, con otros textos morales, históricos, y obras de Dante, de Petrarca, y algo suyo. Economizar en los cuadernillos le haría sopesar la distribución del texto, incluir títulos, *incipit* y *explicit* para aclarar su estructura y ajustar la maqueta.

Creo además, con Ciccuto¹⁵, que la oportunidad de transcribir precisamente las obras de Andaló, con sus muchas figuras y su compleja maqueta, con formas geométricas, gráficos, tablas numéricas, debió ser un entrenamiento decisivo en el empleo del espacio de la página¹⁶ que fundamentó una técnica que siempre le acompañó, proyectando antes de transcribir, sabiendo que cada texto exige una representación gráfica idónea, y que del cuidado de sus detalles depende su adecuada comprensión. Andaló no sólo le brindó ideas claves en su concepción del universo y de la realidad¹⁷, también estimuló su sensibilidad estética y le sugirió recursos para plasmar un códice en toda su complejidad.

Así, Boccaccio une a su habilidad para regularizar la escritura una buena visión de la maqueta de la página, con motivos ornamentales en títulos, mayúsculas, capitulares, llamadas de fascículos, junto al empleo de signos gráficos al margen característicos, como manitas con tres botones en el puño, cabecitas de los personajes aludidos, elementos vegetales, hojas de formas distintas, capitulares decoradas o con colores alternados¹⁸, y el uso del calderón para separar párrafos, como llamada en las glosas, para animar la página, organizar el texto, como tendencias propias de su sentido estético y estructural¹⁹.

Parece además que en la tercera parte proyectó recopilar una serie de sentencias que había ido recogiendo en fichas, y preparó un grupo de hojas

¹⁴ A. Petrei, bibliotecario de la Laurenziana, separó en dos el códice; así quedaron la *Miscellanea* como cuidada antología de textos clásicos y el *Zibaldone* como reunión más modesta de obras medievales. S. Zamponi, M. Pantarotto, A. Tomiello (1998: 240-3).

¹⁵ M. Ciccuto (1998: 156).

¹⁶ Los folios 2-25 de este *Zibaldone*, Pluteo 29.8 forman un bloque homogéneo; cfr. f.13, 17v y 25, con figuras geométricas y una compleja maqueta que reproduce M. Ciccuto (1998: 173 ss.).

¹⁷ D. Ruhe (1998: 79). En las *Genealogiae* le recuerda como maestro suyo en lo relativo «al movimiento de los astros».

¹⁸ G. Morello (1998: 164-169).

¹⁹ El escritor manifestó siempre una insistente preocupación por la estructura de sus obras, por el punto de vista, por la inserción de autor y receptor. M. Hernández Esteban (1994: 16-34).

para colocar el texto a dos columnas, anteponiendo los títulos de la materia que iba a pasar a cada bloque²⁰; esto implica planificar la estructura antes de ejecutarla, cuando además se cuenta con el material que se va a copiar en otro soporte, las fichas con las sentencias por ordenar. Ya entonces prueba a reunir un material diverso, organizarlo por temas, e insertarlo en una maqueta prefijada. Cabría preguntarse si también los cuentos que pasarán al *Decameron* los fue manejando con un sistema análogo, donde la compleja estructura se concibe junto al texto y se termina de perfilar con un preciso acabado editorial.

Quiero también destacar la copia de las sátiras de Persio en los folios 4-16 que pasarán a la *Miscellanea*; basta una ojeada al f.4r para percibir la armonía de la página a una columna, bien aprovechada pero espaciada, evidenciando los títulos, alternando el color de las capitulares jerarquizadas, y numerosas glosas al margen en un cuerpo menor inscritas en figuras geométricas proporcionadas, delicadas, con sentido lúdico e imaginación²¹.

P. Rafti las ha cotejado además con el antígrafo desde donde Boccaccio hizo su copia (Pluteo 37.19)²², subrayando su respeto por los rasgos editoriales del modelo, como es la jerarquía de los distintos tipos de mayúsculas, cuya posición y tamaño mantiene, aunque no utilice el mismo color del original, lo que indica que Boccaccio, con una visión de la estructura global del códice que no tendría un copista normal²³, puede sacrificar rasgos estéticos pero no funcionales, y la posición y tamaño de la capitular no pertenecen a lo ornamental.

Por la misma razón restituyó elementos gráficos descuidados en otros códices apuleyanos que manejó (Biblioteca Laurenziana, Pluteo 29.2 y Pluteo 68.2), reponiendo el autor y título donde faltaban, alguna mayúscula, el colofón, líneas imitando la grafía original del códice, lo que confirma su sen-

²⁰ S. Zamponi, M. Pantarotto, A. Tomiello (1998: 233); el proyecto luego se bloqueó, por lo que borró esos títulos para aprovechar los folios; en la *Miscellanea*, folios 4-5 y 48-73 y en el *Zibaldone*, folios 46-59, quedan rastros de los títulos.

²¹ La reproduce P. Rafti (1998: 298). La jarra con texto embutido en el margen izquierdo plasma la fusión de palabra e imagen tan grata al escritor, junto a la inserción.

²² Gran interés tiene el análisis contrastivo de ambos códices de P. Rafti (1998: 288). Boccaccio al copiar las sátiras de Persio respetó la jerarquía de las capitulares del original.

²³ P. Rafti (1998: 288) subraya su madurez estético-formal «dovuto a livello personale a una consapevolezza diversa e a un diverso rapporto non solo con il testo copiato, ma anche con la sua complessa realtà grafica».

sibilidad estética²⁴ y su interés por los detalles que refuerzan la estructura; aquí el editor se sirve de la experiencia del autor.

El *Zibaldone Magliabechiano* se sitúa entre 1341 y 1356; en sus páginas se percibe desde el principio al final la tendencia natural de su autor al dibujo, al esbozo, con decisión en el trazo²⁵, y su dominio de la composición, con subdivisiones en capítulos, etc., fusionando la realización gráfica al texto²⁶; no la indiferencia, pues, de quien escribe sin saber bien qué, sino el máximo cuidado de quien, desde el nivel profundo del significado de lo que copia, sopesa la función de todos sus aspectos gráficos y la potencia.

En los tres códices se mantiene el sistema jerarquizado de mayúsculas y capitulares. De las primeras en los dos laurencianos hay varios tipos: grandes fuera de la caja en las particiones principales, otras al inicio de párrafo, y las de otros inicios, alternando unas con tinta, otras coloreadas, otras con calderón, para marcar distintos niveles²⁷. De las capitulares destaca, junto a su valor ornamental, su señalar los diferentes espacios del texto que jerárquicamente se van proponiendo, en inicio de sección, o de verso, en títulos, en fórmulas finales, a veces por influencia del modelo copiado²⁸; son decoradas o sólo con color, con gran economía de medios²⁹, aprendiendo criterios del modelo.

Este manejo jerarquizado ejecuta un mecanismo de múltiple inserción que sustenta la distribución del texto. Cualquier trabajo de copia era un constante ejercicio de inserción³⁰. Así el copista debió afianzar en su mente de creador su tendencia a la cuidada estructuración, que en el mecanismo del *Decamerón* se subdivide en un sistema de niveles, con múltiple inserción, para apuntalar un plan ideológico de gran alcance.

Autógrafos de obras ajenas

Junto a estas copias fragmentarias y misceláneas de uso personal, y a las que hizo para los amigos, con generosa disponibilidad, están también sus

²⁴ P. Rafti (1998: 293).

²⁵ A. M. Constantini (1998: 29).

²⁶ G. Savino (1998: 336).

²⁷ P. Rafti (1998: 283).

²⁸ S. Zamponi, M. Pantarotto, A. Tomiello (1998: 196).

²⁹ G. Morello (1998: 165).

³⁰ Para un enfoque teórico de la inserción, M. Hernández Esteban (2001: 37-72).

transcripciones de aquellos textos que fueron clave en su aprendizaje como narrador; su interés debió activar más aún su esfuerzo de comprensión, y su cuidada realización. En sus copias de Boecio, Persio, Estacio, Apuleyo, Terencio, de entre 1338 y 1350, su tratamiento editorial confirma que, al no serle indiferente el texto, lo quiso representar con todos sus rasgos gráficos, para tener a mano todos los datos que de estos se podían recabar³¹.

Hay además otro grupo de códices en los que el experto copista necesitó aplicar todo su saber como crítico y como escritor; son trabajos concebidos entre 1363 y 1366 desde su protagonismo en esa misma historia literaria, ejecutados con la aquilatada visión crítica que le da esa cercanía, e intentos sucesivos de un mismo proyecto editorial, para fijar esa parcela de la lírica en vulgar que va de Dante a Petrarca, que él ha conocido de cerca y quiere transmitir a la posteridad.

El Códice de la Biblioteca Capitular de Toledo 104.6, el más temprano (que fija el texto para ediciones sucesivas), contiene su *Vita di Dante*, en una primera redacción, la *Vita Nuova*, la *Commedia* y quince canciones de Dante; el Riccardiano 1035 une las canciones y la *Commedia*; y los ms. Chigi L.V. 176 y L.VI. 213, en un principio unidos, acogen todos esos textos más el *Canzoniere*. Los cuatro códices son muy homogéneos en su ejecución textual y gráfica. Veamos algo más de cerca el L.V. 176.

El *códice Chigiano L.V. 176* en una primera redacción contenía todas las obras mencionadas; después el propio Boccaccio pudo separar los cuadernillos con la *Commedia* y los sustituyó por las páginas con la canción cavalcantiana «Donna me prega» inserta en el comentario latino de Dino del Garbo, que es como se presenta hoy. Esos cuadernillos con el poema dantesco forman ahora el Chigiano L.VI. 213, gemelo al anterior y análogo en formato, decoración, apostillas, etc.³².

El actual L.V. 176, sin la *Commedia*, al reunir los mejores logros de la lírica coetánea en vulgar, podría ser la propuesta, creo, de un cancionero misceláneo de lírica biográfica amorosa desde Dante a Petrarca que encierra una profunda novedad como proyecto editorial por el nuevo género que la anima; la lírica de Dante doblemente arropada por la «vida» de Boccaccio y la del

³¹ G. Auzzas (1973). A los dieciséis autógrafos se añaden diez códices con apostillas y anotaciones seguras suyas.

³² D. De Robertis (1974: 11-21), con una puntual descripción y un espléndido estudio del códice.

propio Dante; Cavalcanti comentado por Dino del Garbo (en una «razó» muy técnica y puntual); y por último la forma en la que en ese momento se encontraba el *Canzoniere*, que al fusionar relato y poesía no acude al prosímpro tradicional.

Destaca en él la regularidad de la grafía, su solución de la maqueta (proporción de márgenes, equilibrio de espaciados, alternancia de rojo y azul para las capitulares jerarquizadas), y del trabajo editorial su atenta valoración tanto de las distintas partes de las formas métricas, como de las diferentes funciones de los bloques de la prosa, ya que en la relación prosa-verso está la clave del novedoso proyecto editorial. También destaca su especial libertad al editar a Dante, que hay que valorar en el conjunto de decisiones del códice.

De su maqueta de la *Vita Nuova* se ha señalado ya la excesiva libertad con la que el copista, aquí y en el Toledano, traslada a notas marginales (o a pie de página, o a ambos, según conviene), en cuerpo menor, las partes de prosa explicativa de la distribución de cada lírica, justificando su atrevimiento en una nota previa del editor a pie de página, en 13r, donde viene a decir que esas partes son más glosa que texto, y que esa distribución habría sido la voluntad del propio autor, inexperto cuando lo redactó³³. Su transgresión, tras valorar la función de las partes en el conjunto, parece apostar por un cancionero que, liberado del apoyo teórico, responda mejor al novedoso plan editorial, lírico-narrativo, de todo el códice. No es ésta una maqueta fácil, tal y como Dante concibió el libro³⁴, y la voluntad de intervenir se apoyaba en la valoración de la función estructural de todas sus partes, y en la gran soltura del editor en ese aspecto. No obstante duda con las capitulares y mayúsculas, hasta fijar los criterios que interpreten bien su peculiar estructura³⁵; al comienzo no siempre trata igual los inicios de capítulo (falta capitular en 14r, 15v, 17v, etc.). Y en cambio destaca con una mayor que las de capítulo y de estrofa la parte «in morte» al iniciar el cap. XIX (24 r), equiparada a la que abre el libro.

³³ G. Gorni (1996: XXVIII); L. Battaglia Ricci (2000a: 60-1).

³⁴ La edición de G. Gorni refleja estos problemas en la introducción (1996: XXI-XXIX) y en la «Nota al testo» (1996: 295-297), y adopta los criterios tipográficos adecuados (la mayúscula y negrita para las capitulares de inicio de párrafo y de composición) que permiten, sin duda, una mejor valoración de la estructura.

³⁵ D. De Robertis no las cree obra de su propia mano por algunos errores de sustitución de una por otra que Boccaccio no pudo cometer. Pero también hay despistes al omitir algún calderón, que debió hacer él, y queda el hueco en el f.14r, en el primer terceto del primer soneto del libro, etc.

Es evidente que los puntos estructuralmente fuertes del texto exigen un tratamiento que el copista debe ir valorando desde la comprensión total del mecanismo global del libro, en este caso complejo, que puede hacer dudar incluso a un experto como Boccaccio en materia estructural. Esta experiencia debió contar también a la hora de destacar la función de los distintos bloques del marco del *Decameron*, donde las capitulares cumplen una función distintiva esencial en cada uno de los puntos de conexión de su estructura, más compleja aún que la obra dantesca.

Tras la *Vita nuova* resuelve bien la distribución de los ocho folios con la canción cavalcantiana concebidos a dos niveles, el del texto y el del comentario que la rodea, insertado uno dentro del otro; es una maqueta usual, con la que la Edad Media se adelantó al sistema de ventanas que se abren hoy en los programas informáticos al uso; Boccaccio sitúa en el centro los versos que se comentan, en cuerpo mayor, a dos espacios, enmarcados por blancos; y alrededor, en cuerpo menor y a un espacio su comentario, ideando cada vez un formato de página distinto, equilibrando los bloques, armonizando entre sí las páginas enfrentadas, y donde el sistema de enmarque (y de inserción) sintoniza bien con su propio sistema de comunicar³⁶.

El *Canzoniere* es la mayor novedad editorial de la antología, porque era una obra aún «in fieri», y la unión del cancionero de Petrarca al intento precursor de «cancionero» dantesco es una buena lección de historia literaria, además de una sólida defensa del vulgar. En cuanto a soluciones editoriales, no puedo detenerme aquí en sus dudas, por ejemplo, en la representación de las sextinas, que irá perfeccionando desde las dos de Dante a las de Petrarca, en un trabajo para el que se requería también un dominio muy técnico de la métrica. Baste decir que sacrifica lo estético, si llega el caso, para respetar lo estructural.

Por la misma razón interesa la página y media en blanco que dejó antes de la canción «I'vo pensando» (72r y 72v), de acuerdo con la voluntad de Petrarca; ya es sabido que el aretino dejó siempre ese blanco ante la canción-meditación, para ir añadiendo. El tamaño de la capitular de inicio de canción es igual al de todas las que abren composición, renunciando a destacarla como comienzo de esa segunda parte (como sí había hecho en la *Vita nuova*), por respeto al original del que copiaba, y al autor, a quien tenía a su lado para opinar.

³⁶ D. De Robertis (1974: 62): «Qui storia del testo e storia della cultura appaiono vivamente connesse». Boccaccio respeta las adaptaciones que hizo Dino al texto de Cavalcanti; la fusión de texto y comentario justifica la edición.

De la *Commedia* que pasa al Chighiano L.VI. 213 destacan las rúbricas de su cosecha ante cada canto, para resumir y anticipar, fruto de su intervención como editor-autor y de su marcada tendencia a la estructuración, como las del *Ninfale fiesolano* y del *Decameron*, los sonetos del *Teseida*, los acrósticos de la *Amorosa Visione*, etc. Con la obra de Dante, el copista se siente sobre todo editor, y suple con libertad, en ausencia del autor, un trabajo que él entiende que éste no realizó.

El códice encierra pues un capítulo crucial de la historia de la lírica en vulgar, interpretado por uno de sus más destacados protagonistas que domina lo gráfico para culminar un innovador proyecto editorial, donde lo estructural tiene un relieve primordial. Y pone de manifiesto que en este caso el copista, actuando realmente como editor, recibe la interferencia del creador, y consolida su interés (casi su obsesión) por lo estructural. Por este camino se valora mejor la sólida arquitectura del *Decameron* y su presentación editorial, propiciada por sus hábitos de editor.

Autógrafos de obras propias

De sus propias obras se conserva alrededor de una quincena de autógrafos; frente al caso de Dante, de quien no conocemos ni siquiera la firma, lo que sucede con Boccaccio y Petrarca resulta muy excepcional³⁷, y denuncia ya una lúcida mentalidad que lleva a los dos amigos a un premeditado plan para poner a salvo su propia obra, con clara conciencia de su nueva imagen de intelectual. A la práctica medieval de la *auctoritas*, se une su intuición prehumanista que le lleva en los últimos años a transcribir sus obras para garantizar su correcta difusión. Aquí el copista es más que nunca editor. Veamos algunos criterios en dos de esos autógrafos, el del *Teseida* (Biblioteca Mediceo Laurenziana, Acquisti Doni 325), más temprano, y el Pluteo 52.9, de la misma Biblioteca, que contiene las *Genealogie*.

La maqueta del *Teseida*, con un buen sentido estético aplica de forma regular la alternancia, la gradación y la inserción; alternancia de prosa y verso (es casi un nuevo caso de prosímetro, como el *Decameron*³⁸, el códi-

³⁷ M. Santagata (1992: 121 ss.). Y también G. Auzzas (1973).

³⁸ L. Battaglia Ricci (2000b: 59-63) señala la innovación dantesca respecto al modelo estructural de los cancioneros provenzales y su hallazgo de un «prosímetro de autor» con la triple composición «poesía, prosa narrativa y crítica literaria».

ce Chighiano, etc.), de color (las capitulares en rojo y azul), y de las glosas, colocadas según exige el texto; y gradación tanto en el cuerpo de letra (mayor en el texto y menor en las glosas), como en el tamaño de las capitulares, las mayúsculas, las iniciales con color, el calderón, en orden decreciente, para producir la inserción. Fijos son sus criterios para plasmar las formas métricas: la estructura del soneto, como en el códice Chigiano, es siempre 8+3+3.

El Pluteo 52.9 que contiene las *Genealogie* resulta espectacular por la delicada mezcla de colorido y la ejecución de los impresionantes árboles genealógicos, con el dibujo en apoyo del texto una vez más, y por un hábil manejo de la alternancia, la gradación y la inserción; alternancia de la tinta, con los habituales rojos y azules; del espacio, bien del texto, bien de los márgenes; y de los distintos tipos de hojas que va dibujando, para variar; gradación en los tamaños de las capitulares (deja un blanco de seis líneas en el proemio, o cinco, o tres, o dos) hasta pasar a las mayúsculas destacadas con un círculo manchado de color, según un hábito en él usual. E inserta texto en el dibujo (los nombres de los personajes que incluye en las hojas), como en los retratos del Hamilton; palabra y dibujo son como un juego en el momento de comunicar.

En conclusión. Desde la temprana experiencia del Boccaccio copista se percibe un trabajo muy profesional, con hábitos que se fueron consolidando; entre ellos hay que destacar el empleo de las capitulares jerarquizadas para fijar la estructura de las obras, cuya maqueta había que planificar antes de copiar. Además, la técnica del Boccaccio copista se complementa con la paralela labor de editor e historiador que fue llevando a cabo en esos mismos años, donde editar implicaba interpretar y valorar. Por último hay que decir que también su faceta estructuralista se vió potenciada por este trabajo de edición, que le puso siempre ante los problemas de la estructura de los textos, que valora desde sus primeras obras, y que en el *Decameron* encuentra una realización muy excepcional, con la inserción como principio constructivo fundamental que refuerza de forma magistral el plan ideológico de todo el libro.

LA EDICIÓN DEL *DECAMERON*

Queda aún muy en la sombra la historia de la redacción del *Decameron*. Pero el reciente interés sobre el códice Capponi (It. 482 de la Biblio-

teca Nacional de París)³⁹ arroja nueva luz sobre una parte del proceso de autoedición que el escritor podría haber llevado a cabo del libro, del que hoy se conocen mejor dos momentos distantes entre sí, de alcance diferente: el ms. Capponi copiado hacia 1360 y el autógrafo Hamilton 90, de hacia 1370.

Su confrontación confirma que la primera versión del libro, que pudo tener el asesoramiento del autor a la edición con todos sus rasgos gráficos (rúbricas, capitulares, etc.)⁴⁰, ofrece ya un plan muy meditado que no cambia en lo esencial en la segunda redacción, pues el autor modificará lecturas, detalles concretos, pero no la estructura cerrada y perfecta del libro, que debió concebir simultánea a los relatos y que se transmitió casi inalterada en sus aspectos editoriales y gráficos esenciales en la casi totalidad de la tradición manuscrita e impresa gracias sobre todo al decisivo apoyo que la amplia difusión de este códice le proporcionó.

Luego, con el tiempo, el autor tuvo ocasión de replantearse algunos rasgos de esa edición, cuya evolución, debida a reajustes críticos e ideológicos, recoge el códice Hamilton, que cambia su formato editorial. Pero en ambos códices la práctica editorial es un medio de comunicación decisivo, no un complemento ocasional. En el primero voy a centrarme en el refuerzo que aporta la ilustración, y en el códice Hamilton en la función del sistema jerarquizado de capitulares que, con la misma distribución que en el códice Capponi, apuntala un perfecto mecanismo de inserción. Son desde luego dos perspectivas incompletas, que habrá que arropar con otras que amplíen la visión global filológico-semiótica de ambos códices.

La ilustración en el ms. Capponi

El códice Parisino Italiano 482 es el testimonio más antiguo conocido del libro, fue copiado en Florencia hacia 1360 y acogería una primera redacción de hacia 1349-51. A su gran interés filológico, por reflejar un estadio inicial del texto, se añade la posibilidad de que saliera del taller del propio Boccaccio, copiado desde un autógrafo manuscrito suyo, imitando incluso algunos de

³⁹ Cfr. V. Branca (2000), que reanuda su insistente interés sobre esta redacción anterior a la del ms. Hamilton.

⁴⁰ No parece que las capitulares las hiciera el copista, por la presencia de letras-guía en el ms. De su distribución me ocupo en el apartado dedicado al ms. Hamilton.

sus hábitos caligráficos⁴¹; además él mismo pudo colaborar en su proyecto gráfico, según Ciardi Dupré y Branca, que sostienen la autoría boccacciana de sus dibujos⁴². Por último, su interés se acentúa por su temprana pero decisiva difusión europea, que marcó pautas determinantes⁴³.

El autor vivía cuando el joven Agnolo Capponi, vecino y conocido suyo, copió este códice —puede que como práctica escolar—, desde un autógrafo que el autor poseía; y es muy probable, además, que él mismo asesorara al copista y sugiriera los criterios para su ilustración, que no decora el texto de forma ocasional, sino que consigue destacar, con la expresividad que aporta la imagen, todos los niveles esenciales del texto, con un proyecto orgánico, meditado, ejecutado con un perfecto conocimiento de su mecanismo estructural. A lo señalado por la crítica voy a tratar de apuntar algo más en defensa de esta hipótesis, centrándome en la ilustración del marco desde una perspectiva estructural.

En el códice se ilustran las partes esenciales del libro, atendiendo no sólo a la acción de sus cuentos (que es lo que parece más obvio que hay que ilustrar)⁴⁴, sino también, lo que es mucho más importante, a los espacios claves del marco, tanto del marco del autor (Título, Proemio, Introducción a IV y Conclusión), como del de los narradores (Introducción, inicio y final de alguna jornada, con algún suceso que lo anima)⁴⁵.

⁴¹ Lo señala M. Cursi (2000) al documentar y rechazar la hipótesis de Rossi de que el códice parisino sea un autógrafo.

⁴² «Anche se qualcuno volesse avere qualche dubbio sulla mano dell'esecutore di quei disegni a più colori, dubbio non può esserci sul fatto che quella mano o è del Boccaccio o fu indubitabilmente ispirata e diretta nell'esecuzione proprio da lui, quale, insieme *actor intellectualis e concepteur*». V. Branca (ed.) (1999: 7, vol. I). M. G. Ciardi Dupré (1999: 11-16, vol. II) sostiene además (1999: 13-14, vol. I) que los trazos de los dibujos del ms. Capponi son análogos a los del *Zibaldone Magliabechiano*, lo que confirmaría su autoría boccacciana.

⁴³ Insisten en esta función modelizante del It. 482 V. Branca (ed.) (1999: 14, vol. I), y M. G. Ciardi Dupré (1999: 16, vol. II). Varias ilustraciones del ms. Ceffini, en su elección y ejecución, confirmarán esa dependencia del Capponi.

⁴⁴ De las ilustraciones señala Branca: «Riconducono anche all'autore la puntualità e l'originalità con le quali è ispirata ed eseguita l'illustrazione. Si scelgono per ogni novella i momenti, le scene e i gesti più significativi ai fini dell'ispirazione e del senso generale, ma alle volte riposto, del racconto: non quelli più appariscenti o più lungamente descritti (come farebbe un disegnatore estraneo)». V. Branca (1999: 7, vol. I). Para su descripción, V. Branca (ed.) (1999: 66-72, vol. II).

⁴⁵ De esos sucesos faltaría por ilustrar el baño de las jóvenes en el Valle de las Damas, un motivo hedonista y a la vez simbólico, que no perturba en la estructura global.

De sus dieciocho ilustraciones, siete enfocan motivos del marco, lo que supone un alto porcentaje; además, con buen equilibrio, tres atienden al marco del autor (dos en el folio 5r, y una en 79v), y cuatro al marco de los narradores (en 4v, 6r, 122v y 214r)⁴⁶. Toda su ejecución, desde la certera elección de los motivos básicos de todos los espacios del texto, a su precisa colocación, y a lo proporcionado de sus dimensiones, implica un conocimiento de la totalidad del texto, de su ideología y significado mucho más profundo de lo que se suele dar entre los dibujantes de profesión, que no siempre conocían lo que copiaban; una lectura superficial del libro nunca habría ofrecido claves tan adecuadas para su ejecución.

Las ilustraciones al marco del autor responden una vez más al empeño, presente ya en sus primeras obras, en valorar este espacio estructural, que encuentra en la representación gráfica un refuerzo eficaz⁴⁷. No pretenden llenar huecos, o adornar, ni caen en cualquier lugar, sino que encierran un significado esencial. De las dos primeras, amoldadas a la maqueta en el f. 5r, llama la atención su simbología, su tamaño y su ubicación⁴⁸.

La primera, ajustada a la caja de la primera columna, va colocada sobre el título, y representa dos escenas que condensan la esencia del mundo amoroso cortés⁴⁹, un amor cortés en acto, en el cortejo y en el abrazo de las dos parejas, que expresan esa clase de amor aludido en el subtítulo «prencipe Galeotto» e ilustrado aquí como acción; los pintores, para ilustrar la acción, buscan momentos que permitan imaginar el antes y el después de esa acción.

⁴⁶ Retomo la distinción de los niveles del marco explicada en M. Hernández Esteban (1994) y que coincide, en lo esencial, con lo señalado por M. Picone (1995) con mayor precisión.

⁴⁷ «Nessun grande scrittore, quanto il Boccaccio, ebbe intima e profonda la convinzione che il narrare per parole e il narrare per immagini si integrassero e si interessassero l'uno con l'altro (...). E nessun sommo narratore si è tanto impegnato a avvalorare egli stesso con la figura la parola: tanto da volere illustrare per ben due volte, a distanza di vent'anni, il suo capolavoro». V. Branca (1999a: 23).

⁴⁸ Por mi larga experiencia editorial con libros ilustrados creo que el maquetista profesional suele disponer las ilustraciones dando prioridad a lo estético, salvo cuando el autor interviene para precisar la ubicación que le corresponde en el texto a cada ilustración.

⁴⁹ D. Delcorno Branca (1995) los identifica con Lanzarote y Ginebra, a la derecha, abrazados, él armado y ella con corona, y con Galeoto (el alcahuete, según Echegaray) y la dama de Malehaut, su amada, a la izquierda, cogidos de la mano, demostrándose amor. En el *Lancelot* se hablaba de las dos parejas como paradigma de toda la belleza y toda la bondad del mundo.

La segunda, más pequeña, se inscribe en la primera gran capitular, y representa al autor leyendo su libro ante un grupo de mujeres que escuchan con emoción, bajo el acecho de Cupido; así se ilustra el proemio del autor a sus lectoras, y se incorpora su imagen en la primera capitular, según lo usual⁵⁰.

Más adelante, en el f. 79v, se enfoca el cuento de Filippo Balducci, esencial en el marco del autor y en la ideología del libro, por ser el único que el autor se adjudica; el dibujante no lo confunde con el primer cuento de la IV jornada (se suele elegir el primero de cada una) porque a continuación ilustra el relato de Tancredi, que sí es el IV,1. Según su norma, la acción se sintetiza en tres secuencias (muerte de la esposa, retiro de padre e hijo, encuentro con los jóvenes) con el tamaño y tratamiento habitual; además se reflejan los principales edificios de Florencia, para identificar el lugar, porque aquí el escenario no es sólo ocasional o funcional, sino simbólico y esencial, por lo que esa misma vista se repetirá al final. Así la ilustración destaca este cuento con todos los demás, subraya su significado y la perturbación que aporta a la estructura.

Las ilustraciones del marco de los narradores enfocan todos aspectos clave de esa parte de la estructura. La primera está colocada en el f. 4v, justamente al final del índice, y representa a los narradores sentados en el jardín junto a una fuente, una situación de denso contenido simbólico en toda la trayectoria del escritor, desde el *Filocolo* al *Decameron*⁵¹. La escena, con la criada llenando el cántaro, ocupada en las faenas domésticas mientras el grupo se dedica relajado a relatar, enfoca los dos planos, los jóvenes y los criados, el ocio y el trabajo, que integran la vida del marco; una vida en contacto con la naturaleza, sosegada, relajada, pero con trascendencia, con entidad. Su tratamiento subraya el valor simbólico de ese espacio laico, la gestualidad de los jóvenes, y la jerarquía que los controla, con la reina presidiendo, con los atributos inequívocos de la corona y el cetro (también repetidos en la escena final), para connotar positivamente el acto lúdico de narrar.

Su escenografía podría ser la descrita en la Introducción a III, por la presencia de la fuente, adelantada así al texto que le corresponde, para ilus-

⁵⁰ M. G. Ciardi Dupré lo valora como un autorretrato (1999: 7 ss. vol. II). Y cfr. V. Kirkham (1999: 85 ss, vol. I), y G. Lazzi (2000: 3-16).

⁵¹ Es ya muy extensa la bibliografía sobre este motivo. Véase, por ejemplo, L. Battaglia Ricci (1987). A los jóvenes no se les enfoca paseando, o bailando, sino narrando, que es su función esencial, y refleja la ideología más valiosa del libro.

trar no un lugar concreto, sino el paisaje simbólico del retiro de los jóvenes y el significado global del libro⁵². Pero hay además una razón estructural para esta elección, y es permitir que al final se recupere ese mismo espacio con el que se había comenzado, como cierre circular del marco.

En el f. 6r se representa de forma simbólica y condensada, con la tripartición habitual, la peste, como la muerte, con la guadaña, en tres secuencias (muerte, enfermedad, sepultura) que sintetizan su dilema humano y moral.

En 122v la primera escena de la viñeta refleja la trifulca de los criados Tindaro y Licisca en la Introducción a VI. Al ser un episodio que perturba la estructura y la atmósfera del marco, no se ha quedado atrás, lo que delata una atenta lectura del libro y una buena comprensión de su estructura, donde la transgresión es un engranaje secreto, pero muy eficaz.

Por último en 214r se ilustra el abandono de los narradores de la villa, y su regreso a caballo a Florencia, que se ve cercana, un regreso triunfal tras el saber adquirido que confirma el éxito del relatar. La escena se coloca con total precisión al final de la Conclusión a X, y está construida con una técnica profesional, para cerrar con eficacia el marco de los narradores y el proyecto global del libro. Su solución es una buena lección de narrativa, con la secuencia de sus tres espacios (la villa que queda atrás, el camino que se recorre, y a lo lejos la ciudad), de sus tres tiempos (pasado, presente, futuro), por donde se mueven los personajes que conocemos ya; así se plasma con maestría el fuerte valor narrativo y a la vez simbólico del regresar, que se construye recuperando dos espacios ya plasmados anteriormente, con la función semiótica implícita de regresión que el mecanismo comporta, porque los jóvenes regresan exactamente desde el mismo lugar representado en la ilustración inicial de 4v, el espacio de la segunda villa descrita en la Introducción a III, que es de donde parten para regresar (además algunos de los jóvenes que cabalgan miran hacia atrás); por ello se repite esa misma escenografía, ese mismo ángulo del edificio, con su puerta y ventanas, y los mismos árboles, la misma fuente, ya sin la presencia humana, para expresar el abandono del lugar. Además, buscando el mismo efecto, Florencia se esboza repitiendo los mismos edificios, la misma disposición y perspectiva que en el cuento de Filippo Balducci, con análogo valor simbólico, añadiendo la muralla para enfocar la ciudad desde fuera y abarcarla en su totalidad.

⁵² D. Delcorno Branca (1995: 80) lo valora, justamente, casi como frontispicio de todo el libro. (Se reproduce en parte en la portada de estas Actas).

En su reducido pero eficaz espacio se valora con total precisión no sólo el acto puntual del alejamiento de la villa y del regreso a Florencia, sino también el devenir narrativo de todo el marco, su principio y su final, y con él su significado simbólico; lejos de lo anecdótico, su presencia tiene un enorme alcance estructural, porque una estructura funciona mejor si se cierra, y porque además esa ilustración, a los ojos del receptor, explicita el efecto implícito de regresión al principio, desde el final, que se está produciendo en su mente, según un mecanismo propio de todo sistema estructural⁵³.

La acertada ilustración de este códice no sólo evidencia las posibilidades gráficas que el texto ofrece, sino que refuerza también su significado y potencia su estructura. Su función además en la historia de la transmisión europea del libro como primer testimonio ilustrado del mismo fue absolutamente decisiva, ya que irá a parar a Francia en el siglo XV, marcando pautas desde allí a los copistas e impresores de buena parte de Europa⁵⁴. Su interés hacia el marco, valorando la ideología global del libro, fija desde fecha temprana en el espacio cultural europeo un modelo adecuado de lectura para el *Decameron*, y pone a salvo su unidad en la mayor parte del accidentado camino que va a recorrer por Europa.

Según un lúcido proyecto de su autor el marco debía ser un poderoso parapeto contra la posible lectura fragmentaria del libro; aquí la ilustración potencia ese marco y su función, y confirma una destinación concreta de la obra. Como prueba de ello están tantos y tantos valiosos códices acertadamente ilustrados que circularán por las cortes y bibliotecas del Renacimiento europeo que además sintonizarán bien con la situación «cortés-renacentista» del marco refinado y exquisito.

Y como contraprueba está también, en el otro polo, también expresivo, la distinta solución editorial que en ocasiones se le dio al libro, en la que suelen confluír algunos factores determinantes: a) la titulación del tipo «cien novelas»; b) la ausencia de ilustración; c) el posible descuido tipográfico; d) la pérdida de algún cuento o partes del libro; e) su descolocación; f) el sistema del

⁵³ De la progresión/regresión como principio constructivo del verso se ocupó J. Tinianov (1972: 33) en su estudio del lenguaje poético, centrándose en la progresión. Aquí subrayo la regresión como mecanismo fundamental para cerrar la estructura.

⁵⁴ El cotejo de la traducción castellana antigua con el texto de esta primera versión demuestra que también el traductor castellano se basó en ella; agradezco al Profesor V. Branca que me proporcionara en pruebas su artículo ahora publicado en V. Branca 2000, para el trabajo presentado en el Convegno Internazionale *Boccaccio 2001*. Cfr. Hernández Esteban (2002).

marco-inserción con valor ideológico pasa a ser marco-decoración con valor estético; g) el marco se diluye, se adelgaza, o llega a desaparecer. Son las soluciones editoriales adoptadas en una serie de códices con intervenciones debidas a la voluntad de los copistas⁵⁵; en dependencia de alguno de ellos podría estar la conformación editorial que el libro tendrá en la Castilla del XV, donde se fragmenta (en el ms. escurialense) o se diluye el marco hasta hacerlo desaparecer (en el incunable y sucesivas ediciones) en una pérdida apoyada por un diferente destino editorial. (Cfr. Hernández Esteban, 2002).

Las capitulares en el autógrafo Hamilton 90

El ms. de la Staatsbibliothek de Berlín Hamilton 90, que el propio Boccaccio transcribió hacia 1370, cierra el proceso de autoedición del libro⁵⁶. Respecto a su proyecto editorial, Casamassima, seguido de Battaglia, señalan su formato de libro universitario, de nivel científico. Por la contradicción que supone este formato respecto al proyecto inicial de libro-entretenimiento cabría pensar que su autor habría partido de una concepción inicial que evoluciona con el tiempo. Así se explicaría que se refiera primero a las mujeres como bloque primordial de recepción, y acabe editando un libro para atril, de corte universitario, en la línea del tratado científico⁵⁷.

Usa además la letra gótica textual, manejada para los libros cultos, empleada para la *Commedia* y sus *Genealogie*, de nivel literario superior; las capitulares con filigrana, más elaboradas y elegantes, contribuyen a ennoblecer el proyecto editorial; y descarta el apoyo iconográfico practicado en el ms. Capponi; si en éste los dibujos apoyaban el plan de libro-entretenimiento, en el Hamilton su ausencia denota un cambio de proyecto explicable al consolidarse la función ideológica del libro en la poética global del escritor y por su ubicación en un nivel literario más elevado, con un formato editorial más austero⁵⁸. Entre un proyecto y otro transcurre un tiempo que fue apunta-

⁵⁵ V. Branca, 1991.

⁵⁶ Para el proceso abierto de fijación textual por la falta de una redacción fijada de forma definitiva, V. Branca (2000).

⁵⁷ «Il libro di novelle è infatti non a caso confezionato dall'autore fattosi editore come un trattato, diviso in dieci sezioni che, come è stato osservato, ricordano i dieci libri dell' *Etica Nicomachea*, e scandito da una segnaletica che accuratamente gerarquizza il rapporto tra discorso argomentante e narrazione». L. Battaglia Ricci (2000a: 200).

⁵⁸ G. Boccaccio (1974) y G. Boccaccio (1975).

lando una transcendencia que no debía estar en las expectativas del autor quince años atrás; respecto a su producción erudita posterior, el libro de cuentos se mantenía firme como proyecto global, unitario⁵⁹, lejos de un concepto fragmentario como tendencia del propio género, y ofrecía un plan tan novedoso que no siempre la tradición va a ser capaz de entender y respetar.

Entre los elementos gráficos destacables del sobrio proyecto editorial (rúbricas en rojo, capitulares, mayúsculas y dibujos-guía de cuadernillos) sus capitulares, además de por su esencial función estructural, permanecen casi como el único elemento estético de todo el códice⁶⁰. Pero tras el recorrido trazado en estas páginas queda claro que no son un experimento novedoso, ni un capricho estético añadido, sino que, de hábito usual en los códices de la época y en sus propias tendencias de copista-editor, por exigencia de la compleja estructura con las diferentes capas del marco, son la vía para señalar debidamente sus distintas partes, sus nudos de confluencia, y representar una estructura que había venido fraguándose en la mente del escritor desde sus obras juveniles con un significado ideológico clave, con una preocupación casi obsesiva por delimitar las partes y explicitar sus funciones y sus relaciones, donde el criterio estructural era esencial.

En mi versión de Cátedra logré reproducir los distintos juegos de capitulares del autógrafo, convencida de su función esencial. Con el abanico jerarquizado de posibilidades que ofrecen, por tamaño, criterio estético, ubicación, color, etc. el autor subraya el proemio, subdivide la Introducción, marca los inicios de jornada, separa las estrofas de las baladas, y además va diferenciando las distintas partes del marco, destacando el nivel del marco del autor, el del marco de los narradores y por último el nivel de los relatos, con la distinción en este, a su vez, de premisa explicativa y cuento en sí⁶¹; así va marcando los cambios de voz, los niveles de emisión, y expli-

⁵⁹ «Il vecchio ed esperto Boccaccio non esita a editare il suo libro di novelle scegliendo la forma del libro scientifico e ripetendo per il *Decameron* tipologie librarie simili a quelle già da lui adottate per la *Commedia* dantesca e per le sue *Genealogie*, rivelando così come a quel libro egli attribuisse un alto valore letterario e intendesse collocarlo a fianco di quei “grandi” libri». L. Battaglia Ricci (2000a: 129).

⁶⁰ De los trece retratos en tinta marrón y acuarela, con la inserción (el procedimiento clave tan del agrado del autor) de los nombres-reclamo para fijar el orden de los cuadernillos, V. Branca (1999: 14-20, vol. I) defiende su autoría boccacciana y señala su tono paródico, malicioso, sensual, y su enorme fuerza expresiva.

⁶¹ Cfr. M. Picone (1995: 57 ss.). T. Nocita (1999) resume los tipos de capitulares y mayúsculas y considera también la función de las mayúsculas de cada párrafo, destacadas con

cita gráficamente la reiterada labor de inserción de un nivel dentro de otro, anunciando el espacio por el que cada vez se guía al lector. De este modo la idea de la «brigata» en el jardín, con todo su valor simbólico, estético, filosófico, moral, en su defensa de la literatura laica y que encierra la reflexión metanarrativa del libro sobre la narración misma, se mantiene con el mismo interés que lo que se cuenta, valorándose, junto a los relatos, el acto mismo, tan emblemático, del narrar.

Las capitulares señalizan ante los ojos del lector, con la más absoluta claridad y de forma inequívoca el mecanismo del marco en toda su complejidad; Boccaccio, consciente de la densa estructura de múltiple inserción que había creado, aplicando toda su pericia de editor, lograba activar una fórmula editorial totalmente eficaz para orientar sobre el funcionamiento de esa compleja estructura con un denso mensaje ideológico. Así se adelanta a la corriente crítica formalista y estructuralista con su mentalidad de escrupuloso organizador. Junto a la faceta, decisiva, del editor, y a la del dibujante e ilustrador, hay que rescatar también la del Boccaccio estructuralista, que encuentra en la realización gráfica e icónica un instrumento esencial.

La distribución jerarquizada de esas capitulares, con los mismos criterios ya desde el ms. Capponi lo certifican. Ambos códices, y el Capponi en especial por su mayor y más temprana proyección, contribuyen decisivamente a difundir por Europa una meditada edición del texto, mayoritariamente respetada, que lo preserva de las posibles pérdidas a las que el género «colección de cuentos» se exponía, y de probables deformaciones de interpretación y manejo que no siempre se podrán evitar (es el caso, repito, de la versión castellana). Un rápido repaso a la amplísima documentación sobre la tradición manuscrita del libro ofrecida por V. Branca, en un trabajo de muchos años de investigación, pueden dar una idea de la dinámica en la que entró el libro, fuera ya de las manos de su autor⁶².

Respecto a la edición del ms. Capponi, la idea del libro ilustrado connotado como libro-entretenimiento ha quedado atrás. Y respecto a sus autógrafos coetáneos en esta última versión, más sobria, el autor buscó la forma adecuada al proyecto de libro docto, aunque en vulgar; frente a la exuberancia gráfica de las *Genealogie*, donde la ilustración apoya al texto, y no por

tinta amarilla, que corresponderían a las cláusulas o períodos lógico-sintácticos de cada relato. Aunque no tienen valor señalizador en la estructura narrativa del libro, su reposición ayudará a una mejor valoración de los distintos niveles del libro.

⁶² V. Branca (1991), y M. Hernández Esteban (2000).

ello su carácter de libro erudito admite discusión, avalado por el uso del latín, la novedad del Hamilton puede responder a estrategias que quedan aún por explicar⁶³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUZZAS, G. (1973): «I codici autografi. Elenco e bibliografia», *Studi sul Boccaccio*, VII, pp. 1-20.
- AVRIL, F. (1975): *Boccacce en France*, Paris, Bibliothèque Nationale.
- BATTAGLIA RICCI, L. (1987): *Ragionare nel giardino*, Roma, Salerno.
- BATTAGLIA RICCI, L. (2000a): *Boccaccio*, Roma, Salerno.
- BATTAGLIA RICCI, L. (2000b): «Tendenze prosimetriche nella letteratura del Trecento», *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento 2000, pp. 57-96.
- BILLANOVICH, G. (1945): *Restauri boccacceschi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- BOCCACCIO, G. (1974): *Decameron*, Edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo Hamilton 90, a cura di Ch. S. Singleton, Baltimore-London.
- BOCCACCIO, G. (1975): *Decameron*, facsimile dell'autografo conservato nel Codice Hamilton 90 della Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz di Berlino, a cura e con Introduzione di V. BRANCA, Firenze, Fratelli Alinari-Istituto di Edizioni Artistiche.
- BRANCA, V. (ed) (1976): G. BOCCACCIO, *Decameron*, Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano, Firenze, Accademia della Crusca.
- BRANCA, V. (1991): *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- BRANCA, V. (ed.) (1999): *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 3 vols.
- BRANCA, V. (1999a): «Il narrare con parole e il narrar con immagini nel *Decameron*», G. BOCCACCIO, *Decameron*, con le illustrazioni dell'autore e di grandi artisti fra Tre e Quattrocento. A cura di V. BRANCA, Firenze, Le Lettere, 1999.
- BRANCA, V. (2000): «Prime proposte sulla diffusione del testo del *Decameron* redatto nel 1349-51 (testimoniato nel Cod. Parigino Italiano 482)», *Studi sul Boccaccio*, XXVIII, 2000, pp. 35-72.

⁶³ Detengo aquí el recorrido, más amplio, que esboqué en mi comunicación en el Seminario; esta primera parte se complementará con publicaciones sucesivas en curso de edición.

- CASAMASSIMA, E. (1982): «Dentro lo scrittoio del Boccaccio. I codici della tradizione», A. ROSSI, *Il Decameron. Pratiche testuali e interpretative*, Bologna, Cappelli, 1982, pp. 253-260.
- CAZALÉ BÉRARD, C. (1998): «Riscrittura della poetica e poetica della riscrittura negli Zibaldoni di Boccaccio», M. PICONE y C. CAZALÉ BÉRARD (eds.) (1998), pp. 425-454.
- CIARDI DUPRÉ, M.G. y BRANCA, V. (1994): «Boccaccio “visualizzato” dal Boccaccio», *Studi sul Boccaccio*, XXII, pp. 179-234.
- CIARDI DUPRÉ, M.G. (1999): «L'iconografia nei codici miniati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale», V. BRANCA (ed.) (1999), vol. II, pp. 3-152.
- CICCUTO, M. (1998): «Immagini per i testi di Boccaccio: percorsi e affinità dagli Zibaldoni al *Decameron*», M. PICONE y C. CAZALÉ BÉRARD (eds.) (1998), pp. 141-160.
- CONSTANTINI, A.M. (1998): «Tra chiose e postille dello Zibaldone magliabechiano: un catalogo e una chiave di lettura», M. PICONE y C. CAZALÉ BÉRARD (eds.) (1998), pp. 29-36.
- CURSI, M. (2000): «Un nuovo autografo boccacciano del *Decameron*?. Note sulla scrittura del Codice Parigino Italiano 482», *Studi sul Boccaccio*, XXVIII, 2000, pp. 5-34.
- DE ROBERTIS, D. (1974): «Il “Dante e Petrarca” di Giovanni Boccaccio», *Il Codice Chigiano L.V.176 autografo di Giovanni Boccaccio. Edizione fototipica*, Roma-Firenze, Archivi Edizioni-Fratelli Alinari, pp. 7-72.
- DEGENHART, B. y SCHMITT, A. (1968): *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450*, Berlin, Gebr. Mann Verlag.
- DELCORNO BRANCA, D. (1995): «“Cognominato prencipe Galeotto”. Il sottotitolo illustrato del Parigino It. 482», *Studi sul Boccaccio*, XXIII, pp. 79-88.
- DI BENEDETTO, F. (1971): «Considerazioni sullo Zibaldone Laurenziano del Boccaccio e restauro testuale della prima redazione del “Faunus”», *Italia medioevale e humanistica*, XIV, pp. 90-129.
- GORNI, G. (ed.) (1996): Dante Alighieri, *Vita Nova*, Torino, Einaudi.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, M. (ed.) (1994): «Introducción» a G. BOCCACCIO, *Decamerón*, Madrid, Cátedra, pp. 9-103.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, M. (2001): *El texto en el texto. Lecturas de géneros literarios*, Málaga, Universidad de Málaga.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, M. (2002): «La traduzione castigliana antica del *Decameron*. Prime note», en *Atti del Convegno Internazionale ‘Boccaccio 2001’*, Certaldo, 20-22 settembre, en prensa.
- KIRKHAM, V. (1999): «L'immagine del Boccaccio nella memoria tardo-gotica e rinascimentale», V. BRANCA (ed.) (1999), vol. I, pp. 85-144.
- LAZZI, G. (2000): «Dal magister all'autore: alla ricerca di un percorso iconografico», G. LAZZI y P. VITTI (eds.) (2000), pp. 3-16.

- LAZZI, G. y VITTI, P. (eds.) (2000): *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Firenze, Ed. Polistampa.
- MORDENTI, R. (1998): «Problemi e prospettive di un' edizione ipertestuale dello Zibaldone Laurenziano», M. PICONE y C. CAZALÉ BÉRARD (eds.) (1998), pp. 361-378.
- MORELLO, G. (1998): «Disegni marginali nei manoscritti di Giovanni Boccaccio», M. PICONE y C. CAZALÉ BÉRARD (eds.) (1998), pp. 161-177.
- NOCITA, T. (1999): «Per una nuova paragrafatura del testo del *Decameron*», *Critica del testo*, II/3, pp. 925-934.
- PÉREZ PRIEGO, M. (1997): *La edición de textos*, Madrid, Síntesis.
- PETRUCCI, A. (1983): «Il libro manoscritto», *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, vol. II. pp. 499-524.
- PICONE, M. (1988): «Tre tipi di cornice novellistica», *Filologia e critica*, XIII,1, pp. 3-26.
- PICONE, M. (1995): «Autore/narratori», R. BRAGANTINI y P.M. FORNI (eds.) *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 34-59.
- PICONE, M. (1998): «La *Comedia Lidie* dallo Zibaldone al *Decameron*», M. PICONE y C. CAZALÉ BÉRARD (eds.) (1998), pp. 401-414.
- PICONE, M. y CAZALÉ BÉRARD, C. (eds.) (1998): *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*, Firenze, F. Cesati Editore.
- RAFTI, P. (1998): «Riflessioni sull' *usus distinguendi* del Boccaccio negli Zibaldoni», M. PICONE y C. CAZALÉ BÉRARD (eds.) (1998), pp. 283-306.
- RUHE, D. (1998): «Boccace astronmien?», M. PICONE y C. CAZALÉ BÉRARD (eds.) (1998), pp. 65-80.
- SANTAGATA, M. (1992): *I frammenti dell'anima*, Bologna, Il Mulino.
- SAVINO, G. (1998): «Un pioniere dell'autografia boccacesca», M. PICONE y C. CAZALÉ BÉRARD (eds.) (1998), pp. 333-348.
- SINGLETON, Ch. (1974), cfr. Boccaccio, G. (1974).
- TINIANOV, I. (1972): *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- VANDELLI, G. (1929): «Un autografo della "Teseide"», *Studi di Filologia italiana*, II, pp. 5-76.
- ZAMPONI, S., PANTAROTTO, M., TOMIELLO, A. (1998): «Stratigrafia dello Zibaldone e della Miscellanea Laurenziani», M. PICONE y C. CAZALÉ BÉRARD (eds.) (1998), pp. 181-258.