

# Reelaboración y recepción de un texto erótico en la Ilustración (*Novella XLIV* de G. Casti y el Ms. 4884 de la Biblioteca Nacional) <sup>1</sup>

Ángeles ARCE MENÉNDEZ

Departamento de Filología Italiana  
Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

Es sabido que en el siglo XVIII floreció un tipo de literatura en la que la galantería y el erotismo estaban a la orden del día si bien, al menos en apariencia, tenía detrás una férrea censura inquisitorial que velaba por la buena educación de unos ciudadanos libres. Y de esta ambigua dicotomía que se encontraba en la sociedad ilustrada, pocos escritores participan de la manera que lo hace Giambattista Casti, abate romano y sugerente escritor de unas *Novelle galanti*, dirigidas a las ‘castas’ damas que lo admiraban. Aquí se analizará uno de esos cuentos en verso, *L'incantesimo*, en el que un insinuante lenguaje ayudado por el sentido del tacto, tratará de convertir un joven cuerpo femenino en una yegua, si bien *El Encantamiento* –como se traduce en una deliciosa versión inédita de la época, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid– no llegará a realizarse.

**Palabras clave:** Giambattista Casti, erotismo, encantamiento, metamorfosis, Boccaccio.

## ABSTRACT

It is well-known that in XVIII a type of literature flourished in which gallantry and eroticism were very common, albeit at least apparently, the iron censorship of the Inquisition was present looking after the manners of free citizens. And in this ambiguous dichotomy found in noble society few writers participated in the way in which Giambattista Casti, a Roman abbot and suggestive writer of *Novelle galanti* did, addressing them to the ‘chaste’ ladies who admired them. Here there is an analysis of verse stories, *L'incantesimo*, in which a suggestive language helped by the sense of tact, will try to convert a young female body into a mare, although *El encantamiento* –as translated in a delightful unknown version, which is kept in the National Library of Madrid– does not take place.

**Key words:** Giambattista Casti, Eroticism, Spell, Metamorphosis, Boccaccio.

---

<sup>1</sup> El presente estudio se encuadra dentro del Proyecto de Investigación financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología *Texto y paratexto en las traducciones españolas de la literatura italiana (elaboración de un hipertexto de las traducciones literarias al castellano y al catalán: 1300-1939)*, del que es investigadora principal M. de las Nieves Muñiz Muñiz (HUM 2005-00042).

A primera vista, pocos siglos se suelen asociar tan claramente al placer y al goce de los sentidos como la centuria dieciochesca. Y este fenómeno que se encuentra prácticamente en toda Europa, está también presente en la península itálica donde, no lo olvidemos, estaban asentadas dentro de sus fronteras las principales dinastías políticas del continente europeo. Como consecuencia de esto, en la época ilustrada la literatura erótica y galante floreció de modo considerable, aunque tuviera que ‘lidiar’, al mismo tiempo, con el celo de la censura inquisitorial o política.

En este ambiente y en un pueblecito de los Estados Pontificios nació en la segunda década del siglo XVIII Giambattista Casti, un *abate* controvertido al estilo de Giacomo Casanova, libretista, poeta satírico, incansable viajero y cortesano polémico como acompañante de diplomáticos, “entretenedor” en reuniones o tertulias femeninas y mundanas pero, sobre todo, nuestro abate fue un culto literato en el más amplio sentido ilustrado del término, que junto con la provocación por los argumentos más o menos picantes de sus obras, escondía un moralismo crítico contra la sociedad contemporánea y contra la Iglesia, o más bien, contra los individuos corruptos que la componían<sup>2</sup>.

No es fácil ponerle una fecha a la producción literaria de Casti que, por cierto, comenzó en edad más bien madura. Es autor, por ejemplo, de críticos poemas narrativos y partiendo de los años en los que estuvo en San Petersburgo, antes de 1780, podemos suponer cuándo comenzó la ejecución de *Il poema tartaro* –doce cantos en octavas contra Catalina II y la depravada corte de la zarina–, mientras que sabiendo cuándo empezó a elaborar algunos apólogos sobre animales y la fecha de su llegada a París –julio de 1798–, podemos hipotizar el momento en el que ultimó *Gli animali parlanti*, poema en sextinas contra la Francia contemporánea surgida de la Revolución; lo más sencillo de datar, antes de finalizar la década de los ochenta, son los libretos de una decena de melodramas en la época áurea de la musical corte vienesa, donde coincidió con Da Ponte o Mozart, quien nunca consiguió, por cierto, que un ya sexagenario Casti escribiera un texto para él. Y a esta polifacética dedicación literaria de un libertino que sobrepasó los ochenta años, resta por añadir el título que ahora nos interesa, las *Novelle galanti*, uno de los ejemplos más significativos de la narrativa corta *settecentesca*, escrita en verso, a cuya redacción Casti se dedicó durante los últimos cuarenta años de su vida: desde la década de 1760<sup>3</sup> hasta 1802, equivalente al Año X Republicano<sup>4</sup>. Y aunque tampoco se puede saber con exactitud cuál fue realmente el orden de redacción de los cuentos, sí se sabe que primero dio a conocer en lecturas públicas dieciocho títulos que se convertirían en cuarenta y ocho en la que se considera edición defi-

---

<sup>2</sup> Para datos biobibliográficos sobre Giambattista Casti (1721?-1803) remito a la entrada correspondiente del *DBI* (Nigro 1979). Para una posible rectificación de la fecha de nacimiento, de 1724 a 1721, véase Arce 2000a.

<sup>3</sup> La primera alusión se encuentra en el *Epistolario* (Casti 1984: 61), fechada el 16 de abril de 1766.

<sup>4</sup> Concretamente en la *novella* XXII que lleva por título *Il diavolo punito* se recoge en la octava 44 una noticia de prensa aparecida en París el 8 de julio de 1802.

nitiva que el abate estaba preparando cuando la muerte le sobrevino en París en un frío febrero de 1803<sup>5</sup>.

La temática basada en la exaltación del goce de los sentidos, del amor físico o de un erotismo sin tapujos y no hipócrita –sin esa hipocresía que Casti tanto criticaba y que proliferaba en la época–, es el denominador común en todas y cada una de las *novelle* perfectamente calificadas como *galanti* en el título. Y si a esto unimos los argumentos que rayan, en ocasiones, lo blasfemo e irreverente, no deberá sorprendernos que poco después de la muerte del autor, la obra fuera incluida en el *Index* romano de 1804<sup>6</sup>, hecho que no impidió que Casti gozase, dentro y fuera de su país, de un gran éxito de público, especialmente femenino, y de editores que, tratando de librarse de la censura, iban publicando y distribuyendo por Europa pésimas ediciones sin que al autor se le permitiera controlar la calidad del texto.

El abate italiano, al igual que otros autores que frecuentaron en la época esa llamada “literatura secreta”<sup>7</sup>, se mueve entre tradición y modernidad, combinando temas del pasado con nuevas aventuras o con anécdotas puntuales sacadas de la contemporaneidad. Así, los cuarenta y ocho cuentos que componen la colección de sus *Novelle galanti* reúnen, junto a algunos argumentos originales<sup>8</sup>, otros sacados de antiguos *novellieri*, tanto orientales como franceses pero, sobre todo, italianos<sup>9</sup>, entre los que Boccaccio estará presente, nada menos, que en siete ocasiones<sup>10</sup>.

Uno de estos cuentos, el que lleva por título *L’incantesimo*, será precisamente objeto de este comentario. Su ubicación en el número XLIV de la colección defini-

<sup>5</sup> Cansado de las presiones políticas y de la censura, Casti eligió París para la publicación de sus obras completas acogándose a las nuevas leyes republicanas que defendían los derechos de autor. Aquí apareció la edición más fiable de los cuentos con los 48 títulos (Casti 1804), que completaban los 18 anteriormente conocidos (Casti 1797). Una relación pormenorizada de las distintas ediciones de las *Novelle galanti* se encuentra en Arce 2007.

<sup>6</sup> En el decreto de 2 de julio de 1804 del *Index librorum prohibitorum 1800-1808*, junto con el *Candide* de Voltaire y los *Contes et Nouvelles en vers* de La Fontaine, está incluida “l’opera intitolata *Novelle amene [sic] del cittadino Casti*” (*Index*: 130). Con ese mismo título aparece también en la entrada “Casti, Giovanni Battista” de la *Enciclopedia cattolica* (Città del Vaticano, 1949). A pesar de la fecha del decreto, la prohibición se refiere, seguramente, a una edición romana anterior preparada “presso il cittadino Vincenzo Poggioli, anno VII Repubblicano [...], MDCCXCVIII”, una de las ediciones apócrifas de las que el autor tanto renegaba. La misma suerte corrió el poema *Gli animali parlanti*, condenado el 26 de agosto de 1805 (decreto del *Index 1800-1808*). Más datos sobre los problemas de Casti con la censura pueden verse en Arce 2007.

<sup>7</sup> Es frecuente considerar al siglo XVIII como “la edad áurea del libertinaje”, en la que Casti y su controvertida musa erótica entroncan a la perfección (Alexandrian 1990).

<sup>8</sup> Entre los cuentos de mayor originalidad, deben de considerarse los de temática mitológica (Arce 2003). Y un ejemplo de derivación boccacesca se encuentra en Arce 1999.

<sup>9</sup> Junto a los nombres de La Fontaine, Voltaire o Grécourt, aparecen los de Masuccio Salernitano, Firenzuola o Bandello.

<sup>10</sup> Señalo en primer lugar la ubicación definitiva y el título de la narración de Casti en las *Novelle galanti* para después, entre paréntesis, indicar la jornada y el cuento decameroniano del que procede (siempre de la ya clásica edición de Vittore Branca (Boccaccio 1992) y sus útiles párrafos (§): *novella V: La Celia* (Dec. VIII, 4); VIII: *Il Purgatorio* (III, 8); XI: *Il Rosignolo* (V, 4); XXV: *La Comunanza* (VIII, 8); XXXVI: *L’Arcangelo Gabriello* (IV, 2); XL: *Il Diavolo nell’Inferno* (III, 10) y, finalmente, el XLIV: *L’Incantesimo* (IX, 10).

tiva (Casti 1801 y Casti 1804), no debe hacernos olvidar que esta narración ya había aparecido entre las dieciocho primeras<sup>11</sup>, es decir, entre las escritas por el abate antes de 1790. Nos encontramos ante una de las narraciones más breves de la colección<sup>12</sup> con sus treinta y ocho octavas de endecasílabos que versifican, con puntuales variaciones, la prosa del *Decameron* en el último cuento de la novena Jornada<sup>13</sup>. Sin embargo, aunque estamos ante una de las veinte narraciones boccaccescas que La Fontaine, con el título de *La jument du compère Pierre*, imitará en sus *Contes et nouvelles en vers*, Casti no seguirá ninguna de las variantes significativas introducidas por la fuente francesa intermedia<sup>14</sup>, incluida también en el *Index* romano desde 1703.

Los tres protagonistas principales que aparecen en el cuento dieciochesco dan vida a tres figuras recurrentes y casi tópicas en muchas de las *novelle* del abate: por un lado tenemos a un matrimonio ingenuo –caldo de cultivo perfecto para creer en supersticiones por su incultura y por el primitivismo social en el que vive–, pareja formada por un marido crédulo o excesivamente confiado y una joven y bella esposa insatisfecha, y por otro, aparece un eclesiástico lascivo que, respetado por ellos por la ‘honorabilidad’ social que representa su magisterio, sabrá sacar partido de una situación que, inicialmente, no ha sido propiciada por él. Por ese motivo, la comicidad, o yo más bien diría el dramatismo real de la situación, va a radicar en que el embaucador no se nos presenta como instigador del engaño, sino que parece, más bien, que ha sido inducido por la ingenua pareja para que lleve a cabo el embarazoso sortilegio, únicas octavas que van a ser objeto del presente comentario<sup>15</sup>.

El cuento XLIV, que sigue un argumento recogido en el folklore tradicional antes y después de Boccaccio<sup>16</sup>, se desarrolla en la paupérrima campiña del Sur de

<sup>11</sup> La colocación variaba en función de las ediciones más antiguas de las 18: bien el número XIII (Casti 1797, tº II, pp. 77-89) o el III (Casti 1800, tº I, pp. 49-62). El texto de las distintas ediciones no se verá apenas modificado, salvo en el caso de la octava 27 que comentaré más adelante.

<sup>12</sup> De forma similar en el *Decameron* se decía en la introducción del cuento: “Dirovvi adunque una novella non troppo lunga” (Boccaccio 1992, § 3).

<sup>13</sup> En esta novena Jornada, de tema libre como la primera y bajo el reinado de Emilia, el narrador en este caso es Dioneo que siempre cuenta –con la única excepción de la VI Jornada– historias centradas en lo amoroso, rozando incluso lo obsceno en cuatro ocasiones (Duranti 1985, Guthmüller 2002 y Surdich 2004, me parecen los estudios más precisos sobre este asunto).

<sup>14</sup> El cuento de *La jument* consta de 184 versos de estrofas irregulares y se incluye con otras quince narraciones en los *Nouveaux Contes* (Mons, Barbier, 1674), título con el que se conoce la Cuarta Parte de *Les Contes et Nouvelles en vers* de M. Jean de La Fontaine (Blarduni de Bugano 1976). La obra del fabulista galante francés tuvo también una enorme repercusión en la literatura española del siglo XVIII (Palacios 1999, entre otros). Para el texto, véase La Fontaine 2002.

<sup>15</sup> Las 38 octavas del cuento podrían distribuirse de la siguiente manera: después de una introducción de dos estrofas, la narración propiamente dicha ofrece tres partes: 1ª) previo al encantamiento (octs. III-XVII); 2ª) desarrollo del hechizo (XVIII-XXIV) y 3ª) desenlace de los acontecimientos (XXV-XXXVIII). En breve, pienso publicar la traducción completa de este cuento, aún inédita, acompañada de un análisis del texto y de sus fuentes.

<sup>16</sup> Tradicionalmente se cree que Boccaccio tuvo presente un anónimo *fabliau* en octosílabos, titulado *De la pucelle qui vouloit voler*, otras veces atribuido a Rutebeuf (primera mitad del s. XIII), sin descartar que el tema de las metamorfosis de hombres en animales ya aparecía en el *Talmud*, la *Biblia*, la *Patrística*, en la mitología, Ovidio y Apuleyo. Más tarde, aparecerá también en San Agustín y en leyendas agiográficas que Boccaccio parodia (Guthmüller 2002).

Italia<sup>17</sup> donde la humilde pareja de campesinos formada por el *compar Checco* y la *monna Zita Caramella*<sup>18</sup>, acoge en su casa a *don Gianni*, un párroco toscano<sup>19</sup> con escasos recursos económicos, motivo por el cual estará obligado a frecuentar los mercados donde ha coincidido en repetidas ocasiones con el marido<sup>20</sup>. Como ‘generoso’ agradecimiento para con sus anfitriones<sup>21</sup> y para mejorar la precaria situación que éstos padecían, les sugiere una solución ‘mágica’ que, según les confiesa, él estaba acostumbrado a practicar a diario<sup>22</sup>. El ‘original’ ofrecimiento consistirá en que, haciendo las veces de mago, intentará transformar a la mujer en yegua durante el día, con el objeto de que ayudara a su marido en el trabajo de transportar mercancías, mientras que, por la noche, ésta recuperaría de nuevo su estado humano, para poder cumplir con sus obligaciones de esposa. La picardía del relato se incrementa con las insistentes advertencias del párroco al ingenuo y confiado marido ya que, para que el hechizo pudiera concluirse con éxito, el esposo deberá estar presente durante la problemática metamorfosis –con el objeto de que después pudiera repetirla sin la ayuda del cura– pero, a cambio, no podrá intervenir en ningún momento, ni tan siquiera, cuando el ‘mago’ tuviera que “appiccar la coda” al animal<sup>23</sup>, momento crítico y fundamental del difícil hechizo<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> Si bien cuatro o cinco de las *novelle* se desarrollan en distintas regiones del sur de Italia, es esta la única que Casti sitúa en la Apulia, reconocida a través de nombres geográficos como *Barletta*, *Puglia* o *castel Tresanti* o de algunas formas dialectales como *comprar Checco*, *don Gianni*, *monna Zita*, *comare*, etc..

<sup>18</sup> Casti modifica el “compar Pietro” y la “comar Gemmata” de Boccaccio –*compère Pierre* y *Magdeleine* encontrábamos en *La Fontaine*– que a su vez serán transformados en tono irónico como “compadre Checco” y “Cita Caramuda” en el texto español. El nombre del párroco se mantendrá en los respectivos idiomas: el medieval “donno Gianni” pasa a “Messire Jean”, “don Gianni” y “Don Juan”. Me gustaría precisar que Casti había cambiado los nombres del *Decameron* no de forma gratuita: cuando presenta a *Checco* (oct. II, v. 7) lo hace rimar con *becco*, es decir, “caprone, marito ingannato dalla moglie, cornuto” (Gdli), de igual manera, *Zita Caramella* aúna la forma dialectal *zita*, “ragazza, giovane sposa” (Gdli), con la de “golosina dulce y apetecible”.

<sup>19</sup> Casti lo define como *parroco* (III, 1) y *piovan* (VI, 8) de “piovano” o “pievano”, es decir como “prete che regge una pieve” (Gdli) o parroquia.

<sup>20</sup> Al presentarnos la actividad mercantil del eclesiástico, obligado a ejercerla por la precaria situación económica de la parroquia que regentaba, aprovecha Casti para lanzar, como buen representante de la Ilustración, irónicas críticas contra la iglesia (octs. III-VI) por la forma de tratar a los hombres que la servían. Las críticas, por supuesto, no aparecían en Boccaccio que se había limitado a decir que si “donno Gianni” trabajaba, era porque “povera chiesa avea” (Boccaccio 1992: § 6). El “Messire Jean” del cuento de *La Fontaine* no se dedicará a actividades mercantiles, como en las dos versiones italianas, y las tareas parroquiales se las confiará a un vicario (*La Fontaine* 2002: vv. 9-15).

<sup>21</sup> Casti, que sigue puntualmente la trama de Boccaccio, elude, en cambio, un pequeño detalle que justificaría más la amistad entre los dos hombres: no menciona que el marido se solía albergar en la parroquia de don Gianni cuando frecuentaba los mercados de la zona.

<sup>22</sup> El marco de miseria en el que viven y que excusaría que creyeran ciegamente en un acto de magia, contrasta con el ambiente culto e ilustrado en el que Casti se movía y que era contrario a supersticiones.

<sup>23</sup> Son varias las ocasiones en las que se repite este sintagma aunque sea con pequeñas variantes: “appiccar la coda” (octs. XVI, XXIII, XXV y XXXV); “che la coda ... s’appicchi bene” (XIX); “quella coda ... appiccarla” (XXIX y XXX); “l’appiccassi” (XXX); “troppo bassa appiccolla” (XXXII); “bravo appiccatore di coda” (XXXVI); “di coda appiccatore inabile” (XXXVII) y “appiccò la coda” (XXXVIII).

<sup>24</sup> Datos sobre distintas formas de metamorfosis en el ámbito literario, tanto en la tradición religiosa como en la laica, se encuentran en Guthmüller (2002).

Aunque en todo momento se habla de la incultura de los dos miembros de la pareja, será ella –como la bíblica Eva– la primera en ser engañada al escuchar y creer ciegamente las palabras del cura. Así pues, impulsada por la precaria economía familiar<sup>25</sup>, será la que intente con vehemencia convencer a su marido de que ella podría ayudarlo, una vez transformada en una útil y servicial yegua<sup>26</sup>.

Convencido el esposo de que iba a aprender con facilidad la manera de repetir el hechizo si se fijaba con atención en las pautas seguidas por don Gianni, la escena del encantamiento se inicia con el rito de que la mujer se desnude, como primer requisito imprescindible de la prometida transformación de una naturaleza a otra, es decir, de la humana a la del equino. Y esa desnudez femenina, unida al tocamiento exigido por el propio ritual, desencadenará en el párroco, como veremos en el texto, un simple resultado natural ya que será el impulso habitual de la misma naturaleza, como si ésta se rebelara ante un acto de magia, el que se ‘despierte’ de su letargo para actuar. Ante tales acontecimientos, y al margen de la aparentemente clara intencionalidad sexual del eclesiástico y de la evidente malicia del momento, es como si el autor dieciochesco, al igual que Boccaccio (Guthmüller 2002), quisiera suavizar la situación jugando con el equívoco de que no nos encontramos ante un hecho meramente obsceno, sino ante un acto tan natural, simple y previsible como la vida misma.

Un punto en el que Casti va a distanciarse de la fuente medieval será en el que se describe la compleja parafernalia del propio encantamiento, descripción que ocupa un par de octavas (XX y XXI). Con la mujer desnuda en medio de la humilde habitación y puesta en cuadrupedia<sup>27</sup> se inicia, con la luz de la mañana, la ceremonia en la que el improvisado mago dará tres vueltas en torno a ella<sup>28</sup>:

### Octava XX

*E comar Zita poi fe' dispogliare  
E nuda nata a guisa di giumenta,  
Co' i piedi e mani a terra la fe' stare,  
E poscia l'avvertisce e le rammenta,  
Che non faccia parola, e lasci fare*

Y luego hace que Cita en cueros puesta  
Y en cuatro pies, cual si una burra fuese,  
Oiga lo que la<sup>29</sup> dice y amonesta:  
Y es; que por más que vea o que sintiese  
Se guarde de decir, mi boca es ésta,

<sup>25</sup> A pesar de las penurias del cura ya mencionadas, su *status* social es superior al de la extrema miseria de sus anfitriones, motivo por el cual ellos lo agasajan y respetan.

<sup>26</sup> Con ello se asumía en cierta manera el papel social de que trabajo femenino y animal eran perfectamente intercambiables.

<sup>27</sup> Idéntica postura, como la adoptada por “sfrenati cavalli”, se repite en *Decameron* VII, 2, escena protagonizada por Peronella y Giannello (Bàrberi Squarotti 1983: 190).

<sup>28</sup> Para las citas de Casti, utilizaré el texto italiano de la edición parisina del *Anno IX*, primera de los 48 cuentos, y probablemente controlada por el autor que se encontraba en la capital francesa en esos momentos, ya que la edición moderna de las *Novelle* (Casti 1967) contiene numerosas erratas además de un texto poco fiable; el cuento se encuentra en Casti 1801-02: VI: 53-65. Acompañaré los versos italianos con la versión castellana, anónima e inédita, cuyo texto se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 4084, ff. 201r.-207r.). Conservo la fluctuante grafía del texto original manuscrito, con acentuación modernizada. Para datos generales sobre esta traducción, véase Arce 2007.

<sup>29</sup> El anónimo traductor español es laísta, uno de los rasgos lingüísticos que lo caracterizan.

*Qualunque operazione o veda o senta;  
Poi le girò trè volte intorno, e intanto  
Con tai parole incominciò l'incanto.*

Y hacer le deje aunque haga lo que hiciese.  
Da en derredor tres vueltas, y entretanto  
Con estas voces principiò el encanto.

mientras invoca en un mágico ritual a divinidades del mundo pagano, junto a otros personajes bíblicos relacionados siempre con distintas metamorfosis:

### Octava XXI

*Voi Baalim ed Astaroth<sup>30</sup> io chiamo,  
Che i corpi trasformate in forme nuove,  
Voi scongiuro per l'anima d'Abramo,  
Voi che faceste le stupende prove  
Di far parlar l'asin di Balamo,  
E Nabucdonosor cangiaste in bove<sup>32</sup>,  
Spirti di sesso e natura difformi,  
Per voi Zita in cavalla si trasformi.*

Vosotros ¡o Astaroht, Nesroch<sup>31</sup>, Beliam!  
Dadme atención, y que mi voz os mueva.  
Yo os conjuro por la alma de Abraham  
A vosotros, que hicísteis la gran prueba  
De que hablase la burra de Balaam  
Y a Navuco de buey dar forma nueva;  
¡Espíritus de figura y sexo informe!  
Haced que Cita en yegua se transforme.

En las dos octavas que siguen (XXII y XXIII), el sentido del tacto cobrará un protagonismo especial ya que, según lo previsto y después del iniciático conjuro, vamos a asistir, como el propio marido desde una esquina y sujetando un candil para no perder detalle, al intento de una transformación corporal parte por parte; la evidente comicidad de una situación tan comprometida no está exenta, sin embargo, de cierta amargura ya que, en el fondo, nos encontramos ante la intimidad de un pobre matrimonio que será violentamente profanada por el engaño de alguien sin escrúpulos, contra quien no pueden defenderse porque lo consideran superior y del que se fían ciegamente.

En una sola octava, la XXII, se condensa, como si se tratase de un juego infantil, todo el ritual mágico, con la repetición en cuatro ocasiones de la forma verbal *toccare* acompañada de la parte corporal en vías de transformación; y es por eso por lo que se observa la mezcla de la nomenclatura animal con la humana con la clara intención de que la progresiva metamorfosis estuviera presente en la mente de todos<sup>33</sup>:

<sup>30</sup> Casti hace referencia a una 'pareja' de dioses fenicios que se relacionaron después con los semitas: las distintas advocaciones de Baal lo consideran como la divinidad principal del panteón cananeo encargado de la fertilidad de la tierra, mientras que la diosa Astarté, que los griegos asimilaron a Afrodita, representaba la fertilidad de la naturaleza, ya que en sus santuarios se practicaba la prostitución ritual.

<sup>31</sup> El traductor añade a la lista este nombre, de confusa grafía, que podría corresponder a otra divinidad pagana que aparece en la Biblia, en el *Libro de los Reyes*.

<sup>32</sup> Se hace alusión a otros dos episodios: por un lado, a la leyenda de la burra del profeta Balaam (siglo XIII a.C.) que gozó temporalmente del don de la palabra para incitar a su amo a obedecer a Yahvé en vez de al rey Moab, y, por otro, al sueño de Nabucodonosor II, rey de Babilonia (siglo VI a.C.), a quien se le profetizó que comería hierba como un buey durante siete años. Casti podría tener presente a Voltaire que en *La Bible enfin expliquée* (1776) reprodujo el episodio de Nabucodonosor en forma jocosa.

<sup>33</sup> Es este uno de los más claros ejemplos en el que Casti parafrasea a Boccaccio: "E con le mani cominciandole a toccare il viso e la testa cominciò a dire: 'Questa sia bella testa di cavalla'; e toccandole i capelli

<i>Allor toccolle e faccia e testa, e disse:</i>	Tócala <sup>34</sup> luego la caveza y rostro, y dice:
<i>Questo sia muso e testa di cavalla;</i>	Sea esta caveza y rostro de una yegua.
<i>Indi toccolle e braccia e schiena, e disse:</i>	Toca lomos y piernas luego, y dice;
<i>Queste sien gambe e schiena di cavalla,</i>	Sean estas piernas y lomo de una yegua.
<i>Poscia toccolle e petto e pancia, e disse:</i>	Despues tocola el pecho y la barriga, y dice,
<i>Questo sia petto e pancia di cavalla:</i>	Sea este pecho y barriga de una yegua.
<i>E toccando ogni parte tuttavia</i>	Y así las demás partes recorriendo
<i>La stessa frase replicando gia.</i>	Iba la misma frase repitiendo.

La intencionalidad de Casti es clara; después de la minuciosidad descriptiva de los primeros versos con la mención explícita de seis zonas corporales –*faccia, testa, braccia, schiena, petto* y *pancia*– la alusión genérica a la *ogni parte* restante del penúltimo endecasílabo, podría hacernos intuir que el desenlace del encantamiento estaba felizmente llegando a su fin, sin más explicaciones. Sin embargo, como veremos, lo más arriesgado estaba aún por llegar.

En efecto, en la octava siguiente, el tono de la escena ‘sube’ todavía un poco más, al describirnos el resultado fisiológico del impulso ‘natural’ del excitado párroco. Para ello Casti no tendrá inconveniente en seguir parafraseando a Boccaccio, como lo había hecho en la estrofa anterior, al utilizar su mismo adjetivo “sodo”<sup>35</sup>, pero añadiendo de su propia cosecha un verbo como “palpeggiar” y algunas explicaciones relacionadas con la anatomía masculina –aclaraciones ciertamente innecesarias, como podemos suponer– que el narrador medieval había solucionado, como solía hacer en situaciones similares comprometidas, de una forma ambigua<sup>36</sup>:

### Octava XXIII

<i>Ma in palpeggiar la ciccia fresca e soda</i>	El viril miembro en esta bataola
<i>Di fervido desir s'accese, e intanto</i>	Y con tanto lascivo tocamiento
<i>Drizza la testa, se gl'ingrossa e assoda</i>	Se engríe, se endurece, y se enarbola:
<i>Il piantator degli uomini, e all'incanto</i>	Y no faltando ya al encantamiento
<i>Più non mancando che appiccar la coda,</i>	Sino tan sólo el aplicar la cola,
<i>Alzata a un tratto la camicia alquanto</i>	Se alza de la camisa el faldamento,
<i>Entro il solco il piuol pianta e non falla,</i>	El dardo envayna, y dice sin más tregua:
<i>Con dir: questa sia coda di cavalla.</i>	Que sea esto pues la cola de la yegua.

disse: ‘Questi sieno belli crini di cavalla’; e poi toccandole le braccia disse: ‘E queste sieno belle gambe e belli piedi di cavalla’; [...]” (Boccaccio 1992, § 17-18).

<sup>34</sup> Siguen los casos de laísmo, como en el v. 5.

<sup>35</sup> Casti no duda en ‘reutilizar’ el adjetivo ya que la definición del GDLI parece estar pensando en él: *Sodo*: “Che presenta compattezza e tonicità muscolare; che si avverte compatto e ben rilevato allo sguardo o al tatto (il corpo, una sua parte)”.

<sup>36</sup> Se decía en el *Decameron*: “Poi toccandole il petto e trovandolo sodo e tondo, risvegliandosi tale che non era chiamato e sú levandosi, disse [...] e ultimamente [...] levata la camicia e preso il pivuolo col quale egli piantava gli uomini e prestamente nel solco per ciò fatto messolo, disse: ‘E questa sia bella coda di cavalla’” (Boccaccio 1992: § 18).



La descripción del momento clave del encantamiento, con los tres protagonistas presentes, no puede ser más explícita, ya que junto con los elementos metafóricos de tipo agrícola como *piantator degli uomini*, *piuol* o el *solco* de la tierra donde éste será insertado<sup>37</sup>, aparecen unos verbos cuyo significado no ofrece lugar a dudas: el táctil y sugerente *palpeggiar la ciccia* de la joven y hermosa campesina, desembo- ca en las tres acciones verbales del verso tercero que, me parece, no necesitan expli- cación adicional, y menos aún, en la versión castellana en la que el anónimo tra- ductor abandona el doble sentido del texto italiano para hablar con claridad meridiana de lo que le ocurre al “viril miembro” (v. 1) que se ve afectado y ‘modificado’ por “tanto lascivo tocamiento” (v. 2). La explicación está encaminada hacia el último elemento del hechizo que aún quedaba para la metamorfosis definitiva: la coloca- ción del rabo a la ya casi transformada figura equina, sobre cuya dificultad el cura ya había advertido previamente a los esposos en dos ocasiones (octs. XVI y XIX). No olvidemos que esta singular escena tiene lugar delante del marido quien, hasta ese momento había cumplido su parte del trato observando el espectáculo en el más absoluto silencio.

En este punto de la narración, donde no se puede negar que la tensión era máxi- ma, Casti demuestra gran dominio como cuentista ingenioso y observador de la realidad; no hago referencia tanto a la técnica propiamente narrativa –en la que, como se ha visto, el abate está siguiendo muy de cerca a su modelo– sino que me refiero a que el narrador sabe dominar la situación como si de un director de esce- na se tratase. Recordemos de nuevo que los cuentos, con mayor o menor carga eró- tica, iban dirigidos a un público femenino, a unas mujeres que no sólo podían leer- los en la intimidad de sus aposentos privados, sino que debían ‘escucharlos’, con la lectura en voz alta del propio autor, en tertulias o reuniones sociales. Y en ese ambiente, que podemos suponer tenso con las risitas más o menos nerviosas de unas damas presumiblemente ruborizadas ante una trama que podría considerarse obscena, Casti intenta relajar esa tirantez con la sensibilidad de un poeta y, por eso, no duda en intercalar, a modo de respiro, dos octavas casi consecutivas (XXIV y XXVI) con sendos símiles poéticos, aunque hay que reconocer que, al menos el texto de la primera, no se aleja demasiado del erotismo del momento. En efecto, en el primer caso, el lascivo párroco es comparado con un fogoso semental que se acerca *sbuffando* al lomo de su yegua, eso sí, en una idílica *campagna amena* con *verdi prati* mientras una *villanella* –obsérvese el poético diminutivo como “la aldeanilla” de la traducción– presencia la escena escondiendo *dietro al macchion* su excitación:

---

<sup>37</sup> Cualquiera de los términos utilizados por Casti, siempre suelen tener ‘otro’ significado, como puede verse, por ejemplo en:

*Piantatore* = quien se dedica a todo tipo de labores agrícolas, y, por tanto, “che da vita, che crea”; tam- bién “miembro virile con valore scherzoso” (Gdli).

*Piuol* = de *piolo*, es decir, “estaca” cilíndrica de medidas determinadas muy ‘sugerentes’ que se clava en la tierra, pero también “con allusione oscena: il pene” (Gdli).

*Solco* = hendidura hecha en la tierra para la siembra, pero también “penetrazione sessuale” (Gdli).

Octava XXIV<sup>38</sup>

<i>Così di Pisa alla campagna amena</i>	Se ve tal vez en la pradera hervosa
<i>Su i verdi prati di Coltano erboso,</i>	Cuando se va por ella paseando
<i>Lungo il sentiero che a Livorno mena,</i>	Cavallo, que a carrera impetuosa
<i>Vidi talora lo stallon foioso</i>	Y de lujuria lleno, va bufando
<i>Alla cavalla ghermire la schiena</i>	Y se echa encima de la yegua hermosa
<i>Sbuffando nel furor lussurioso,</i>	Que en la misma pradera está pastando,
<i>Mentre la villanella inosservata</i>	Y que la aldeanilla algo escondida
<i>Dietro al macchion morde le labbra e guata.</i>	Muerde el lavio y atisva enardecida.

La carga erótica desaparece en el símil siguiente al hacer la comparación con un niño –denominado con el diminutivo *bambolin*– que llora y patalea cuando le arrebatan, aunque sea por juego, la golosina –*pera* o *albicocca*– que consideraba suya y no estaba dispuesto a perder:

## Octava XXVI

<i>Così se a un bambolin pera o albicocca</i>	Cual niño, a quien en chanza se le quita
<i>Togli per scherzo, ed ei ti guarda e ride,</i>	El higo o pera que antes le habían dado,
<i>E teco si trastulla e si balocca</i>	Que al pronto ríe, y jugueteón te imita;
<i>Godendo a' lazzi tuoi; ma se poi vide</i>	Pero que al ver tomar de ella un bocado,
<i>Che vuoi inghiottirla, e te la poni in bocca,</i>	Se enfurece, pateo, llora y grita,
<i>Cruccioso a te si volge, e piange e stride</i>	Y no puedes dejarle sosegado
<i>Tutto ripien di fanciullesco sdegno,</i>	Sin dársela otra vez: pues no se fía
<i>Nè soffrir sa la celia a cotal segno.</i>	Ni a juego tiene ya lo que tenía;

Es precisamente ante la ‘golosina’ que, volviendo al hilo de la narración, el párroco tiene en ese momento entre manos, lo que hace que el hasta entonces impasible marido reaccione bruscamente gritando con determinación al final de la estrofa: “io non vo’ coda, io non vo’ coda”, como si empezara a percatarse del engaño del que estaban siendo objeto; y así, aproximándose hacia la esperpéntica escena, intenta separar al fogoso atacante de su presa en la octava situada en medio de las dos anteriores:

## Octava XXV

<i>Ma Checco, che secondo il convenuto</i>	Mas Checo no es así: pues aunque ha estado
<i>Attento e fiso a ogni parola a ogni atto</i>	Hasta entonces atento sin moverse,
<i>Stat'era fino allor, poiché ha veduto</i>	Al ver como la cola se ha aplicado,

<sup>38</sup> Corregida la numeración de XXVI que aparecía erróneamente en la edición parisina del *Anno IX*. Por otro lado, la imagen equina que se menciona en la octava me recuerda a otro cuento del *Decameron* (VII, 2): “e in quella guisa [alusión a la postura ‘a cuatro patas’] che negli ampi campi gli sfrenati cavalli e d’amor caldi le cavalle di Partia assaliscono” (Boccaccio 1992: § 34).

<i>Quell'appicar di coda e ciò mal fatto</i>	Y creyendo que así no devía hacerse,
<i>A lui parendo, omai più restar muto</i>	O no puede, o no quiere estar callado,
<i>O non seppe o non volle, e rompe il patto;</i>	Aunque vaya el encanto a deshacerse:
<i>E rivolto al piovàn la lingua snoda</i>	Y vuelto al Cura dice en tono fiero,
<i>Gridando, io non vo' coda, io non vo' coda.</i>	Yo no quiero esa cola, no la quiero.

A pesar de la prisa en actuar, posiblemente movido por los celos, Checco no llega a tiempo para interrumpir el acto, o más bien yo diría que llega en el momento justo para presenciar, más de cerca, el efecto “dell’opra al termine” (v. 5):

### Octava XXVII

<i>Posa il lume, e a don Gianni in fretta viene,</i>	Checo deja la luz, y al Cura viene
<i>E per staccarlo il tira per le braccia,</i>	A quien, para apartarle, el brazo tira,
<i>Ma alla donna vie più stretto si tiene,</i>	Mas éste sobre Cita se mantiene,
<i>Se le incurva su i reni, e i fianchi abbraccia,</i>	Y más se encorva, empuja, aprieta, estira.
<i>Finché dell’opra al termine perviene;</i>	Hasta que el gran placer término tiene,
<i>Fuor del fodero allor lo stocco caccia</i>	Y de la húmeda vayna lo retira
<i>Crucioso, qual se alcun la sete ammorza</i>	El generante miembro, aún goteando
<i>A un fonte, e altri di là lo traggà a forza.</i>	El suco radical que estava echando <sup>39</sup> .

Por si el texto italiano no fuera lo suficientemente explícito, el traductor español sustituye un bien estructurado verso bimembre del original (v. 4) por cuatro acciones verbales que expresan secuencialmente con mayor realismo la agitada escena hasta su culminación (v. 4). Podríamos decir que, en este caso como en otros muchos, las ‘fuentes’ se van ampliando: Casti hace un pequeño guiño a Boccaccio y lo que en el medieval concluía con un acto sexual inacabado –“tiratolo indietro” (Boccaccio 1992: §20)<sup>40</sup>, en el texto *settecentesco* llega a su término aunque de forma brusca, mientras en la versión castellana se menciona expresamente, sin tapujos, que todo culmina cuando “el gran placer término tiene” (v. 5).

Antes de seguir con la interpretación textual respecto a la evolución de la escena que está teniendo lugar en la humilde casa, me parece imprescindible comentar uno de los puntos más significativos que ofrece la traducción manuscrita y que podrían servir para aclarar cuál de las ediciones italianas manejó el anónimo traductor español a la hora de realizar su trabajo<sup>41</sup>. Ese punto se corresponde precisamente con los tres últimos endecasílabos de esta octava, la XXVII, donde el traductor, que en general tiene presente las ediciones parisinas del *Anno IX* y *Anno XII*, es decir, de las 48 novelas, sigue claramente en esta ocasión la variante utilizada por el propio

<sup>39</sup> Los tres últimos versos de la versión española (vv. 6-8) que parecen alejarse, en este caso, un poco más de lo habitual del texto italiano paralelo, serán explicados un poco más adelante.

<sup>40</sup> Se dice al respecto: “Donno Gianni non compie affatto il coito con Gemmata, anzi se ne ritrae proprio nel momento dell’orgasmo, cioè non approfitta affatto della situazione favorevole in cui è venuto a trovarsi” (Bärberi Squarotti 1983: 187).

<sup>41</sup> Para datos concretos relacionados con la traducción y los muchos problemas que plantea, remito a Arce 2007.

Casti en las primeras ediciones de las 18 (Casti 1797 y Casti 1800), variante más cercana al texto medieval y a la explicación científica que se utilizaba en la época<sup>42</sup>. Compárense ahora estos tres versos de la traducción con un original diferente al texto anteriormente señalado (vv. 6-8):

<i>Dall'umida guaina allora caccia</i>	Y de la húmeda vayna lo retira
<i>Il venerando arnese generante</i>	El generante miembro, aún goteando
<i>Di sugo radicale ancor stillante.</i>	El suco radical que estava echando.

El paralelismo es evidente en esta traducción prácticamente literal que conserva sintagmas, sustantivos, adverbios o formas verbales del original<sup>43</sup>.

La brusca interrupción del encantamiento, que no del acto sexual como en la versión boccacesca, es utilizada por el párroco para confirmar lo que antes había anticipado: la metamorfosis ha fallado porque no se han cumplido las premisas:

### Octava XXVIII

<i>E volto a compar Checco, oimè! gli dice</i>	Y vuelto a Checo: ¿Qué has hecho cuitado?
<i>Or che hai tu fatto? mentre al compimento</i>	Le dice: interrumpir el cumplimiento
<i>Le cose gían con esito felice</i>	De obra que tanta pena me ha costado,
<i>Per non aver taciuto anche un momento</i>	Y esto, por no callar otro momento.
<i>Tutto hai guastato, e omai più non mi lice</i>	Mas tú lo pierdes; pues a mí no es dado
<i>Di nuovo incominciar l'incantamento,</i>	El dar principio a un otro encantamiento;
<i>Per aver trasgredito al gran divieto</i>	En pena de no haver obedecido
<i>Con quel tuo favellar sciocco e indiscreto.</i>	Y hablar sin que se huviese concluido.

A pesar de que el sufrido esposo trata de justificar su implusiva interrupción, ya que sigue pensando que la colocación del apéndice estaba en lugar equivocado –“Mas yo alli aquella cola no quería” (XXIX, 2) porque “según yo entiendo, la aplicó muy baja” (XXXII, 3)–, tiene que soportar estoicamente tanto la reprimenda del párroco (XXVIII) y sus peregrinas explicaciones de que el final de la metamorfosis debía hacerla la misma persona que la había comenzado (XXIX), como los insultos y quejas de su indignada esposa (XXX-XXXII) que lo consideraba único culpable de lo ocurrido. Esta actitud recalca el hecho de que a ninguno de los cónyuges se les pasa por la imaginación que el párroco los ha engañado; es más, están convencidos de haber sido protagonistas de un ceremonial mágico fallido, y no de una escena erótica, creencia que les permite después mantener con su invitado una relación amistosa.

<sup>42</sup> Se dice en el *Decameron*: “Era già l'umido radicale per lo quale tutte le piante s'appiccano ...” (Boccaccio 1992: § 20).

<sup>43</sup> La traslación mecánica de algunos versos o calcos de giros lingüísticos se encuentra en otras ocasiones facilitada por la semejanza entre la lengua de origen y la de destino.

En este punto, la narración medieval concluía con la misma ingenuidad con la que había comenzado<sup>44</sup>, pero conociendo a Casti, el cuento no podía tener este brusco final sin una moraleja ‘edificante’ o sin un resultado positivo para alguien. Y por eso, el modelo boccaccesco se va a ampliar con seis octavas, en alguna de las cuales el personaje femenino cambia la actitud pasiva<sup>45</sup> mantenida hasta entonces, por un cierto protagonismo más acorde con la situación, ya que parece no ser consciente en ningún momento de haber sufrido una auténtica agresión sexual, situación que ha soportado sin experimentar excitación alguna.

En las octavas añadidas por el ilustrado notamos distintos tonos irónicos del narrador: empieza en la estancia XXXIII don Gianni “con prudenza e zelo” (v. 1) apaciguando la discusión matrimonial y con un reconciliador “*Pax vobis*” (v. 5) les aconseja que tengan resignación (vv. 7-8), postura ‘evangélica’ de la que el párroco se ríe “*sotto i barbigi*” (XXXIV, 5), es decir, ‘bajo los bigotes’, mientras el traductor introduce el matiz de que “el cura, entre sí, admira su inocencia [la de ambos esposos]” (XXXIV, 5), cuando los dos hombres salen juntos de nuevo a ‘mercadear’, como si nada hubiera ocurrido. Pero la historia continúa: a la noche siguiente, el Checco de Casti tiene ánimos para reintentar, sin testigos, un nuevo ‘acto mágico’ con su esposa, tal y como creía haber aprendido de don Gianni (XXXV), y, entonces, la ironía se convierte casi en crueldad con la reacción de ella que, después de la reciente experiencia vivida con el ‘mago’, sí tenía ahora un punto de referencia diferente respecto de las aptitudes y ‘medidas’ de su esposo que “osa col piovàn porsì a confronto” (XXXVI, 8) con “quel codin, che appena è in ver palpabile” (XXXVII, 3). De nuevo la versión española se nos presenta más directa e hiriente con el marido<sup>46</sup>, lo que la hace, si cabe, más cercana a un público femenino que podía divertirse y ensañarse del ridículo de un machismo herido. Por eso, una vez que Checco se convence “d’esser di coda appicatore inabile” (XXXVII, 5) y de no ser capaz de competir a causa de “esa colilla miserable” (37, 3)<sup>47</sup> con el “dicemisa” del irreverente traductor, el cuento concluye con un *lieto fine*, al menos para la ‘ingenua’ campesina:

<sup>44</sup> En Boccaccio, la joven Gemmata “dolente e malinconosa si rivestì, e comprar Pietro con uno asino [...] attese a fare il suo mestiero antico; e con donno Gianni insieme n’andò alla fiera di Bitonto né mai piú di tal servigio il richiese” (Boccaccio 1992: § 24).

<sup>45</sup> En el relato de La Fontaine también hay modificaciones aumentando lo ‘picaresco’; *Pierre* no solo grita, sino que no puede impedir la situación y tira de la sotana de *Messiere Jean* para separarlo de su mujer, *Magdeleine*, cuya actitud ha ido cambiando con el desarrollo de los acontecimientos: desde el inicial pudor, propone al cura que regrese diariamente para intentar nuevamente el hechizo, aunque una rápida y resuelta intervención del marido zanja el asunto evitando prolongar la embarazosa situación (vv. 158-184).

<sup>46</sup> “Mas sea que él sin vigor se la aplicase, / O que delgada y floja ella encontrola, / O que la de Don Juan más la gustase, / O que variando el gusto se acrisola, / Cita le dijo aun antes que acavase, / ¡O qué valiente aplicador de cola! / Qué aire se quiere dar de experto y diestro / ¡Comparándose al Cura que es Maestro!” (XXXVI).

<sup>47</sup> La traducción numera las octavas con arábigos.

## Octava XXXVIII

*E non mai più parlò di cotal fatto;  
Ma l'aneddoto poi più singolare  
È che il piovan, come gli venne fatto,  
Spesso appiccò la coda alla comare,  
Senza cercar che intervenisse all'atto  
O fosse consapevole il compare;  
Ma non già più l'impegno egli contrasse  
Ch'ella in cavalla mai si trasformasse.*

Ni ya de ello se habló desde aquel día:  
Siendo lo más gracioso en la aventura,  
Que desde entonces, cuando bien venía,  
La cola a la comadre aplicó el Cura;  
Pero sin alumbrar, cuando se hacía,  
Ni aun saverlo el Compadre: y se asegura  
Que de ser Cita yegua no hablaron  
Pues con ser Checo buey se contentaron.

Es muy probable que el desmesurado éxito que el abate dieciochesco tenía entre las mujeres se debiera precisamente a que son ellas, pertenecientes a muy distintas clases sociales, las protagonistas directas o indirectas de unos argumentos donde el amor, la seducción, la sexualidad o la casuística conyugal y familiar siempre están presentes. La mujer que Casti defiende y nos muestra no es que no sufra las presiones del varón de turno –sea padre, marido, amante o confesor– sino que con astucia e inteligencia intenta salir airosa de esa presión masculina ‘institucionalizada’, sacando el mayor goce posible para ella misma.

Para concluir, se me plantea una última pregunta: ¿la metamorfosis ha fallado realmente? Es evidente que la respuesta sería afirmativa si pensamos que Zita no llegó nunca a transformarse en yegua, pero eso lo sabíamos –como el propio don Gianni y las damas del siglo XVIII– todos los lectores desde el principio de la narración. Sin embargo, si entramos en el juego de un espectáculo de magia ¿acaso los magos no nos hacen ver aquello que ellos quieren que veamos? Pues el “piovan” del cuento lo consigue: la pareja no se percata de la agresión sexual de la que ambos han sido objeto y, al mismo tiempo, creen lo que no es, que han asistido a un encantamiento, aunque sin el resultado esperado. El mago, pues, no ha fallado, como tampoco su acto de magia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRIAN, Sarane (1990): *Historia de la literatura erótica*, traducción de Daniel Alcoba, Barcelona, Planeta.
- ARCE MENÉNDEZ, Ángeles (1999): “La metáfora del *usignolo*: de la ‘mano’ de Boccaccio a la de Casti” en *Amor y erotismo en la literatura*, Villares de la Reina (Salamanca): Hergar S.L., pp. 51-59.
- (2000a): “Reflexiones sobre la fecha de nacimiento de Giambattista Casti”. *Cuadernos de Filología Italiana*, 7: 115-138.
- (2000b): “Un ejemplo de narrativa en verso en el *Settecento*: las *Novelle galanti* de G. Casti” en *La narrativa italiana. Actas del VIII Congreso Nacional de Italianistas*, M. Dolores Valencia (ed.). Granada: Universidad de Granada: pp. 69-78.

- (2003): “El mito de Prometeo y Pandora ‘metamorfoseado’ por Casti en un cuento del *Settecento* italiano”. *Epos. Revista de Filología (UNED)*, XIX: 259-276.
- (2007): “Una traducción inédita castellana de las *Novelle galanti* de G. Casti” en *Traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, a cura di Nieves Muñiz Muñiz, Firenze, Franco Cesati editore: pp. 493-514.
- BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio (1983): “Gli ammaestramenti di Dioneo” en *Il potere della parola. Studi sul ‘Decameron’*, Napoli, Federico & Ardia, pp. 174-192
- BLARDUNI DE LUGANO, Elena Estela (1976): “Influjos boccaccescos en Jean de La Fontaine” en *Giovanni Boccaccio (1375-1975). Homenaje en el sexto centenario de su muerte*. La Plata (Argentina), Universidad Nacional de La Plata, pp. 191-201.
- BOCCACCIO, Giovanni (1992): *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi.
- CASTI, Giambattista (1797): *Novelle galanti dell’Ab.Casti divise in due volumi* (18 novelle). In Milano, Nella Stamperia de’ Patriotti d’Italia, Anno V. Repubb. (*Novella XIII: L’incantesimo*, II: pp. 77-89).
- (1800): *Novelle galanti di Giambattista Casti* (18 novelle). Genova, co’ caratteri del Tessera (*Novella III: L’incantesimo*, I: pp. 49-62).
- (1801-02): *Novelle di Giambatista [sic] Casti romano* (48 novelle). Parigi, Dalla Tipografia Italiana, Anno IX (*Novella XLIV: L’Incantesimo*, t. VI, pp. 53-65).
- (1804): *Novelle di Giambattista Casti. In tre volumi* (48 novelle). In Parigi, Nella Stamperia Italiana, Anno XII (*Novella XLIV: L’Incantesimo*, t. III, pp. 305-317).
- (1967): *Novelle galanti*, a cura di Edo Bellingeri. Roma: Avanzini e Torraca editori (*Novella XLIV: L’Incantesimo*, t. III, pp. 806-814).
- (1984): *Epistolario*, a cura di Antonino Fallico. Viterbo: Amministrazione Provinciale.
- GDLI (= *Grande Dizionario della Lingua Italiana*) (1961-2002). Diretto da Salvatore BATTAGLIA (poi da Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI), Torino: UTET.
- DURANTI, Alessandro (1985): “Le novelle di Dioneo” en *Studi di Filologia e Critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno ed., I: 1-38.
- FONTAINE, Jean De La (2002): *Cuentos y relatos en verso*, edición bilingüe y traducción de Miguel Angel García Peinado, Madrid: Cátedra (pp. 654-665).
- GUTHMÜLLER, Bodo (2002): “La metamorfosi fallita (*Dec. IX, 10*)” en *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno Internazionale di Certaldo* (20-22 sett. 2001), a cura di Michelangelo Picone. Firenze, Franco Cesati editore, pp. 195-207.
- NIGRO, Salvatore (1979): “Casti, Giambattista” en *Dizionario Biografico degli italiani (DBI)*. Roma: Treccani, vol. 22, pp. 26-36.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1999): “Félix María de Samaniego, adaptador de cuentos eróticos de La Fontaine” en *La traducción en España (1750-1830)*, Francisco Lafarga (ed.), Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 309-320.
- SURDICH, Luigi (2004): “‘La vanità delle cose’ e le ‘frondi di quercia: la nona giornata’ en *Introduzione al Decameron*, a cura di Michelangelo Picone e Margherita Mesirca. Firenze: Franco Cesati editore, pp. 227-265 (especialmente “Le galline, le papere, la cavalla”, pp. 249-253).