

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de
Rafael Alemany,
Josep Lluís Martos
i Josep Miquel Manzanaro**

Volum III

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 12**

Alacant, 2005

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congr s (10 . 2003. Alacant)
 Actes del X Congr s Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /
 edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -
 Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;
 23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)
 Ponències en català, castell  i gallec
 ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)
 I. Literatura medieval - Història i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior
 a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.
 III. Manzanaro, Josep Miquel. IV. Título. V. Serie.
 821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

  Els autors

  D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Piz 

II-lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),

Museu Municipal de l'Almod , X tiva

Imprimeix: T BULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum III): 84-608-0305-8

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congr s Internacional de l'Associació Hisp nica de Literatura Medieval* ha comptat amb el finançament de l'Acció Especial BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicació no pot ser reprodu ida, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mit a, ja siga electrònic, químic, mecànic, òptic, de gravació o de fotocòpia, sense el perm s previ de l'editor.

LA NOVELLA DE NICOSTRATO (DEC. VII, 9): PARA UNA GRAMÁTICA VISUAL DEL DECAMERON

Cualquier intento de establecer una tipología de las formas narrativas breves románicas medievales¹ debe comenzar de manera inexorable por la obligatoriedad de desprenderse de ciertos tópicos que, de un modo u otro, no han hecho más que enturbiar y dificultar el acercamiento al género, desviando, cuando no desvirtuando, el objetivo y los propios mecanismos de investigación. Y el primero de ellos es sin duda el relativo a la terminología,² empezando por el mismo concepto de brevedad, que parece ya de partida condicionar toda aproximación.

Los intentos de definir esta especie narrativa por su función sólo han demostrado la diversidad de significados (Krömer 1973). Tampoco la moral, patente en un género como el milagro literario (Ebel 1965) se presenta como criterio definitorio. Como tampoco lo es la conciencia y expectación del género, aspecto éste en el que la crítica parece diversificada y, así, mientras unos creen que los autores se atienen a la norma de sus predecesores (Baader 1966), otros mantienen la tesis contraria (Borlenghi 1958; Amezua y Mayo 1956), llegando incluso a establecer, como hace Pabst (1967), la historia de la novela corta como una antinomia entre la teoría y la praxis literaria. Ni la vinculación a una determinada clase social (Sempoux 1973), ni la representación de la realidad (Di Francia 1924; Croce 1946: 90) se muestran como criterios más clarificadores. La exploración de los campos semánticos, en el terreno de las mentalidades parece abrir nuevas perspectivas (Sempoux 1973: 30). También debería tenerse en cuenta la sociología literaria, en el horizonte de la historicidad de la poética de los géneros (Jauss 1970).

Pero es, sin duda, el estudio de la estructura el que puede ofrecer mayores posibilidades (Payen 1979). Y es aquí donde se impone la necesidad de una reformulación del concepto de brevedad. Porque lo que resulta realmente claro,

1. Existe un seminario sobre este tema que desde 1998 viene publicando los resultados de sus investigaciones: véase Juan Paredes y Paloma Gracia, eds., 1998; Juan Manuel Cacho y María Jesús Lacarra, eds., 2004 y el número monográfico de *Crisol*, 4 (2000).

2. Dadas las características de esta publicación no puedo entrar en detalle sobre este tema, remitiendo, entre otros, a mis trabajos: Paredes 1984, 1986b y 1987.

por encima de la singularidad y disparidad de los géneros narrativos breves medievales y las consiguientes dificultades de clasificación, es que estas narraciones son precisamente eso: relatos breves, en sentido genérico, y ahí radica precisamente su especificidad. Por ello resulta imprescindible precisar, en sus justos términos, el principio de brevedad, que debe ser claramente entendido no como fundamento sino consecuencia de una intensidad de efecto y tensión narrativa que son las que realmente definen su estructura (Paredes 1986a).

Se intente edificar, en sentido más o menos estricto, deleitar o cualquiera de las combinaciones posibles de este binomio, se trata siempre del acto de contar, de ahí la presencia constante del narrador, y siempre además dentro del ámbito específico de una estructura narrativa cargada con una intensidad y tensión narrativas inherentes al género breve.

Todas las especies narrativas breves medievales comparten esta característica substancial, que es la que define el género, por encima de las específicas peculiaridades del tejido narrativo de cada una de estas modalidades.

Cuando un predicador cuenta un ejemplo, extraído de los muchos ejemplarios al uso, con la finalidad expresa y última de sacar una enseñanza provechosa, como también lo hace a su manera el narrador de un milagro, no está obedeciendo a un impulso diferente del juglar que intenta captar la atención de su auditorio con un relato picante, maravilloso o cortés, una narración breve, cargada con una intensidad y tensión narrativas, intrínsecas a su naturaleza, sin las que no podría cumplir esa función específica.

Esa misma estructura conforma también el espacio y el tiempo concretos del relato. Así como los condicionamientos específicos, siempre dentro también del mismo proceso de concentración, de las descripciones.

Y es en este ámbito donde cobra un relieve particular la valoración de la visualización plástica como elemento configurador, que puede cumplir en el texto funciones diferentes a través de sus distintos niveles (Paredes 2004).

Su relevancia es tan determinante en ocasiones que incluso se ha podido llegar en algún caso a la «visualización» de un autor como Boccaccio (Branca 1999); si bien es verdad que se trata de un ejemplo muy especial, no tanto por la particular significación de su obra, sino por la especial valoración de los elementos visuales, que ha dado lugar también a numerosas recreaciones pictóricas, y la propia conciencia del autor en este sentido, como queda evidente, en su expresión más extrema, en las ilustraciones al texto de su propia mano (Branca 1999: I, 3-37).

Pero, sin obviar este importante aspecto, tal vez merecería la pena detenerse brevemente, aunque sólo sea a través de algún ejemplo significativo, en los elementos visuales intrínsecos, intentando establecer una categorización de sus funciones: una gramática visual del texto.

Un ejemplo de los distintos valores de *ver* lo encontramos en I, 2: *Abraam giudeo, da Giannotto di Civigní stimolato, va in corte di Roma; e, veduta la malvagità de' cherici, torna a Parigi e fassi cristiano* (1).³ *Veduta*: 'vista', en el sentido de

3. Todas las citas por la edición de V. Branca (1980). Los números entre paréntesis corresponden a los párrafos, según esta edición. Los subrayados son míos.

'comprobada, demostrada, dándose cuenta'. Es precisamente la vida licenciosa de la curia romana la que hace que Abraham se convierta al cristianismo, ya que no hay duda de que el Espíritu Santo conserva y mantiene a una Iglesia que de otro modo jamás podría subsistir.

El mismo sentido tiene en el parágrafo siguiente:

La cui dirittura e la cui lealtà *veggendo* Giannotto, gl'incominciò forte a increscere che l'anima d'un così valente e savio e buono uomo per difetto di fede andase a perdizione; e per ciò amichevolmente lo 'ncominciò a pregare che egli lasciasse gli errori della fede giudaica e ritornasesi alla verità cristiana, la quale egli poteva *vedere*, sí come santa e buona, sempre prosperare e aumentarsi; dove la sua, in contrario, diminuirsi e venire al niente poteva *discernere*.

(4-6)

Veggendo: 'dándose cuenta'. *Vedere* y *discernere* aparecen además como términos sinónimos. Y en el razonamiento final:

E per ciò che io *veggió* non quello avvenire che essi procacciano, ma continuamente la vostra religione aumentarsi e piú lucida e piú chiara divenire, meritamente mi par discernere lo Spirito Santo esser d'essa, sí come di vera e di santa piú che alcuna altra, fondamento e sostegno.

(26-27)

Mas inocuo ('ver', en sentido literal) es, sin embargo, el significado en el parágrafo:

parendogli assai aver *veduto*, propose di tornare a Parigi; e così fece.

(22)

La *novella* IV, 2 ofrece otro magnífico ejemplo: «Frate Alberto *dà a vedere* a una donna che l'agnol Gabriello è di lei innamorato, in forma del quale piú volte si giace con lei; poi, per paura de' parenti di lei della casa gittatosi, in casa d'un povero uomo ricovera, il quale in forma d'uom salvatico il dí seguente nella Piazza il mena: dove riconosciuto e da' suoi frati preso, è incarcerato» (1). Aquí el sentido no deja lugar a dudas: *da a vedere* 'da a entender, hace creer'. Sin embargo en el resto del texto el término, con sus distintas variantes, recobra su sentido primitivo dado que toda la trama gira en torno al artificio de fray Alberto de presentarse ante los ojos de Lisetta bajo la figura del mismísimo arcángel san Gabriel, a quien el religioso confiesa haber visto ante su presencia para confesar su amor a la necia mujer.

Dice Fray Alberto:

io *vidi* subitamente nella mia cella un grande splendore, né prima mi pote' volger per *veder* che ciò fosse, che io mi *vidi* sopra un giovane bellissimo con un grosso bastone in mano, il quale, presomi per la cappa e tiratomisi a' piè, tante mi diè, che tutto mi ruppe.

(17-18)

Y así, cuando la beata, que confiesa arrodillarse y colocar una vela cada vez que veía (*vedeva*) una imagen de la Virgen María o del arcángel, recibe al fraile bajo la apariencia de san Gabriel accede rápidamente a sus deseos por la evidencia de lo que veían sus ojos:

La quale, come questa cosa così bianca *vide*, gli s'inginocchiò innanzi, e l'agnolo la benedisse e levolla in piè e fecele segno che a letto s'andasse; il che ella, volonterosa d'ubidire, fece prestamente, e l'agnolo appresso con la sua divota si coriò.

(31-32)

El mismo sentido denotativo tiene el término al final del relato, cuando el vecino que ha socorrido a fray Alberto, a punto de ser descubierto por sus cuñados, dice a todo el mundo que «chi volesse *veder* l'agnol Gabriello andasse in su la piazza di San Marco», donde, quitándole la máscara de hombre selvático descubre su identidad:

Signori, poi che voi non siate venuti invano, io voglio che voi *veggiate* l'agnolo Gabriello, il quale di cielo in terra discende la notte a consolare le donne viniziane.

(55-56)

Idéntico carácter denotativo encontramos en el relato de fray Cipolla (vi, 10), ya que el hilo argumental gira en torno a las reliquias que el fraile muestra ante los ojos de los feligreses. Éstos, que nunca «*veduti* avessero pappagalli» y pensando «che *veder* dovevano la penna dell'agnol Gabriello», se reúnen para «la penna *vedere*», pero al darse cuenta el fraile de que le han cambiado la reliquia de la caja: «la quale come piene di carboni *vide*», dice que son los carbones con que quemaron a San Lorenzo: «E per ciò, figliuoli benedetti, trarretevi i cappucci e qua divotamente v'appresserete a *vedergli*» (52).

En la *novella* de Nastagio degli Onesti (v, 8) los lexemas *veder*, *vide*, *vederai*, *vedi*, *vedute*, *videro*, corresponden a esta acepción originaria ya que en este caso el núcleo central de la intriga está basado en la escena de ultratumba que ve el protagonista y que hace ver a su amada para alterar su comportamiento (Branca 1999: II, 214-218; Paredes 2001-2002: 176-180). Aquí la visualización cumple una función didáctica, ya que sirve para reconducir la actitud de la despectiva amada que termina, alentada por la visión, aceptando a Nastagio.

Y lo mismo sucede en la *novella* vi, 8, en la que Fesco da Celatico conmina a su sobrina a no mirarse en el espejo ya que veía desagradable todo cuanto miraba. Los lexemas *vedemmo*, *vedeva*, *vedesse*, *vedere*, *vedergli* responden a este mismo significado; como *spechiar* 'mirar en el espejo'.

En la *novella* vii, 8, cuyo tema central (la mujer infiel que engaña al marido mediante la sustitución de persona, y particularmente el tema de las trenzas), se encuentra muy difundido en la narrativa oriental y en numerosos *fabliaux*, que Bédier (1911: 164 y ss.) hace descender por vía oral de una fuente común que Boccaccio reelabora e innova con total libertad, la necesidad del marido de probar sus acusaciones y la de la mujer de demostrar su engañosa inocencia en la eviden-

cia de lo directamente observado hace que el elemento visual cobre una capital importancia como indicio probatorio. Lo que ocurre es que aquí ese valor demostrativo tiene una vertiente moral en cuanto que la visualización es utilizada para el engaño. La mujer se hacen sustituir en el lecho por una sirvienta a la que el marido muele a palos y corta las trenzas. Después demuestra, ante la mirada atónita del marido y de su familia, que ella es totalmente inocente mostrando su rostro, sin el menor señal de haber sido golpeada, y su cabellera intacta:

Costoro, avendola *veduta* sedere e cuscire e senza alcuna vista nel viso d'essere stata battuta, dove Arriguccio aveva detto che tutta l'aveva pesta, alquanto nella prima giunta si maravigliarono e rinfrenarono l'impeto della loro ira [...]. Arriguccio, *vedendola*, la guastava come smemoriato, ricordandosi che egli l'aveva dati forse mille punzoni per lo viso e graffiatogliele e fattole tutti i mali del mondo, e ora la *vedeva* come se di ciò niente fosse stato [...] Le quali cose e *vedendo* e udendo i fratelli e la madre cominciarono verso d'Arriguccio a dire: «Che vuoi tu dire, Arriguccio? Questo non è già quello che tu ne venisti a dire che avevi fatto».

(31-39)

En IX, 2 es la visión, ante la mirada atónita de las monjas, de los calzones del cura que la abadesa de forma apresurada se ha colocado a modo de cofia, la prueba de su falta y la causa de su cambio de actitud ante la monja sorprendida con su amante. Estamos de nuevo ante una función didáctica.

Y en IX, 10, que relata cómo don Juan de Barolo, a instancias de su compadre Pedro, intenta convertir a su esposa en yegua y cuando va a pegarle la cola éste interviene y echa a perder todos los ensalmos, cumple una función denotativa o mostrativa. La visualización cumple aquí un papel de testimonio, esencial para el desarrollo de la trama y su sentido humorístico. El marido, advertido de no decir una sola palabra por mucho que oiga o vea, rompe el encantamiento, y por ello es recriminado por el compadre y su esposa:

Oimè, compar Pietro, che hai tu fatto? non ti diss'io che tu non facessi motto di cosa che tu *vedessi*?»

«Bestia che tu se', perché hai tu guasti li tuoi fatti e'miei? qual cavalla *vedestú* mai senza coda? Se m'aiuti Dio, tu se'povero, ma egli sarebbe mercé che tu fossi molto piú.

Pero es en VII, 9 donde el proceso de visualización es más patente en su diversidad de funciones.

El texto, en cuya fuente originaria, la *Comoedia Lydiae*, comedia elegíaca atribuida a Mateo de Vendôme, transcrita por Boccaccio en el códice Laurenziano xxxiii, 31, cc. 71 y ss., se encuentran ya los dos motivos que la articulan —el de los sufrimientos infligidos al marido para dar prueba al amante y el del peral encantado (Aarne: 1406, 1423; Thompson y Rotunda: K 1518 y 1545, J 2324, y también F 770 y H 900)—, está basado de manera fundamental en la visualización. Todo ocurre ante la mirada de los otros.

Lidia, enamorada del criado de su marido, Pirro, hasta el punto de que, como confiesa a su doncella: «io non sento mai bene se non tanto quanto io il *veggio* o di lui penso», se ve obligada a someterse a tres pruebas para demostrarle su amor, de las que debe dar fehaciente testimonio, siempre de manera visual: la primera es que, «*veggente* Pirro e ciascuno altro», es decir ante la mirada de Pirro y de los demás: «in presenza d'uomini che giusti giudici sieno alla mia querella», pues ella va a argumentar que el marido dedicaba el tiempo a «*vederlo* volare», dejándola «qual voi me *vedete*», mate al gavilán de Nicostrato. La segunda, que le corte un mechón de pelo de la barba. Y la tercera, que le arranque un diente. Pruebas estas últimas de las que tiene que dar testimonio, naturalmente, ante los ojos del criado. Y aún añade una cuarta por su cuenta: solazarse con el criado ante los ojos de Nicostrato. Y aquí es donde entra el episodio del peral encantado: El criado sube al árbol para ofrecer una pera a la mujer de Nicostrato y, de acuerdo con ella, dice ver a su señor solazándose con su esposa. Para comprobar tan extraña visión, el marido sube al peral mientras los jóvenes se solazan, esta vez sí de verdad, ante los ojos del propio marido, que tiene que terminar admitiendo el prodigioso encantamiento del árbol, que hace «ver» tales maravillas.

La insistencia de la mirada, núcleo central del texto, se patentiza en la constante presencia del verbo *ver*, en sus distintos tiempos y modos.

Así Pirro exclama: «credete voi che io sia cieco?» (59), «Non credete voi che io *veggia?*» (61). Y Lidia, para preparar el engaño: «se io fossi sana come io fui già, che io vi sarrei suso per *vedere* che marviglie sieno che costui dice che *vede*» (64).

Nicostrato pregunta: «Che di' tu che *vedi?*» (65). A lo que responde Pirro:

Io credo che voi m'abbiate per ismemoriato o per trasognato: *vedeva* voi addosso alla donna vostra, poi pur dir mel conviene; e poi discendendo, io vi *vidi* levare e porvi costí dove siete a sedere. (66)

Y, ante la protesta de éste que insiste en que desde que subió al árbol él y su esposa se encontraban en la misma posición «come tu *vedi*», recalca: «Io vi pur *vidi*; e se io vi *vidi*, io vi *vidi* in sul vostro» (68). Ello lleva a Nicostrato a subir al peral: «Ben vo' *vedere* se questo pero è incantato e che chi v'è sù *vegga* le maraviglie» (69).

Y efectivamente «viendo» (*veggendo*) tales «maravillas», comenzó a increparlos, mientras ellos, «viendo» (*veggendo*) cómo descendía del árbol, respondían que sólo estaban sentados, como él mismo «ve» (*vide*) cuando estaba abajo.

Y Pirro concluye:

Nicostrato, ora veramente confesso io che, come voi diciavate davanti, che io falsamente *vedessi* mentre fui sopra il pero; né a altro il conosco se non a questo, che io *veggio* e so che voi falsamente avete *veduti* mentre fui sopra il pero; né a altro il conosco se non l'aver riguardo e pensare a che ora la vostra donna, la quale è onestissima e

piú savia che altra volendo di tal cosa farvi oltraggio, si recherebbe a farlo *davanti agli occhi vostri*; di me non vo' dire, che mi lacesrei prima squartare che io il pur pensassi, non che io il venissi a fare in vostra presenza.

(71-73)

Este es el mismo argumento visual esgrimido por la esposa: «Che, se io volessi attendere a queste tristezze che tu di' che *vedevi*, io le venise a fare *dinanzi agli occhi tuoi*» (74-75). Y todavía más, a modo conclusivo, reprendiendo al marido que «Si lasciò abbagliar *gli occhi dello' ntelletto*» (78), subrayando de este modo la fuerza subyugante de lo visual.

Aquí la visualización sirve como criterio de autoridad, pero cumple una función moral en cuanto que se fundamenta en el engaño de los ojos, y es utilizada además como aprendizaje, especificado en la moraleja final que parece sobrevalorar las pruebas de lo directamente experimentado por los ojos, frente al propio intelecto.

Aperecen también otras funciones secundarias. Así, por ejemplo, encontramos el elemento visualizador con un valor deíctico o actualizador:

Vedi, Lusca, tutte le cose che tu mi di' io le conosco vere (28)

Vedi quello che tu hai tenuto in bocca già è otanto (54)

Con el valor traslaticio de 'pensar':

e per ciò si vorrebbe *veder* modo da curarla. (46)

En el sentido de 'comprobar':

Ben vo' *vedere* se questo pero è incantato. (69)

Un paso adelante en esta obsesiva visualización lo constituye la recreación plástica. El texto proporciona todos los elementos. Como en tantos otros casos, las pautas ya estaban dadas. Sólo faltaba la sensibilidad necesaria para trasladar la escritura al plano de la plástica.

No tiene pues nada de particular que la *novella* fuera objeto de uno de los grabados de Romein de Hoogue par la edición ilustrada de los *Contes et nouvelles de Bocace* (1697). Ni que, desde la particular valoración de la vista en el *settecento*, el texto sirviera de base a uno de los treinta y nueve diseños a sanguina realizados entre 1770 y 1780, hoy pertenecientes a la Houghton Library, Departement of Printing and Graphic Arts, Harvard University, Cambridge (f MS Typ. 478: ill.176) (Griseri 1999: 194-196). La *novella* despertó también la fantasía creadora de Marc Chagall en la edición ilustrada de los *Contes de Boccace* (1950).

Estas recreaciones, como las de tantas otras *novelle* (Branca 1999), no son sino un tributo a esa particular valoración de la vista, el gusto por la percepción de la realidad, típico de Boccaccio, un signo de modernidad con el que también supo adelantarse a su tiempo.

JUAN PAREDES
Universidad de Granada

APÉNDICE. ILUSTRACIONES



Romein de Hooghe. *Contes et nouvelles de Bocace*, Amsterdam, 1697.



Houghton Library, Department of Printing and Graphic Arts, Harvard University, Cambridge (f MS Typ. 478: ill.176).



Marc Chagall, *Contes de Boccace*, 1950.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (2000), *Typologie des formes narratives brèves au Moyen Âge (domaine roman)*, II, *Crisol*, 4.
- AARNE, Antti & Stith THOMPSON (1928), *The Types of the Folktale*, Helsinki, FF («Communications», 74). [Nueva ed. Helsinki, FF («Communications», 184), 1964.]
- AMEZUA Y MAYO, Agustín G. (1956), *Cervantes. Novelas Ejemplares*, I, Madrid.
- BAADER, Horst (1966), *Die Lais. Zur Geschichte einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählungen*, Frankfurt am Main.
- BÉDIER, Joseph (1911), *Les Fabliaux*, Paris.
- BORLENGHI, Aldo (1958), *La struttura e il carattere della novella italiana dei primi secoli*, Milan.
- BRANCA, Vittore, ed. (1980), *Decameron*, Torino, Einaudi.
- (1999), *Boccaccio visualizzato*, Torino, Einaudi.
- Contes de Boccace lavis de Marc Chagall* (1950), Verve.
- Contes et nouvelles de Bocace florentin, traduction libre accomodée au gout de ce temps et enrichie de figures en taille douce gravées per Mr. Romein de Hoogue* (1697), Amsterdam, George Gallet.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel & María Jesús LACARRA, eds. (2004), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales (III)*, Zaragoza/Granada, Universidad.
- CROCE, Benedetto (1946), *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari.
- DI FRANCIA, Letterio (1924), *Novellistica*, Milan, Francesco Ballardi.
- EBEL, Uda (1965), *Das altromanische Mirakel. Ursprung und Geschichte einerr literarischen Gattung*, Heidelberg.

- GRISERI, Andreina (1999), «Di fronte al *Decameron*. L'età moderna», dentro de Vittore Branca, ed., 1980, pp. 155-211.
- JAUSS, Hans-Robert (1970), «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, 1, pp. 79-98.
- KRÖMER, Wolfram (1973), *Kurzerzählungen und Novellen in den Romanischen Literaturen bis 1700*, Berlin. [Trad. española, Madrid, Gredos, 1979.]
- PABST, Walter (1967), *Novellentheorie und Novellendichtung*, Heidelberg. [Trad. española Madrid, Gredos, 1972.]
- PAREDES, Juan (1984), «El término *cuento* en la literatura románica medieval», *Bulletin Hispanique*, 86, pp. 435-451.
- (1986a), *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*, Granada, Universidad.
- (1986b), «*Novella*: un término y un género para la literatura románica», *Revista de Filología Románica*, 4, pp. 125-140.
- (1987), «Formas narrativas breves en la literatura románica medieval: problemas de terminología», *Beiträge zur Romanischen Philologie*, 26, pp. 91-109. [Recogido en Paredes 1986a.]
- (2001-2002), «Contar con imágenes: la visualización plástica en el *Decameron*», *Estudios Románicos*, 13-14, pp. 169-180.
- (2004), «De la plástica del cuento: elementos visuales en la narrativa medieval», dentro de Juan Manuel Cacho Blecua & María Jesús Lacarra (2004), pp. 339-349.
- & Paloma GRACIA, eds. (1998), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad.
- PAYEN, Jean-Charles (1979), «Lai, fabliau, exemplum, roman court: Pour une typologie du récit bref aux XII^e et XIII^e siècles», dentro de D. Buschinger, ed., *Le récit bref au Moyen Âge*, Université de Picardie, Centre d'Études Médiévales, Paris, pp. 7-19.
- ROTUNDA, Dominic Peter (1942), *Motif Index of the Italian Novella in prose*, Bloomington, Indiana U.P.
- SEMPOUX, A. (1973), *Typologie des Sources Du Moyen Âge Occidental. La nouvelle*, Turnhout, Brepols.
- THOMPSON, Stith (1932), *Motif-Index of Folk-literature*, Helsinki, FF («Communications», 106). [Nueva ed. Kobenhavn, 1955-58.]