

DE LA PENÍNSULA IBÉRICA A ITALIA: CONCEPCIÓN Y PRÁCTICA TEATRAL DE
LAS PRIMERAS COMEDIAS CASTELLANAS

by

Marta Albalá Pelegrín

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian
Literatures and Languages in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University of New York

2013

© 2013
Marta Albalá Pelegrín
All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Ottavio Di Camillo

Date

Chair of the Examining Committee

José Del Valle

Date

Executive Officer

Lía Schwartz

Ottavio Di Camillo

William Childers

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

DE LA PENÍNSULA IBÉRICA A ITALIA: CONCEPCIÓN Y PRÁCTICA TEATRAL DE
LAS PRIMERAS COMEDIAS CASTELLANAS

by

Marta Albalá Pelegrín

Adviser: Prof. Ottavio Di Camillo

Dissertation Abstract

Marta Albalá Pelegrín

In my dissertation, *De la península Ibérica a Italia: concepción y práctica teatral de las primeras comedias castellanas*, I analyze the formation of early modern Spanish comedia, in the context of Italo-Iberian cultural exchanges. My aim is to incorporate the most popular Spanish plays of the first half of the sixteenth century into the larger scenario in which they belong: one that we could name the "formation of the genre of comedy". Works such as Juan del Encina's *Eclogues*, *La Celestina* (*The Spanish Bawd*), and Torres Naharro's *Tinellaria* and *Soldadesca* are seen in this light as milestones in a complex thread of contributions leading to the development in the seventeenth century of a Spanish Golden Age "national theater", and specifically in Lope de Vega comedia nueva, as well as to the Italian *commedia erudita*. Such a reconstruction has long been neglected due to the constitution of the Hispanic and the Italian literary studies, and the asymmetry between the Spanish and the Italian literary traditions, especially regarding the primacy of Italian "comedies" and "authors" in the constitution of a history of "western comedy".

The formation of the genre of comedy is seen in a new light within a textual and bibliographical history, grounded in the relationships among authors, printers, and readers. Cultural and merchant networks established between the Iberian and Italian Peninsulas helped to widespread not only books as commodities, but ideas and forms (genres) contained within them that would appeal to new audiences and readers. In my second chapter, I have reconstructed the possible ways in which these plays could have been represented, in contexts such as Alba de Tormes and Rome, by means of the analysis of internal text evidence (prompts, or configuration of the different scenes) and the extant records, both about its actual performances, and other contemporary spectacles. In order to make sense of the scarce available data, I have delved into architectural treatises (Vitruvio, Alberti, Peruzzi, Serlio), woodcuts, and extant Roman documents on contemporary theatrical performances. As a result of this reconstruction, Encina's latest plays, as well as Naharro's *Soldadesca* and *Tinellaria*, appear as deeply rooted in the avant-garde conception of the urban Roman scene, they share both techniques, and scene conceptions with avant-garde Italian authors. In my third chapter, I studied the function that comedies, such as Naharro's *Tinellaria* and *Soldadesca*, had at the time, insisting on the religious and political denunciations contained in them, as well as in their relationship with some discourses originating in the Lateran council. As a result of that, I have been able to delimit the circles, critical with the papacy of Julius II, in which these ideas originated, together with the political interests of those that voiced them.

A mi familia

Acknowledgements

Esta tesis no hubiera sido posible sin la inestimable ayuda de la comunidad de estudiosos que a través de sus libros y artículos me hicieron conocer mejor el teatro y la historia de finales del siglo XV y de principios del siglo XVI. A todos ellos, a los que no todavía no he conocido o no pude conocer, mi más sincera gratitud por haber hecho accesible la labor de sus pesquisas a los estudiosos venideros. Dicen que las tesis son un trabajo solitario, un trabajo en el que uno se enfrenta con sus propios límites, y sin embargo son un trabajo que no podría realizarse sin el inestimable apoyo de un equipo de profesores, compañeros y amigos. Desde aquí me gustaría agradecer a mi equipo de trabajo (es así como me gusta pensarlo) todo el apoyo recibido desde mis primeros cursos en el departamento de Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages del Graduate Center (CUNY) hasta estos últimos años en el departamento de Spanish and Portuguese Languages and Cultures de Princeton University. A la cabeza del equipo, querría expresar mi más profunda gratitud a Ottavio Di Camillo, mi director y mentor, quien desde mis primeros días en el Graduate Center me animó a estudiar el teatro de los siglos XV y XVI. Con él aprendí el verdadero concepto de la *amicitia*. así como un método crítico que cambió mi forma de ver la literatura. Esta tesis no sería la misma sin sus valiosos comentarios y esa manera de pensar única y de cuestionar a los textos, una auténtica escuela de pensamiento crítico en la que pronto se hace patente lo mucho que todavía debe ser investigado, llevado a cabo o puesto en evidencia. Este proyecto de investigación está en deuda también con la profesora Lía Schwartz, lectora de esta tesis e investigadora de agudeza y fineza inigualables, que me hizo reflexionar sobre Lope y su *Dorotea*, ver el teatro del siglo XVI sin olvidar su conexión con el del XVII, y quien me inspiró con sus meticulosos análisis, con su fuerza y energía personal. A Isaías Lerner, que no pudo ver acabado este proyecto, le debo muchas de las sonrisas de aquellos días

interminables de *commute* entre Brooklyn y Hunter College. Todos los que lo conocimos sabemos cómo siempre tenía la broma apropiada para hacernos sonreír, y para hacernos repensar nuestro trabajo; por su infatigable espíritu y su constante apoyo, gracias. Mi más sincera gratitud va también para el prof. William Childers, quien generosamente se embarcó como lector en este proyecto en su última etapa, pero cuyos comentarios me han ayudado a reconsiderar este estudio de cara a su revisión y a su publicación. No puedo dejar de mencionar la constante ayuda que el prof. John O'Neill me ha prestado desde la Hispanic Society; gracias a él descubrí algunas de las maravillas que se esconden en la calle 155. Mi gratitud también para todos aquellos que me apoyaron desde el Graduate Center tanto en este proyecto como en el transcurso de mis cursos de doctorado: al prof. José del Valle, por el apoyo que siempre me ha prestado, al prof. Bill Sherzer, por su inteligencia y calidad humana, al prof. Oscar Montero, por enseñarme a leer la literatura post-colonial, al prof. Martin Elski, con quien aprendí la historia de la filología, y quien siempre me animó y me sigue animando a continuar investigando entre tradiciones y culturas, al prof. Mario Di Gangi, gracias a quien veo ahora las concomitancias entre el teatro isabelino y el español, y al prof. José Miguel Martínez Torrejón, por haberme dado la oportunidad y la satisfacción de enseñar literatura en Queens College.

Mi más cálido agradecimiento a mi grupo de compañeros y amigos, con quienes discutí, releí, y repensé muchas de las ideas que están en esta tesis: a Lorena Albert, motor esencial de este trabajo, quien me animó a estudiar en Estados Unidos y con quien he repensado, y sigo repensando tantas ideas; a Susana Bardavío que inició conmigo el viaje americano y con quien he compartido tantas aventuras; a Rubén Maillo Pozo, quien también se animó a iniciar esta aventura; a Alejandro Alonso, cuyo apoyo personal y académico va más allá de lo que un par de líneas pueden expresar, y cuya aproximación a la literatura ha dejado para siempre una huella en

mis propios trabajos; a Miguel Martínez, cuyas reflexiones han influido y siguen influyendo en mis proyectos de investigación, y cuya amistad alegró muchos de nuestros momentos en el *Graduate Center*; a David Rodríguez Solás, compañero de bibliotecas, y de tertulias, amigo, cocinero y editor sin igual; a Laura Villa, por su amistad, su apoyo, y sus siempre ajustadas lecturas; a Vanessa Pintado, quien hizo la última fase de este proyecto más llevadera, quien siempre me animó y compartió conmigo valiosas informaciones sobre la *Celestina*; a Hyon Kim, Marcos Wasem, Michele Nascimento-Kettner, Regina Castro McGowan, Susan Byrne, María Hernández-Ojeda y tantos otros compañeros de CUNY. Todos ellos constituyen el grupo de trabajo que desde el Graduate Center ha seguido de cerca este proyecto. Mi agradecimiento también a todos aquellos que durante los últimos años lo han facilitado desde Princeton: a Alberto Bruzos, por su gran ayuda, y gracias a quien tuve siempre el horario idóneo para trabajar en mi tesis, a la prof. Marina Brown Lee y al prof. Ronald Surtz por haberme acogido con los brazos abiertos en el grupo de Early Modern Studies en Princeton University, así como al prof. Robert Kaster por sus generosas lecciones de latín. Gracias también a todos los que me han animado durante estos años en este pequeño pueblito de Princeton y en especial a mi inestimable editor y compañero Javier Patiño Loira, quien no solamente ha corregido numerosos borradores de este trabajo y debatido muchas de sus ideas, sino que ha hecho su última etapa mucho más llevadera. Gracias también especialmente a toda mi familia: a mis excepcionales hermanas, quienes siempre añaden una nota de color a todos los momentos que compartimos; a mi madre, verdadera pieza esencial de esta tesis, por su apoyo incondicional, y por su labor como editora y bibliógrafa profesional, y a mi padre, pieza también imprescindible del trabajo editorial, por su ayuda constante, y por haberse querido involucrar como editor fotográfico en el proyecto.

En último lugar me gustaría también agradecer a Marquand Library, Firestone Library, The Hispanic Society of America, la Biblioteca Nacional de España, y la Galleria degli Uffizi por concederme los derechos de reproducción de las imágenes del apéndice.

Table of contents

Abstract	iv
Dedicatory	vi
Acknowledgements	vii
Introduction	1
Chapter I. <i>Visiones empresariales en torno a la imprenta: "ande yo en bodegones y cocinas"</i>	
1. De impresores e imprentas	14
2. La imprenta bajo el mecenazgo	24
3. Cancioneros y obras de autor	49
Chapter II. <i>Espacio teatral y prácticas escénicas a finales del siglo XV y principios del siglo XVI:</i>	
1. La corte de Alba de Tormes: Juan del Encina	82
2. Un teatro ¿"castellano"? en la curia papal	
2.1. Encina y Naharro en Roma	92
2.2. La urbe: renovación arquitectónica y teatro	93
2.3. En la encrucijada de lo romano-castellano	102
2.4. "Y comamos y bevamos..." El espacio escénico y la evocación de la antigua Roma	107
2.5. El espacio escénico: la escena cómica	111
Chapter III. <i>De puñales, bulas y simonías: discursos en el corazón de la curia</i>	
1. Suicidas en la curia	134
2. La corrupción del clero	164
3. Simonías y concesiones	171
Conclusions	190
Appendix	202
Bibliography	231

List of illustrations

Figura 1. Grabado inicial del <i>Cancionero</i> de Juan del Encina mostrando el escudo de los Reyes Católicos (Salamanca, 1509) .	202
Figura 2. Grabado inicial del <i>Cancionero</i> de Juan del Encina mostrando el escudo de los Reyes Católicos (Zaragoza, 1516) .	203
Figura 3. Imagen de Conrad Celtis ofreciendo las obras de Hrotsvitha a Federico III de Sajonia en <i>Opera Hrosuite: illustris uirginis et monialis Germane</i> (Núremberg, 1501) .	204
Figura 4. Imagen de Hrotsvitha ofreciendo sus obras al emperador Otto el Grande en <i>Opera Hrosuite: illustris uirginis et monialis Germane</i> (Núremberg, 1501) .	205
Figura 5. Imagen de fray Ambrosio de Montesino ante los Reyes Católicos en la portada de la <i>Vita Christi Cartuxano romançado</i> (Alcalá de Henares, 1502-1503) .	206
Figura 6. Portada de la segunda edición de la <i>Propalladia</i> de Bartolomé Torres Naharro (Nápoles, 1524) .	207
Figura 7. Detalle del escudo de Clavedán en Vasco Díaz Tanco, <i>Jardín del Alma Cristiana</i> (Valladolid, 1542) .	208
Figuras 8 y 9. Imágenes de la coronación del poeta en Vasco Díaz Tanco, <i>Los veinte triumphos</i> (ca. 1535) .	209
Figura 10. El poeta coronado en Vasco Díaz Tanco, <i>Los veinte triumphos</i> (ca. 1535) .	210
Figura 11. Imagen de un teatro en forma de torre en <i>Vitruvius Pollio</i> (Perugia, 1536) .	211
Figura 12. Escena cómica de Sebastiano Serlio (París, 1545) .	212
Figura 13. Grabado de la escena trágica de Sebastiano Serlio (París, 1545) .	213
Figura 14. Diseño de la escena cómica de Sebastiano Serlio con la vista de la piazza San Marco en Venecia (ca. 1530) .	214
Figura 15. Diseño de perspectiva romana de Baldassare Peruzzi .	215
Figura 16. Detalle de la taberna y la iglesia en la escena cómica de Sebastiano Serlio (París, 1545) .	216
Figura 17. Grabado inicial de la <i>Soldadesca</i> de Bartolomé Torres Naharro (ca. 1520) .	217
Figura 18. Detalle de una bodega o <i>tinelo</i> en el diseño de la escena cómica de Sebastiano Serlio con la vista de la piazza San Marco en Venecia (ca. 1530) .	218

Figura 19. Detalle de una farmacia (mortero) y una taberna en el diseño de la escena cómica de Sebastiano Serlio con la vista de la piazza San Marco en Venecia (ca. 1530)	219
Figura 20. Detalle de una perfumería en el diseño de la escena cómica de Sebastiano Serlio con la vista de la piazza San Marco en Venecia (ca. 1530)	220
Figura 21. Grabado del primer auto en <i>Comedia de Calisto y Melibea</i> (Burgos, 1499)	221
Figura 22. Grabado del segundo Auto en <i>Comedia de Calisto y Melibea</i> (Burgos: 1499).....	221
Figura 23. Grabado inicial de <i>La Lozana andaluza</i> (Venecia: ca. 1528)	222
Figura 24. La casa de Lozana en <i>La Lozana andaluza</i> (Venecia: ca. 1528)	222
Figura 25. Detalle de las toallas en la escena cómica de Sebastiano Serlio (París, 1545)	223
Figura 26. Asesinato de Celestina en <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (Sevilla: 1523)	224
Figura 27. Suicidio de Melibea en <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (Zaragoza, 1545)	225
Figura 28. Los ciudadanos ante el suicidio de Melibea en <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (Zaragoza, 1545)	225
Figura 29. Suicidio de Melibea en <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (Venecia: Cesare Arrivabene, 1519)	226
Figura 30. Muerte de Calisto en <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (Zaragoza, 1545)	226
Figura 31. El salvaje como figura alegórica del deseo en la <i>Cárcel de amor</i>	227
Figura 32. Portada de la <i>Comedia de Calisto y Melibea</i> (Burgos, 1499)	227
Figura 33. <i>Triumpho scisalpino</i> de Vasco Díaz Tanco	228
Figura 34. Colofón de Alfonso de Palencia en su ejemplar de las obras de Terencio	229
Figura 35. Capital iluminada del <i>Terencio</i> transcrito por Alfonso de Palencia	229
Figura 36. Nota manuscrita de Alfonso de Palencia	230

INTRODUCCIÓN

Este trabajo nace de la convicción de que para tener una idea global de la comedia española del siglo XVI y XVII es necesario profundizar en las prácticas editoriales, escénicas y discursivas en torno a las obras dramáticas más populares del teatro español de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI en el contexto de su producción histórica y su distribución editorial entre Castilla y la península italiana. Sus autores fundacionales, Juan del Encina¹ y Torres Naharro desarrollaron su teatro en contacto con el periodo de renovación teatral que tuvo lugar en Roma y Florencia a principios del siglo XVI, laboratorio en el que surgirán muchas de las obras y tratados que posibilitarán la comedia del siglo XVII. El cancionero de Juan del Encina se convirtió, desde su publicación en 1496, en uno de los modelos teatrales de mayor importancia en Castilla. Sus numerosas reimpresiones e imitaciones (de la mano de autores como Lucas Fernández o Ximénez de Urrea) hicieron de él un modelo de hacer "representaciones" cuya popularidad se mantendrá durante 20 años, y comenzará precisamente a decaer en el momento de publicación y puesta en venta, en 1517, de las comedias de Bartolomé Torres Naharro. Esta colección, también de obras teatrales "de juventud", publicada en Nápoles, fue destinada a un público primordialmente español, como afirmaba el propio Naharro, y pasó a sustituir, tanto en el mercado editorial como en la práctica teatral, a las obras de Encina.

¹ La historiografía del siglo XX ha venido considerando a Encina como el fundador del drama pastoril y del teatro castellano. A este respecto véase James Pyle Wickersham Crawford, *The Spanish pastoral drama*, (Filadelfia: Publications of the University of Pennsylvania, 1915).

Bartolomé Torres Naharro y Juan del Encina coincidieron probablemente en su estancia en la curia papal. Torres Naharro escribió la *Tinellaria* y la *Trophea* para miembros de la curia en torno a 1513-1516. Fue en 1513 cuando probablemente se representó en casa del cardenal Arborea la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, obra que rinde homenaje parcial a la *Comedia de Calisto y Melibea* en el personaje de Eritrea. Algunos años antes, en 1506, el impresor Eucario Silber, embebido en los círculos humanísticos romanos, había publicado una traducción de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* al italiano. Este ejemplar, como ha demostrado Di Camillo, constituye una pieza esencial de la historia textual de la *Celestina*, obra que posiblemente influyó, mediante el paso intermedio italiano, en la configuración de un modelo pan-europeo para la producción de comedias que estará radicalmente en boga en el teatro isabelino inglés y en el drama posterior.

Implícita, no obstante, en esta tesis, está también la visión de la comedia como un concepto necesariamente anclado en un tiempo y espacio particulares, que va modelándose y remodelándose y cuyo perfeccionamiento no sigue necesariamente una evolución cronológica. La comedia como espejo de costumbres, cita de Cicerón recogida por Donato y que enmarca una tradición de pensamiento desde Poliziano, aparece en el prólogo a la *Propalladia* de Torres Naharro y sus ecos llegan hasta el *Arte Nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. Obras como las *Églogas* de Juan del Encina, *La Celestina* o las comedias de la *Propalladia*, comparten una serie de motivos, cuya recurrencia podemos observar en el desarrollo del teatro del Siglo de Oro. Puntualmente, las obras que Encina creó en Italia, y ya plenamente las de Naharro compartirán algunos recursos dramáticos con las que setenta años más tarde compondrá

Lope de Vega. Recursos, de todas formas, que pueden ser considerados ya a principios del siglo XVI como una sistematización convertida en tópico de ciertos efectos escénicos. Pienso aquí, por ejemplo, en la utilización de elementos tragicómicos que preceden al suicidio de Plácida, en tanto mecanismo para atraer al público, que será un recurso habitual años más tarde en obras del teatro inglés como el *Julio Cesar* (1599) de William Shakespeare, o *Philaster, Love lies a-Bleeding* (ca. 1608-1610) de Francis Beaumont y John Fletcher, obra basada, entre otras fuentes, en la *Diana* de Montemayor. Pese a las diferencias, generalmente reconocidas por la crítica, entre los incipientes asomos de Encina en sus últimas églogas a algunos recursos dramáticos propios de la comedia, y la ya compleja y trabada estructura de las obras de Torres Naharro, la posición de este último ha sido relegada a un segundo plano.

Si bien dijimos que la *Propalladia* de Torres Naharro constituyó un éxito editorial desde su primera impresión, siendo objeto de reediciones en Nápoles y Sevilla, esta entró en el índice de la Inquisición en 1559 y no se publicó de forma autorizada hasta la edición de 1573, castigada junto al *Lazarillo de Tormes*. Dramaturgos como Joan Timoneda la utilizarán como modelo para la creación de los introitos cómicos de personajes rústicos en sus comedias; así mismo, Juan de la Cueva o Joaquín Romero Cepeda llamarán a sus actos *jornadas* hacia finales de siglo (utilizando 4, o 3, en lugar de los 5 de Torres Naharro).

Sin embargo, ninguna de las obra de Torres Naharro aparece en las *Comedias escogidas* o *parte[s] de comedias escogidas de los mejores ingenios de España* que

comienzan a publicarse en 1562², y cuyo objetivo consiste en seleccionar el teatro más reciente. Por el mismo motivo aparecieron en compilaciones de principios del siglo XVII como *Norte de la poesía española*³, de 1616, o, más tarde en las *Comedias nuevas de los mas celebres Autores, y realzados Ingenios de España*⁴ (1726). Tampoco aparecerán, a finales del siglo XVIII, en la compilación del *Theatro hespañol* (1785) de García de la Huerta⁵. Elecciones editoriales como estas fueron marcando drásticamente un canon teatral del Siglo de Oro que silenciará las aportaciones de Torres Naharro. Menciones elogiosas aquí y allá no cambiarán el estado de la cuestión. En 1785 José Antonio Arjona, en la *Memoria de los teatros de España*, apunta por medio de un comentario de Blas Antonio Nasarre y Ferriz (1689-1751), bibliotecario mayor del rey entre 1735 y 1751, que Naharro "debe ser tenido por el primero, que dio forma a las comedias vulgares"⁶. Arjona, no obstante, deja claro que los criterios de la época excluyen a Torres Naharro de todo aporte a la comedia del siglo XVII:

Es cosa bien sabida que las comedias propiamente dichas no comenzaron a representarse en España hasta los reinados de Carlos V y Felipe II. Todos nuestros autores, o los más, convienen en esto. No es lo mismo haberse escrito o tener algunas comedias, algunas tragedias, algunas poesías dramáticas dignas de representarse, escritas en los reinados anteriores, que la representación pública de estas mismas piezas: esto es, la expectación publica teatral, la representación permitida y practicada en la capital, o en alguna otra parte del reino: una clase de gentes aplicada a esta profesión, que solo vive de ella.

² Las partes que contarán con 47 volúmenes se publicaron entre 1652 y 1681. La primera de ellas salió con el título de Comedias escogidas. Parte 1: Primera parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España (Madrid: Domingo García y Morras para Iuan de San Vicente, 1652).

³ Norte de la poesía española (Valencia: Felipe Mey para Filipo Pincinali, 1616).

⁴ Comedias nuevas de los mas celebres Autores, y realzados Ingenios de España (Ámsterdam: David García Henríquez, 1726).

⁵ Vicente Antonio García de la Huerta, *Theatro hespañol* (Madrid: Imprenta Real, 1785).

⁶ Para más información sobre su concepción del teatro véase Antonio Blas Nasarre, *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*. Jesús Cañas Murillo ed. (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992).

Las obras de Torres Naharro, por lo tanto, dislocadas en el tiempo y en el espacio, no reaparecerán hasta mediados del siglo XIX. En 1832 Juan Nicolás Böhl de Faber editará en *Teatro español anterior a Lope de Vega*⁷ cuatro comedias de Torres Naharro, junto a seis representaciones de Juan del Encina y ocho de Gil Vicente. Precediendo a las obras de cada autor encontramos una breve introducción bibliográfica. La de Encina señala lo difícil que resulta actualmente conseguir sus obras, pese a las numerosas ediciones de su *Cancionero* en el siglo XVI. Las obras de Torres Naharro, que Böhl de Faber localiza en Italia, son también libros rarísimos hacia 1832:

Bartholomé Torres Naharro escribió sus comedias en Italia á principios del siglo XVI. La primera impresión de Nápoles 1517 es libro rarísimo: no son menos raras las impresiones de Sevilla 1520 y 1533 y una de Anveres s. a. La que se halla alguna vez es la corregida de Madrid 1573. La primera impresión contiene solo seis comedias: en la última se encuentran además la *Calamita* y la *Aquilana*.

La obra en la que se basa y corrige Böhl de Faber para sus noticias bibliográficas son los *Orígenes de la poesía Castellana* de Luis Josef Velázquez (1797). Velázquez divide los orígenes de la poesía castellana en tres edades. En la tercera edad es precisamente donde localiza a Torres Naharro, situándolo cronológicamente a finales del siglo XVI y haciéndolo casi contemporáneo de Joan de Timoneda.

Lope de Rueda, poeta y también representante, empezó a poner en forma el teatro español, componiendo las comedias y coloquios, que él mismo representaba, y después de su muerte recopiló, y publicó Juan de Timoneda. Siguióle poco después Bartolomé de Torres Naharro, que no solo compuso algunas comedias, sino otras

⁷ Juan Nicolás Böhl de Faber, *Teatro español anterior a Lope de Vega*. Por el editor de la Floresta de Rimas Antiguas Castellanas (Hamburgo: en la librería de Frederico Perthes, 1832). El manuscrito autógrafo de Böhl de Faber, Resumen bibliográfico de poetas españoles de los siglos XVI y XVII, conservado en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Mss. 2590 conserva en la p. 79 las noticias que Böhl de Faber pudo cotejar sobre la biografía de Naharro.

diferentes poesías, que intituló lamentaciones, sátiras, romances, y epístolas, y todas se publicaron con el título de *Propaladia*, que su autor quiso darles⁸.

Esta curiosa confusión es comprensible dada la inaccesibilidad de las ediciones de la *Propalladia*, así como la historia editorial de las obras de Torres Naharro en el siglo XVI. Podemos argumentar que tal error aparece lógico desde una historia evolutiva del teatro castellano si consideramos que, para Timoneda, Torres Naharro representa un modelo dramático consumado; al mismo tiempo, el propio Timoneda constituye una de las principales fuentes de conocimiento sobre Torres Naharro cuando las escasas ediciones de la *Propalladia* resultaban inaccesibles para los estudiosos del teatro. De esta manera no es extraña la confusión cronológica de Velázquez, para quien las obras de Naharro son un producto teatral refinado comparable al teatro del Siglo de Oro.

Seis años después de la aparición de la antología de Faber, Eugenio de Ochoa publicó en el primer volumen de su *Tesoro del teatro español* (1838)⁹ una reproducción de la *Himenea* de Naharro. Este primer volumen, constituido por las notas manuscritas que dejó Moratín sobre los orígenes del teatro, contribuirá así mismo a reevaluar la figura del autor, sin conseguir por ello rescatarlo de un modelo teleológico donde su obra solamente se valora como parte de la *sencillez* que generalmente se atribuye a los autores de principios del siglo XVI. Para Moratín Torres Naharro realizó comedias que suponen un avance con respecto a las representaciones de Encina:

Bartolomé Torres Naharro que vivía en Italia por aquel entonces compuso ocho comedias en que manifestó mucho conocimiento de su lengua, facilidad en la versificación, y talento dramático. Apartándose de la manera tímida de componer que Juan de la Encina había seguido, dio a sus comedias de mayor interés y extensión [que Encina]; las dividió en

⁸ Luis Josef Velázquez, *Orígenes de la poesía Castellana* (Málaga: Aguilar, 1797), 55.

⁹ Eugenio de Ochoa, *Tesoro del teatro español*, desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días; arreglado y dividido en cuatro partes. Tomo primero (Paris: Baudry, 1838).

cinco jornadas, aumentó el número de los personajes y pinto en ellas caracteres y afectos convenientes a la fábula, adelantó el artificio de la composición y sujetó algunas de sus piezas a las unidades de acción, lugar y tiempo¹⁰.

Sin embargo, Moratín no considera a Torres Naharro al hablar de las representaciones del último cuarto del siglo XVI cuando señala: "ya se infiere que la dramática española iba apartándose de esa sencillez que la había hecho estimable en las mejores composiciones de los autores precedentes"¹¹. Las tensiones, e inquietudes frente al problema que constituye el estudio de autores y obras dramáticas con respecto a una ordenación temporal no es ajena, sin embargo, a la edición de Ochoa. En esta, como explica el autor, la periodización no tiene otro fin que el de la ordenación y, en último término, la accesibilidad pedagógica. Sabemos que las mismas ideas sobre Naharro que se encuentran en Moratín eran usadas en el aula hacia 1858 en su versión abreviada, en las *Ideas generales sobre el arte del teatro: para uso de los alumnos*, de Julián Romea Yanguas¹².

A principios del siglo XX Menéndez Pelayo en la introducción de la *Propaladia* (1900)¹³ reconoció la aportación de Torres Naharro, negando, sin embargo, cualquier influencia italiana. Adolfo Bonilla y San Martín en *Las bacantes o del origen del teatro* (1921)¹⁴ lo incluyó junto a Bartolomé Palau en la corriente artificiosa del teatro. N. D. Shergold en su *A History of the Spanish Stage* (1967)¹⁵ apuntó hacia la importancia de distinguir la producción de Encina de la de Naharro, así como hacia la necesidad de

¹⁰ Ochoa, Tesoro del teatro español, 37-38.

¹¹ Ochoa, Tesoro del teatro español, 54.

¹² Julián Romea Yanguas, Ideas generales sobre el arte del teatro: para uso de los alumnos de la clase de declamación del Real conservatorio de Madrid, (Madrid: Imprenta de F. Abienzo, 1858).

¹³ Menéndez Pelayo, Marcelino. "Estudio crítico". En *Propaladia de Bartolomé de Torres Naharro*, vol. II, ed. Manuel Cañete (Madrid: Librería de Bibliófilos Fernando Fé, 1900).

¹⁴ Adolfo Bonilla y San Martín, Las bacantes, o Del origen del teatro (Madrid: Rivadeneyra, 1921).

¹⁵ N. D. Shergold, A History of the Spanish Stage: from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century (Oxford: Clarendon P., 1967).

estudiar a ambos, y sobre todo a Naharro, en relación a la tradición teatral italiana. Este estudio lo comenzaron Luisa Aliprandini y Teresa Cirillo Sirri, y no hubiera sido posible sin la edición monumental de Joseph E. Gillet¹⁶. Por otra parte, la tradición italiana ha superado las reticencias nacionalistas patentes en trabajos como el de Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*¹⁷. Estudios como los de Fabrizio Cruciani sobre el teatro romano de principios del siglo XVI¹⁸ abogan precisamente por profundizar en el estudio del papel de Encina y Torres Naharro en Italia, tal y como ha hecho Joan Oleza¹⁹. La recuperación de Torres Naharro implica no sólo su inclusión entre las comedias del canon español, sino su estudio en relación a autores que poseen una concepción teatral análoga como Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520), Nicolás Maquiavelo (1469-1527) o Pietro Aretino (1492-1556), contemporáneos, todos ellos, de Naharro y habitantes como este de la curia papal. La dificultad de esta recuperación radica en que la evolución posterior del teatro, tanto en España como en Italia, siguió por diferentes derroteros. En Italia se tendió hacia la *commedia* erudita y después hacia una producción más espectacular en la *commedia dell'arte* y la ópera,

¹⁶ Ha este respecto hay que destacar también el trabajo de Stanislaw Zimic, quien mostró las similitudes entre el pensamiento humanista de Bartolomé de Torres Naharro y Erasmo, en *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, vol. i y ii (Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1977-1978). También merecen especial atención las introducciones de las ediciones de la *Propalladia* de D. W. McPheeters, Humberto López Morales y Miguel Ángel Pérez Priego. En Bartolomé Torres Naharro, *Comedias: Soldadesca, Tinelaria, Himenea*. D. W. McPheeters ed., (Madrid: Editorial Castalia, 1973), Bartolomé de Torres Naharro, *Comedias*, Humberto López Morales, ed. (Madrid : Taurus, 1986) y Bartolomé de Torres Naharro, *Obra completa*, Miguel Ángel Pérez Priego ed. (Madrid : Turner, 1994).

¹⁷ Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza* (Bari, Laterza & figli, 1922). Estas notas nacionalistas no son un producto aislado de la tradición italiana sino que habían constituido una tendencia dominante en los estudios sobre Bartolomé Torres Naharro de principios del siglo XX en España, como el ya mencionado estudio introductorio de Menéndez Pelayo a la *Propalladia*.

¹⁸ Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*. Roma 1450-1550 (Roma: Bulzoni, 1983).

¹⁹ Véase especialmente Joan Oleza, “En los orígenes de la práctica escénica cortesana: la Comedia Aquilana, de Torres Naharro”, en K. Sabik (ed.) *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque* (Varsovie, Eds. de l'Université de Varsovie, 1997), 153-177; y “En torno a los oscuros años últimos de Bartolomé Torres Naharro”, en P. Garelli e G. Marchetti (eds.) *Un 'Homme de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004), 233-248.

mientras que en Castilla el modelo teatral de la comedia nueva contribuyó a borrar unos precedentes ya casi inaccesibles debido a la particular historia editorial que hemos mencionado.

Teniendo como punto de referencia dichos estudios, mi estudio partió de la base de que para poder trazar adecuadamente la historia de la comedia había que situar el inicio de su estudio a finales del siglo XV y principios del siglo XVI. En este análisis las obras teatrales se sometieron a la reevaluación de sus aportaciones en relación al momento histórico único en el que se concibieron, precisamente cuando el estudio del teatro de la antigüedad clásica y los experimentos dramáticos surgidos a raíz de este comenzaron un camino que conduciría al teatro moderno. Mi tesis constituye, por lo tanto, una pequeña pieza en el contexto de un proyecto más amplio que considera necesaria la revisión del papel de la comedia española en el marco de la comedia occidental. Para llevar a cabo este primer paso, era esencial profundizar en la producción cultural de una Castilla en alza bajo la égida de los Reyes Católicos y de la Roma en proceso de revitalización de los papados de Julio II y León X.

En mi primer capítulo la formación del género de comedia se reinterpreta en el marco de la historia textual y bibliográfica, fundamentada en las relaciones entre autores, impresores, y lectores, de acuerdo con la concepción de John Frow²⁰ de que la constitución y percepción genérica depende en gran medida de los contextos de producción, enunciación y lectura de las formas literarias. Redes culturales y mercantiles establecidas entre la península ibérica y la península italiana ayudaron a diseminar no sólo libros como elementos de consumo sino ideas y formas (o géneros) contenidas en ellos que serían modificadas, en último término, por audiencias y lectores. En este

²⁰ Véase John Frow, *Genre* (New York : Routledge, 2006).

sentido, la comedia puede concebirse como un "género comercializado" que responde a la interacción tanto de autores como de impresores y audiencias. Como sucede en el caso de la *Celestina*, cuya extensión pasa de 16 actos en la *Comedia* a 21 en la *Tragicomedia*, el papel de los lectores es clave en el cambio textual de la obra. En este marco teórico se sitúa mi análisis del comercio, circulación y reedición de las obras de teatro más populares en el mercado editorial de la primera mitad del siglo XVI. Encina y Naharro, junto a obras como la *Celestina*, emergen como modelo dramático dominante en la península ibérica en dicho período. La importancia que estos concedieron a su labor de autores, se aprecia en su trabajo como editores a la vanguardia de la imprenta, notablemente involucrados en la manera en la que debían fijarse sus obras. En Castilla esta vinculación entre escritores e impresores era frecuente en el círculo de autores cercanos a los Reyes Católicos, como Fray Ambrosio de Montesino o el propio Nebrija. Este interés en la impresión y el control de las obras impresas es también habitual entre humanistas italianos como Bembo o Aretino.

Las compilaciones literarias de Encina y Naharro están estructuradas de tal manera que comienzan por una propuesta teórica que abre paso a las composiciones incluidas en ellas. *El Arte de trovar en lengua castellana* encabeza el *Cancionero* de Encina, enmarcando lo que pretende ser, en adelante, una muestra de las formas poéticas y dramáticas disponibles a finales del siglo XV en Castilla. El prólogo de Torres Naharro a la *Propalladia* incluye también una breve introducción teórica que ha venido a considerarse el primer microtratado en lengua castellana sobre la comedia. Este control autorial, sin embargo, desaparece tras la primera edición de estas compilaciones, cuando las obras, una vez impresas, pasan a disposición de lectores y librerías. Como

consecuencia de esta vida editorial, la disposición original de títulos y páginas se ve modificada, y las obras de ambos autores entran a formar parte de un mercado editorial cuya trayectoria afectará a la misma lectura de las obras, que ahora pueden dirigirse a públicos diferentes.

El objetivo de mi segundo capítulo consistió en avanzar hipótesis en cuanto a la puesta en escena de las obras de Encina y Naharro. Reconstruir la práctica escénica, presenta, no obstante, un claro problema metodológico, dada la escasez de los datos conservados e incluso, en ocasiones, su inexistencia. Esto implica contextualizar la práctica dramática dentro de los usos locales de contextos como Alba de Tormes, en el caso de las obras contenidas en el *Cancionero* de Encina de 1496, y de la curia papal, en el caso de las obras que Encina y Naharro compusieron en la segunda década del siglo XVI en Roma. La reconfiguración de una escena o del aparato escénico puede construirse a partir de la evidencia interna aportada por las propias obras (en acotaciones, prólogos y referencias textuales), siempre con el punto de mira en las prácticas contemporáneas en torno a las representaciones y el diseño de espectáculos. Los grabados teatrales constituyen también un lugar privilegiado del que extraer información sobre las representaciones que puede ser puesta en común con la documentación textual. Mi análisis de la representación romana de las comedias de Naharro recupera los diseños reelaborados a partir de relecturas de Vitruvio, especialmente la perspectiva romana que Baldassare Peruzzi diseñó hacia 1514. Los elementos distintivos de este diseño serán los que años más tarde cuajarán en la escena cómica de Serlio, y que ya se encontraban en ciernes en muchos de los códices glosados del libro sobre la *Arquitectura* de Vitruvio. El análisis de obras como la *Calandria* de

Bibbiena, para la que quizás fue destinada la perspectiva de Peruzzi, y su uso de elementos pertenecientes a la escena cómica, revela la interconexión existente entre las prácticas escénicas del teatro de la curia papal y los diseños arquitectónicos de la época. Es este el contexto en el que debe estudiarse la concepción escénica de Naharro. Como resultado de esta reconstrucción, obras como *Soldadesca o Tinellaria* parecen enraizadas en la vanguardia de la concepción urbana de la escena romana, compartiendo recursos dramáticos con autores como Bibbiena o Maquiavelo. Mi estudio de las comedias de Naharro se sitúa por lo tanto en el marco del desarrollo de la comedia urbana romana, abogando de esta manera por una reconsideración de la importancia de los autores españoles en la formación del género de la comedia. La Roma de principios del siglo XVI funciona en este contexto como el punto de encuentro de dramaturgos, comediantes, textos y actores de diferentes proveniencias y tradiciones que, en último lugar, contribuirán al desarrollo del género. Un ejemplo de la dinámica de reapropiación de figuras de una tradición a otra puede apreciarse mejor a través del éxito editorial de la *Celestina*. Dejando al margen su influencia en obras posteriores, *Celestina* emerge en el contexto de la curia papal, en una apropiación física del principal personaje de la comedia como una famosa vecina de la ciudad que se pasea por la reinterpretación de la escena urbana romana.

Este interés por enraizar las comedias en su contexto de producción es lo que me llevó a dedicar el tercer capítulo al análisis de los discursos político-religiosos que aparecen en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Encina o en comedias como *Aquilana*, *Tinellaria* y *Soldadesca* de Torres Naharro, trasuntos del entorno de Julio II y León X durante el V concilio de Letrán. Mi interés al llevar a cabo este estudio se centró en la

recepción contemporánea que tendría la aparición de temas tan debatidos como el suicidio, la inmortalidad del alma y la satisfacción o el "gusto" (por ponerlo en términos de Lope) que la audiencia podría extraer de estas representaciones. Mediante este análisis podemos observar que el suicidio en escena, lejos de ser una excepción, como se ha analizado frecuentemente en relación a la muerte voluntaria de Plácida, era un recurso escénico que contaba con una amplia tradición y se insertaba perfectamente en una moda literaria vigente a principios de siglo y que surge vinculada al interés por la literatura de la antigüedad, así como a la reconsideración de la visión ortodoxa del suicidio por Tomas de Aquino. Así mismo, el análisis de los problemas en torno a la corrupción del clero que aparecen en estas obras se lleva a cabo en relación a las ideas sobre esta cuestión tal como circulaban en la propia curia. En este sentido he considerado la desviación de la moral de los sirvientes de las residencias cardenalcias, así como los problemas de autogestión de la propia Iglesia, y muy especialmente la simonía y la concesión inapropiada de beneficios. Esto me ha permitido acercarme a los círculos en los que dichas ideas se originaron y a los intereses de aquellos que promocionaron su circulación, como es el caso de uno de los mecenas de Torres Naharro, Bernardino de Carvajal, importantísima pieza de este rompecabezas de alianzas temporales en el papado, que espero continuar investigando en un futuro. La viveza de las críticas patrocinadas por Carvajal, presumiblemente con el beneplácito del mismo papa, o el cambio de nombre del patrón del Tinelo de cardenal egipciano en la edición suelta de la *Tinellaria* a cardenal de Bacano en la versión posteriormente incluida en la *Propalladia* son aspectos que llaman la atención en cuanto al papel que jugaron las comedias en las relaciones diplomáticas de la curia.

CAPÍTULO I.

Visiones empresariales en torno a la imprenta: "ande yo en bodegones y cocinas"

"a sacar en público la pobreza de mi labor"

Juan del Encina, *Cancionero* 1496.

"porque gustaua de ver diversas ciudades por extraños reynos e provincias. Empero con todo eso no dexaua siempre de trabajar la pluma y gastar tinta borrando papel"

Vasco Díaz Tanco, Prólogo, *Jardín de alma cristiana*.

1. De impresores e imprentas.

A la hora de estudiar la edición de las obras de Juan del Encina²¹, Torres Naharro y Vasco Díaz Tanco, así como las "modas literarias de mercado" que estos seguían, hay que tener en cuenta que la historia de la imprenta y de las ediciones de piezas dramáticas forman parte de la historia geopolítica que abarca el vasto territorio de los reinos de Castilla y Aragón, como se verá tanto en las ediciones del *Cancionero* de Encina como en la *Propalladia* de Torres Naharro y en los respectivos pliegos sueltos de ambos autores. Los factores que condicionan la publicación de sus obras y su circulación ponen de manifiesto la modernidad de la nueva diplomacia de los Reyes Católicos²², el intercambio de mercancías entre Italia y España, así como los circuitos mercantiles entre los que se mueven los primeros dramaturgos españoles, especialmente Salamanca, Sevilla, Roma y Nápoles.

²¹ Además de las ediciones que se referirán más adelante en el texto ver: Juan del Encina, *Obras completas*, ed. por Ana María Rambaldo (Madrid: Espasa-Calpe, 1978) y Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego (Madrid: Cátedra, 1998). Para un índice exhaustivo de los trabajos sobre Encina véase Stathatos, Constantin C. *Juan del Encina: A Tentative Bibliography (1496-2000)* (Kassel: Edition Reichenberger, 2003).

²² Véase Juan Manuel Martín García, *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos* (Madrid: Fundación universitaria española, 2002).

En esta investigación consideraremos el papel activo que tuvieron los primeros impresores; los datos que se conocen sobre la llegada de estos nuevos artesanos a España e Italia y la entrada y circulación de libros entre las dos penínsulas, recogidos en privilegios y provisiones reales, pleitos, prólogos y colofones. En estos textos van hilvanándose argumentos sobre el impacto de la imprenta; la revolución socio-tecnológica y económica que supone su poder de difusión sin precedentes, su capacidad potencial para eliminar los errores propios de la transmisión manuscrita, o, por el contrario, para multiplicarlos mediante adición, interpolación u omisión: modificaciones, todas ellas, difíciles de identificar²³.

Muchas de estas ideas, además de estar presentes en los discursos de los impresores y mercaderes contemporáneos, cobran especial relevancia en los prólogos de los primeros dramaturgos españoles, tales como Juan del Encina y Torres Naharro, así como del autor o autores de la *Comedia de Calisto y Melibea*²⁴. La publicación de la obra de estos dramaturgos, junto con la historia editorial de la *Celestina*, fluye temporalmente acompañada por los desplazamientos de dichos autores entre una península y otra. Si en la Salamanca de finales del siglo XV, en cuya universidad pudo haber estudiado Torres Naharro, se publicó el *Cancionero* de Encina de 1496, en la Roma de 1513 encontraremos a este último escenificando sus comedias ante el cardinal

²³ Hay que tener en cuenta, como señala Greetham, que la reproducción mecánica elimina en ocasiones la posibilidad de identificar las distintas manos que han modificado el texto; la uniformidad de la letra no permite ver en qué momento, ni por quién fueron realizadas las modificaciones. Véase David C. Greetham, *Textual Scholarship. An Introduction* (New York: Garland, 1994). Por supuesto, este no es un fenómeno único o exclusivo de la imprenta, puesto que las copias de manuscritos a una sola mano tampoco dejan entrever las modificaciones llevadas a cabo en los diferentes estadios del texto. En este sentido ha de entenderse, en ocasiones, la benevolencia que pedirán los impresores temerosos de trasladar el texto incorrectamente, como declara Ioan Pasquet de Sallo en la *editio princeps* de la *Propalladia* de Torres Naharro, aparecida en Nápoles en 1517.

²⁴ Para la conexión entre comercio, circulación material y producción artística véase Paula Findlen y Pamela H. Smith, eds. *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe* (New York: Routledge, 2002).

de Arborea, y en 1516 a Torres Naharro ante León X²⁵. Nápoles, Sevilla, Valencia y Orense formarán parte de esta historia de viajeros, soldados, representantes y aspirantes a beneficios eclesiásticos.

También tendrán un papel sus imprentas, talleres y artesanos, así como las nuevas decisiones editoriales que, a raíz de la aparición de este nuevo medio, afectarán directamente a la difusión de las obras de dichos autores; de modo que la complicación del proceso derivará, por un lado, en un control teóricamente mayor de los autores sobre sus obras, convirtiéndose estas en objetos manufacturados, que ahora, por otra parte, estarán expuestos a las mayores presiones y demandas del mercado²⁶.

En estos primeros años, caracterizados por una búsqueda de estrategias comerciales mediante las que rentabilizar al máximo el nuevo producto²⁷, el relato de las excelencias de la imprenta aparece de manera recurrente en las declaraciones de impresores y escritores de ambas penínsulas²⁸. El impresor zaragozano Pablo Hurus se refiere a ella como a "una maravilla por Dios revelada para que ayan lumbre los ciegos de la inorançia" y Diego de Valera, en su *Valeriana* (publicada en Sevilla en 1482, por Alonso del Puerto), considerada como la primera crónica impresa en Castilla, la denomina "este arte de escribir que sin error divina dezirse puede"²⁹.

²⁵ En Roma será también donde Vasco Díaz Tanco, algunos años más tarde, presencie el saqueo de la ciudad.

²⁶ Brian Richardson, *Printing, writers and readers in Renaissance Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 103-4.

²⁷ Recordemos aquí que la producción de series de textos era un proceso costoso que requería de la inversión de un considerable capital inicial, que sólo mediante la venta del libro podía ser recuperado.

²⁸ En José García Oro, *Los Reyes y los libros. La política libraria de la Corona en el Siglo de Oro (1475-1598)* (Madrid: Editorial Cisneros, 1995), 7. García Oro señala que estas ideas salpican, aquí y allá, también, numerosos documentos de la Corona de Aragón.

²⁹ Cristina Moya García, *Edición y estudio de la 'Valeriana'. 'Crónica abreviada de España' de Mosén Diego de Valera* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009), 338-9.

Las excelencias de la imprenta, la posibilidad de llevar el conocimiento en lengua vulgar, aclarar cosas oscuras y abaratar el precio de los libros es el punto de partida de la Introducción al *Oliveros de Castilla*:

Por quanto la memoria es poca e muy caediza, e natura humana por su fragilidad es muy mudable, fue assi ordenado que las razones en que se concluyen los dichos e auctoridades de los sanctos e sabios nuestros predecesores, e no menos las ystorias o exemplos dignos de memoria, fuessen asentados por la escritura, por que fuessern las tales obras exemplo para bien vivir, e finalmente, camino real para la salvación de sus almas. *Otrosi, como sea cosa conocida que muchas e diversas escripturas, las quales nos eran ocultas e muy caras de alcançar, sean agora a todo el mundo por la ingeniosa e muy fructifera arte del emprenta muy patentes e publicas por pequeño precio otorgadas*, algunos discretos han trabajado en boluer de latin en comun fablar algunos libros, assi de theologia e filosofia como de otras sciencias e artes, reuelando e publicando las virtudes e prouechosas operaciones de nuestros antecessores, e por consiguiente las ystorias de los grandes principes animosos e esforçados señores e caualleros, pregonando sus marauillosas fazañas dignas de loable memoria, porque podiessemos regir e reglar nuestras vidas, e apartar del vicio, floreciendo en virtudes en exemplo de aquellos³⁰.

Como señala el prólogo, la imprenta permite abaratar los costes de la impresión y hacerla llegar a un mayor número de lectores. Sin embargo, es difícil estimar cuántas personas pudieron beneficiarse de esta reducción de precios, o en qué medida el elogio de la imprenta debe tomarse al pie de la letra en el *Oliveros*. Hay que tener en cuenta que la edición en la que se publicó por primera vez este prólogo era una edición de lujo, en

³⁰ *Oliveros de Castilla*, Burgos, 1499, Fadrigue de Basilea. ed. Reprinted with the permission of the Hispanic Society of America (New York: Kraus Reprint Corporation, 1967). La cita corresponde al prólogo en los materiales preliminares sin paginación, segunda hoja recto del primer cuadernillo.

folio y con grabados especialmente encargados para la ocasión³¹, cuyo coste nada tenía que ver con el de un pliego suelto o un libro de bolsillo.

Las últimas palabras de la *Valeriana* reproducen muchas de las realidades en torno a la imprenta presentes en la Castilla de finales del siglo XV, tales como la intervención real en ciertos encargos editoriales³² y la mercantilización del libro como bien material, que depende ahora de una considerable inversión de capital y de la asociación de impresores, "inversores" y factores³³. Otra de las ideas hacia las que apunta Valera, y que será también objeto de reflexión en Italia, es el impacto que esta revolución tecnológica tiene sobre la transmisión de los conocimientos del pasado, presente y futuro:

Muchas cosas son, ilustrísima princesa que me persuaden, así alguna cosa por ingenio, o trabajo de estudio, fallarse pueda a nuestros contemporáneos y aun a los que venir se esperan por modo de brevedad. *La qual es amiga de todo sano entendimiento la comuniquemos por nuestra hedad o tiempo, que a los antepasados varones en parte parece aver envidia, no sea engañada. La qual hedad apena cede ni lugar dar quiere a algún siglo de los que fueron antes del nuestro presente. Y porque las istorias crónicas, que por luengos intervalos de tiempo, por guerras y otras varias dissensiones, parecen ser sepultas y enmudecidas*

³¹ El *Oliveros de Castilla* de Fadrique de Basilea era una edición costosa, al igual que la ilustrada de la *Comedia de Calisto y Melibea* que salió de su taller en 1499.

³² "Aquí pongamos silencio a la pluma, ilustrísima princesa, humildemente suplicando a vuestra real magestad que, si en lo por mí escrito algunos defetos fallare, como no dudo, los mande corregir y emendar atribuyendo la culpa de aquellos a mi poco saber y no a falta de mi voluntad, muy deseosa de vuestro servicio". En Moya García, Edición y estudio de la 'Valeriana', 338.

³³ Lo curioso del caso de la *Valeriana* es que en ella el impresor se presenta como hombre docto y conocido de la reina. De la misma manera, se explicita quién será el socio inversor que hará posible la publicación de la obra, García del Castillo: "alemanos muy espertos y continuo inventores en esta arte de inpremir (...); de los quales alemanos es uno Michael Dachauer, de maravilloso ingenio y dotrina muy esperto, de copiosa memoria, familiar de vuestra alteza. A espensa del qual y de García del Castillo, vezino de Medina del Campo, tesorero de la hermandad de la cibdad de Sevilla, la presente istoria general, en multiplicada copia, por mandado de vuestra alteza, a honra del soberano e inmenso Dios, uno en esencia y trino en personas, y a la honra de vuestro real estado e instrucción y aviso de los vuestros reinos y comarcanos, en vuestra muy noble y muy leal cibdad de Sevilla, fue inpresa por Alonso del Puerto en el año del nascimiento de Nuestro Salvador Jesucristo de mil y quatrocientos y ochenta y dos años". En Moya García, Edición y estudio de la 'Valeriana', 338-339.

*sin fruto a cabsa de la penuria de originales y trasuntos, que por pereza o flaca liberalidad es intervenida, agora de nuevo, serenissima princesa, de singular ingenio adornada, de toda doctina alumbrada, de claro entendimiento manual, así como en socorro puestos, ocurren con tan maravillosa arte de escribir, do tornamos en las hedades áureas, restituyéndonos por multiplicados códices en conoscimiento de lo pasado, presente y futuro...*³⁴

La reflexión irá más allá, a principios del siglo XVI, en palabras del tipógrafo italiano Alessandro Paganini. Para él, la imprenta se convertirá en un avance con respecto a la tradición antigua, a la que podemos admirar ahora desde un punto de vista crítico, dada la superioridad del progreso técnico que caracteriza a la época actual:

Así como vemos, magnánimo caballero Francisco Cornelio, que muchas cosas se hacen con excelencia por parte de los hombres de nuestra época, en lo que toca a copiar libros nadie desconoce este invento casi divino y llevado a continuación a un refinamiento cada vez mayor. Y sin embargo, en muchas cosas la antigüedad supera largamente a nuestros tiempos; pero especialmente en esto (lo cual, en todo caso, querría decir con gran modestia) sobrepasamos tanto a los ingenios de los antiguos cuanto parecemos tal vez inferiores [a ellos] en otras cosas³⁵.

Esta consciencia del nuevo medio lleva a Paganini a adoptar el deseo de perfeccionarlo³⁶. Como sucede a raíz de cualquier revolución tecnológica, las reacciones

³⁴ Moya García, Edición y estudio de la 'Valeriana', 338-339. La cursiva es mía.

³⁵ Luigi Balsamo, "Tecnologia e capitali nella storia del libro", en *Studi offerti a Roberto Ridolfi direttore de 'La Bibliofilia'*, ed. Berta Maracchi Bagliarelli y Dennis E. Rhodes (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1973), 91. "Cum multa praeclare a nostrae aetatis hominibus fieri, Francisce Corneli eques magananime, tum vero quod ad exscribendos codices attinet, divine id propemodum et inventum et subinde magis expositum nemo ignorat. Ac tamen in plerisque antiquitas longo intervallo nostra haec tempora superat, in hoc tamen praecipue (quod quidem summa cum verecundia dictum velim) tantum ingeniis veterum praestamus, quanto fortasse in aliis inferiores videmur". La traducción es mía.

³⁶ "Sed quia nihil repente supremum evadit, paulatimque omnia ad sui perfectionem accedunt, me tanto iam artificio aliquid addere posse non desperavi, quum praesertim saepe res eadem, si diligenter varios eius usus spectemus, quamvis alias exactissima sit, alias tamen manca reperiatur, ut in hac imprimendi facultate mihi visus sum quiddam animadvertere, quod adhuc desideraretur". Estos problemas de Paganini, más orientado hacia la estructura interna del libro, podrían parecer de carácter estético, pero en

que acompañan los primeros años de la imprenta no son siempre positivas; su asentamiento no es de ningún modo sencillo. Desde luego, sería erróneo considerar el libro de molde como un mero sustituto del libro manuscrito, puesto que este sigue teniendo un papel importantísimo en la transmisión de las obras históricas y literarias. Particularmente, no podemos estudiar el drama como una reproducción de "historias crónicas", a la manera de Valera, dado que su impresión conlleva aparejada ciertas especificidades que hay que considerar. Como indica Chartier, la publicación de obras de teatro iba acompañada de su consiguiente modificación. Un siglo después de que se publicaran las obras de Encina, Tomas Heywood señaló en la edición de su obra *The Rape of Lucrece* (1608) que, para evitar la censura, muchos autores habían realizado una doble venta de sus textos: primero con su puesta en escena, y después publicándolos en libros mediante la imprenta³⁷. Evidentemente, la distancia temporal y geográfica que separa las obras de Thomas Heywood de las de Encina, Naharro y Díaz Tanco es suficiente para plantearnos hasta qué punto era esa la realidad de la Salamanca de finales del siglo XV, o del Nápoles y la Extremadura de principios del siglo XVI. Los procesos de revisión de las obras no son los mismos, y la censura todavía no ha comenzado a operar drásticamente en España. Sin embargo, es cierto que tanto Encina como Naharro modifican una de sus obras en diferentes momentos de su publicación. En el caso de Encina se trata de la *Representación del poder del amor* o *Representación ante el príncipe don Juan*, y en el de Naharro de la *Tinellaria*, como veremos más adelante. No sería descabellado pensar que estas modificaciones se dieran, también en este caso, en el

realidad, como afirma Luigi Balsamo, responden a exigencias de funcionalidad y de penetración de nuevos estratos de público y estaban vinculadas a aspectos técnico-organizativos. En Balsamo, "Tecnologia e capitali nella storia del libro", 91-93.

³⁷ Roger Chartier, *Publishing drama in Early Modern Europe* (Londres: The British Library, 1999), 28.

paso de la representación al texto, para el que, en ocasiones, mediaban años de distancia. Además, si las obras teatrales de Encina y Naharro fueron especialmente compuestas para ser representadas, su impresión, consecuentemente, responde a motivos diferentes de los que impulsaron su publicación. Entre las razones que estos autores esgrimen para la edición, como también señalarán numerosos dramaturgos posteriores, se encuentra la de que no se las usurpen o roben mientras no exista una edición autorizada de las obras. En ocasiones, la impresión puede responder a una petición específica: por ejemplo, la de algún espectador de una comedia que quiere que se imprima después de su representación, o bien la de alguien que no estuvo presente en la representación pero que quiere poder tener acceso a ella³⁸. Como veremos, es Bernardino de Carvajal³⁹, quien, según cuenta Torres Naharro, le pide una copia manuscrita de la *Tinellaria* y le alienta a publicarla.

El recorrido itinerante de Juan del Encina y Torres Naharro carecería también de sentido si no contemplásemos esta faceta de su producción, a la que ellos mismos otorgaron especial importancia en sus obras: bien reflexionando sobre ella, o trabajando codo con codo en el taller de imprenta.

Comencemos este recorrido analizando el contexto particular de la primera producción dramática de Encina en la Salamanca de finales del siglo XV. En este momento la imprenta castellana contaba apenas con dos décadas de existencia. El

³⁸ Sobre la publicación de obras de teatro premodernas, véase también Julie Stone Peters, *Theatre of the Book: 1480-1880. Print, Text, and Performance in Europe* (Oxford: Oxford University Press, 2000).

³⁹ Bernardino de Carvajal fue nombrado cardenal en 1493 por Alejandro VI, y en 1495 pasó a ser cardenal de la Santa Cruz. Participó activamente en las negociaciones diplomáticas entre el papado y los Reyes Católicos.

catálogo recientemente publicado por Alexander S. Wilkinson⁴⁰ señala 1472 como el año al que pertenece el primer incunable español: *Sinodal de Aguilafuente* (Segovia: J. Parix, 1472), IB 5606. Julián Martín Abad⁴¹, por el contrario, da este lugar a las *Expositiones nominum legalium*. (Segovia, J. Parix, fines de 1471 o en 1472). Para conocer el funcionamiento de la imprenta es útil tener en cuenta la documentación existente sobre las sociedades de libreros-impresores que actuaban en el amplio territorio de la Corona de Castilla, que entonces comprendía los reinos de Galicia, León, Castilla, Toledo, Sevilla, Córdoba, Jaén y Murcia. Entre los datos fragmentarios que se conservan, se encuentran los de la sociedad de Cantalapiedra-Porras, establecida hacia 1470, cuyas obras e impresiones circulaban precisamente entre Salamanca y Sevilla (donde se publican respectivamente la primera y segunda edición del cancionero de Encina)⁴². También se han preservado los de Antón Cortés y Mauro Aguirrete, libreros florentinos con factores en el sur de la península ibérica, que evidencian la efectiva circulación de libros entre las dos penínsulas, y cuyos canales de circulación pasaban por los puertos de Venecia, Cádiz, y Sevilla; o de libreros genoveses muy habituados también a su paso por Sevilla⁴³. La constante producción y acumulación de textos,

⁴⁰ Alexander S. Wilkinson, ed. *Iberian Books. Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601* (Leiden: Brill, 2010).

⁴¹ Julián Martín Abad, *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)* (Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003), 7.

⁴² Es también en Sevilla, uno de los principales núcleos de impresión castellanos (aunque nunca llegó a cumplir el papel de capital oficial de la imprenta de la Corona), donde se cree que salió a la luz en 1520 la segunda edición perdida de la *Propalladia*. Según el *Regestum* de la biblioteca de Hernando Colón esta llevaba incorporada la *Calamita*, que no aparecía en la princeps. En Miguel M. García-Bermejo Giner, *Catálogo del teatro español del siglo XVI* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996), 73. La obra habría sido publicada por la imprenta de los Cromberger, los impresores que sacaron a la luz el mayor número de pliegos poéticos de Encina, como veremos más adelante. Sevilla en general y la imprenta de los Cromberger muy especialmente, de hecho, parecen haber actuado en ocasiones como catalizadores de gustos y modas literarias. Por otra parte, Salamanca, en tanto ciudad universitaria tuvo un papel importante como centro de impresión/importación de libros. Ambas ciudades quedaban unidas en el siglo XV por la ruta de la plata, recorrido realizado habitualmente por diplomáticos y mercaderes.

⁴³ García Oro, *Los Reyes y los libros* (Madrid: Editorial Cisneros, 1995), 28-29.

manuscritos o impresos, correrá pareja a su exponencial ramificación, en un lábil fluir de prácticas sujetas a las condiciones particulares de su producción, lectura y recepción. Algunos impresores son viajeros en tránsito, que, como mercaderes itinerantes, montan y desmontan su taller de un lugar a otro, dentro de estos circuitos de circulación, o, específicamente, en poblaciones en las que se requiere su servicio para un encargo determinado. Muchos de ellos, además, combinaban sus quehaceres tipográficos con otros negocios, como la venta de libros, el traslado de mercancías, perfumes, etc⁴⁴. Montar y desmontar, viajar siempre, trasladarse en una frenética actividad: entre talleres, tipos móviles y librerías; en búsqueda de nuevos mercados, contratos, factores o tratos favorables. Cambiar de negocio o desaparecer son actividades que forman parte de la vida cotidiana de cada impresor-librero⁴⁵. El cambio de tintas, papeles y tipos móviles del taller de imprenta, así como el asentamiento y posterior traslado de algunos impresores de una ciudad a otra, puede entenderse como una metáfora que revela la constante manipulación, materia inherente a cada texto impreso: hecho, deshecho, rehecho, en una multiplicidad de cuadernillos; fraccionado en letras cada vez más

⁴⁴ Uno de los ejemplos más curiosos de esto es cómo la familia de los Junta, tras años de comercio y, por tanto, tras haber adquirido conocimientos de las rutas del mar, así como del negocio del libro, deciden dedicarse a hacer cartas marítimas. Véase Marta de la Mano González, *Mercaderes e impresores de libros en la Salamanca del siglo XV* (Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1998).

⁴⁵ Hay que tener en cuenta que los impresores, además, se ven afectados por la caída del mercado. Tras los primeros años de euforia editorial, muchos talleres pronto ven frustradas sus aspiraciones ante una caída en las ventas. Por ejemplo, en Nápoles hay una disminución de la producción tras la abundante actividad de los primeros años. Por otra parte, la invención de la imprenta y su instalación tiene que bregar, todavía, con los mismos problemas que afectan a los traslados de otro tipo de mercancías: la inseguridad de las rutas, los precarios caminos, o los peligros del viaje marítimo. Además de todos estos factores, hay que enfatizar el hecho de que muchos impresores, como ya hemos señalado, eran sobre todo mercaderes. Algunos de ellos ya se dedicaban al comercio del libro manuscrito antes de la llegada de las prensas, o regentaban estudios encargados de la copia, "publicación" y distribución de manuscritos. Muchos otros, además de en el taller de imprenta, estaban especializados en la distribución y comercio de otras mercancías, de forma que, dado el caso, podían cambiar de negocio dependiendo de las demandas del mercado o de su habilidad para medrar. A esto hay que añadir que cada uno de ellos intentaba especializarse en un tipo de producción específica, llegando, en ciertos momentos, a una competición atroz en la que algunos de ellos consiguieron monopolizar tipos de letras, o abanderar agresivas estrategias comerciales, para llevar a cabo sus ventas de forma más efectiva.

pequeñas; testigo de estrategias de publicidad (en títulos, prólogos, colofones), lugares de venta, resúmenes argumentales; y, finalmente, rehecho en un todo en el que la huella de ese viaje entre país y país, región y región, prólogo de impresor y texto del autor se ha ido diluyendo, estandarizada ahora por el tipo móvil. Las implicaciones de la metáfora, del traslado continuo, de la labor cooperativa del texto impreso nos llevan a analizarlo como un macrocosmos en el que trazar los canales de su propia historia para intentar reconstruir las prácticas de ciertas comunidades⁴⁶. Esta microhistoria del propio texto, de sus rutas internas, está directamente relacionada con los centros concretos de impresión en los que el texto se edita/modifica, y los circuitos de circulación que lo integran dentro de un mercado concreto. De las estrategias de impresión de los propios impresores y la manera de publicitar los libros dependerá también su continuidad, así como las reediciones de ciertas obras concretas que consiguieron crearse un público o hacerse un hueco en el mercado⁴⁷.

2. La imprenta bajo el mecenazgo.

A la hora de tener en cuenta específicamente la promoción y el alcance de la imprenta en Castilla, hay que considerar que gran parte de la producción del libro impreso entre 1475-1517 gira en torno a otro factor importante: el mecenazgo regio y de las cortes nobiliarias (que la utilizan como instrumento de propaganda, adoctrinamiento y, en último término, para hacer ostentación de su poder económico). Este mecenazgo

⁴⁶ Ottavio Di Camillo, "La péñola, la imprenta y la doladera. Tres formas de cultura humanística en la Carta "El autor a un su amigo" de La Celestina", en *Silva: studia philologica in honorem Isaiás Lerner*, ed. Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado (Madrid: Castalia, 2001), 116-8.

⁴⁷ Muchos impresores estaban al día de las nuevas modas del mercado del libro. En Salamanca había quienes contrataban a mercaderes para imprimir al modo de Venecia. En Marta de la Mano, Mercaderes e impresores de libros en la Salamanca del siglo XVI, 42.

era ya una práctica consolidada en el siglo XV en cuanto al patrocinio de las letras y del libro manuscrito, específicamente en las cortes de Juan II de Castilla, Alfonso V de Aragón, Juan I de Navarra, Juan II de Aragón o, en Portugal, Alfonso V⁴⁸. Su novedad reside ahora en las nuevas realidades que se derivan de esta revolución tecnológica. Más que nunca dedicatorias, grabados, prólogos, encomiendas, clientelismo, aspiraciones laborales, así como un interés en la construcción de la identidad propia son visibles y transpiran tanto en las actuaciones señoriales como en las obras de los escritores. El libro impreso comienza a convertirse en artículo de mercadería, tangible como entidad discursiva, para escritores e impresores, así como, por otra parte, bien accesible y apilable en talleres, librerías y viviendas particulares. El fenómeno del apilamiento, de hecho, será uno de los más problemáticos. La desesperación ante la acumulación de pilas de libros inamovibles, oficinas inundadas, traslados que se demoran meses, libros retenidos en la frontera o ediciones obsoletas que no pudieron venderse —y que hay que intentar vender, mediante su reinsertión en el mercado, con una nueva portada y año de impresión— forman parte de la cotidianidad de las librerías y talleres de imprenta.

De ahí también los constantes discursos que plantean su valor como bien cultural, capaz de llevar la sabiduría al Reino; sabiduría, precisamente, que no debe quedarse retenida en fronteras o apilada en estantes. Es precisamente este el argumento "mercantil" utilizado por impresores como Maestre Miguel de Chanty y Teodorico Alemán, a la hora de reclamar privilegios. En 1477 ambos se presentan como nuevos profesionales de notable utilidad para la Corona, puesto que son capaces de ofrecer "muchos e muy diversos libros de todas facultades", [que han proveído] "lectura a

⁴⁸ Nicasio Salvador Miguel, *Isabel la Católica, Educación y mecenazgo y entorno literario* (Alcalá de Henares: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 2008), 217.

muchos letrados en nuestros Reynos, lo qual todo redunda en honra e utilidad de ellos"⁴⁹. Un reino sin libros, supondría, por tanto, un reino de libros parados en las fronteras. Lo que piden, en definitiva, Chanty y Teodorico Alemán es una regulación que permita su circulación. No debe extrañarnos que la permeabilidad de estos discursos llegue a las leyes de Cortes, a la pragmática de 1480, donde aparecerá de nuevo la idea de la "honra del reino", asociada a la imprenta, así como argumentos a favor de la libre circulación de libros y su importancia para "hacer hombres letrados".

Considerando los Reyes de gloriosa memoria, quanto era provechoso e honroso que a estos sus reynos se truxesen libros de otras partes, para que por ellos se hiziesen los ommes letrados, quesieron e ordenaron que de los libros no se pagase alcabala. Porque de pocos dias a esta parte algunos mercadores nuestros naturales e estrangeros han tratado e de cada dia tratan libros muchos (e) buenos, lo qual paresçe que redunda en provecho e universal de todos e enoblesçimiento de nuestro Rey(no). Por ende ordenamos e mandamos que, allende de la dicha franqueza, de aquy adelante, de todos libros que truxeren a estos nuestros reynos, asy por mar como por tierra, no se pida, ni se pague ni lleve almojarifazgo, ni diesmo, ni portazgo, ni otros derecho algunos por los nuestros almojarifes, ni por los dezmeros ni portazgueros, ni otras personas algunas, ansy de las çibdades e villas e lugares de Nuestra Corona Real...⁵⁰

Como se desprende del texto, la libre circulación de libros redunda en "provecho universal" y "ennoblecimiento" y, más aún, en una concepción atemporal de la historia,

⁴⁹ García Oro, Los Reyes y los libros, 22-23. García Oro ha destacado, además, que estas afirmaciones de los primeros impresores-libreros marcan un cambio en la accesibilidad y prioridad que este bien cultural comienza a tener para los ciudadanos.

⁵⁰ La pragmática de 1480 continúa: "... como de los señorios e ordenes vehetrias, mas que de todos los dichos derechos e diezmos e almojarifazgos sean libres e francos los dichos libros; e que persona alguna no les pida ni lleve, so pena que el que lo contrario hiziere, caya y encurra en las penas en que caen los que piden e lleven ynposiciones (espacio en blanco). E mandamos a los nuestros contadores mayores que ponga e asienten el traslado de esta ley en los nuestros libros y en los quadernos y condiciones con que se acuden los diezmos, almozarifados y derechos." En García Oro, Los Reyes y los libros, 25. García Oro toma la cita de la copia proveniente de la provisión real de Sevilla, 22 de marzo de 1490, inserta en la provisión real de Sevilla, 30 de abril de 1491 y Granada, 19 de julio de 1526.

centrada en la continuidad, que refuerza la idea de que todos los reyes consideraron este libre comercio como favorable para la formación de hombres letrados.

El conocimiento que informa a estos *letrados* está también presente en varios fragmentos de la obra de Encina. En ella, "saber" y "enseñanza" se asocian, a su vez, al proyecto intelectual y personal que supone su obra. En el prólogo dedicado al príncipe Juan de su *Arte de poesía castellana* se filtra una fuerte tradición literaria a la que se suma la nueva realidad de la multiplicación, tanto de la copia, como del público lector:

Assi que, mirando todas estas cosas, acorde de hazer un *Arte de poesía castellana*, por donde se pueda mejor sentir lo bien o lo mal trobado, y para enseñar a trobar en nuestra lengua, si enseñar se puede, porque es muy gentil exercicio en el tiempo de ociosidad⁵¹.

Esta cautela de Encina, que lo lleva a afirmar su propósito de "enseñar a trobar en nuestra lengua, *si enseñar se puede*", refleja las tensiones presentes en el discurso poético de un autor que tiene que vender su producto⁵², fruto de la convergencia de los argumentos mercantiles de los primeros años de la imprenta y de una tradición literaria que contempla el "saber" poético como una característica innata⁵³, justo en el momento

⁵¹ En Juan del Encina, *Obra completa*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego (Madrid: Biblioteca Castro, 1996), 8. La cursiva es mía.

⁵² O precisamente de un autor que reclama su sueldo. Si tomamos como autobiográficas las composiciones en las que Encina se lamenta de que durante sus años al servicio de los duques de Alba su pago consistía en su manutención y su estancia en el palacio, y no en una soldada, remuneración que el autor parece reclamar constantemente.

⁵³ Esta concepción del saber como virtud innata derivada de Dios la encontramos en el prólogo a las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio: "[Este é o prologo das Cantigas de Santa María, ementando as cousas que á menester eno trobar]/ Porque trobar é cousa en que jaz/ entendimiento, poren queno faz/ á-o d'aver e de razon assaz,/per que entenda e sábia dizer/ o que entend'e de dizer lle praz,/ ca ben trobar assi s'á de fazer.// *E marcar eu estas duas non ey/ com'eu querria, pero provarei/ a mostrar ender un pouco que sei,/ confiand'en Deus, ond'o saber ven;/ ca per ele tenno que poderei/ mostrar do que quero algua ren*". En Alfonso X, Rey de Castilla, *Cantigas*, ed. Jesús Montoya (Madrid: Cátedra, 1997), 5. La cursiva es mía. También el Marques de Santillana, quien en el *Prohemio e carta* al condestable de Portugal menciona explícitamente su vinculación con Alfonso X, señala: "Mas commo

en el que Encina aspira a entrar al servicio del príncipe Juan, y a convertirse, tal vez, en su preceptor. Encina intenta así vender su obra como si se tratara de los lienzos pintados por un artista. La muestra de trobar actúa, de esta manera, a tres niveles: en primer lugar, a la manera de compendio y prueba de maestría de lo hasta entonces alcanzado en la poesía española "en un momento de perfección"; en segundo lugar, como muestra de maestría del propio Encina, que es capaz de dominar múltiples registros; y, en tercer lugar, como fértil entretenimiento del tiempo ocioso para el príncipe.

Si el párrafo anterior pudo ser concebido como suma de intenciones, en el prohemio a los duques de Alba, que enmarca la obra, el poeta afirma que su objetivo es "sacar en público la pobreza de mi labor"⁵⁴.

quiera que de tanta insuficiencia estas obretas mías, que vos, señor, demandades, sean, o por ventura más de quanto las yo estimo e reputo, vos quiero çertificar me plaze mucho que todas cosas que entren o anden so esta regla del poetal canto vos plegan; de lo qual me fazen çierto asy vuestras graçiosas demandas, commo algunas gentiles cosas de tales que yo he visto conpuestas de la vuestra prudencia. *Commo es cierto este sea un zelo çeleste, una afecçion divina, un insaciable çibo del ánimo*; el qual asy commo la materia busca la forma e lo imperfecto la perfección, nunca esta sçiençia de poesia e gaya sçiençia buscaron nin se fallaron synon en los ánimos gentiles, claros ingenios e elevados spíritus". En Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, *Obras completas*, ed. Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof (Barcelona: Planeta, 1988), 439. Ideas similares encontraremos en continuadores de Encina como Ximénez de Urrea, quien señala en el prólogo de su *Cancionero* que: "*esto de trobar a los hombres de naturaleza les viene porque algunos vemos que con ninguna arte en sus cabeças entrar puede como en naturaleza crian aves de aquella manera*: que vemos hablar a los tordos: papagayos: y picaças: y no a las aguilas: a vantos: ni milanos". En Pedro Manuel de Urrea, *Cancionero* (Toledo: Juan de Villquirán, 1516), folio ii recto. La cursiva es mía.

⁵⁴ Encina, *Obra completa*, 27. Como apunta Richardson para el caso italiano: "The concept of authors publishing their work was perfectly familiar to Italians in the manuscript age. The Latin verb *publicare* was adopted into the vernacular at an early stage in order to express this action: Boccaccio used it in the 1350s when he explained that Dante used to send a few canti of the *Commedia* to Cangrande della Scala, lord of Verona, before giving copies to whoever wanted them, but that Dante died 'before he could publish it all'. Petrarch made the same distinction between giving out parts of a work to others and formally issuing the complete work (...) Publishing was also differentiated from circulating a draft of a work among friends". En Brian Richardson, *Printing, writers and readers in Renaissance Italy* (Cambridge, GB; Nueva York: Cambridge University Press, 1999), 49. Este mismo uso del término se registra en Nebrija hacia 1492, quien anota "publicar" por "divulgar" o "editar", correspondiendo con su significado de difundir la obra en copias, ya manuscritas o impresas. Véase María Lourdes García-Macho El léxico castellano de los Vocabularios de Antonio de Nebrija (Hildesheim; New York: Olms-Weidmann, 1966), vol. 3, 1804-1805. De la misma manera lo registra Palencia un par de años antes, quien además recoge el modismo: "dar en público", muy cercano al "sacar en público" enciniano, sobre todo si tenemos en cuenta que el verbo sacar ya se usaba en la época con el significado actual. Véase Alfonso de Palencia, *Universal vocabulario en latín y en romance. Reproducción facsimilar de la edición de Sevilla, 1490* (Madrid: Comisión

La importancia de la difusión del "saber" reaparece de manera significativa en el argumento de su primera égloga, junto al anuncio de la entrega de su obra a los duques, cerrando así circularmente la compilación, que comenzaba con intenciones afines en los materiales preliminares:

Égloga representada en la noche de la Natividad de nuestro salvador, adonde se introduzen dos pastores, uno llamado JUAN y otro MATEO; y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el Duque y la Duquesa estavan oyendo maitines y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa. Y el otro pastor, llamado Mateo, entró después desto y en nombre de los detractores y maldizientes començose a razonar con él. Y Juan, estando muy alegre y ufano porque sus señorías le avían ya recibido por suyo, convenció la malicia del otro. Adonde prometió que, venido el mayo, *sacaría la compilación de todas sus obras*, porque se las usurpaban y corrompían y porque no pensassen que toda su obra era pastoril, según algunos dezían, mas antes *conociessen que a más se extendía su saber*⁵⁵.

En este fragmento el verbo "sacaría" parece hacer referencia a que Encina imprimiría la compilación de sus escritos para que sus detractores viesen que su obra no sólo albergaba lo pastoril, sino también otros géneros literarios⁵⁶. No podemos descartar la idea de la circulación manuscrita del *Cancionero* mediante copias múltiples. Sin embargo, la posterior publicación de la obra, la supuesta preparación de Encina de esta misma impresión y el hecho de que uno de sus continuadores, casi veinte años más tarde, utilice el término "publicar" explícitamente asociado al arte de la imprenta en su *Cancionero* de 1513, nos hacen pensar que, en el caso concreto de Encina, la referencia

Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española), 1967, ccllxxxv recto. Para el verbo "sacar" véase Julio Cejador y Frauca, Vocabulario medieval castellano (Hildesheim; New York: Georg Olms, 1971), 358.

⁵⁵ Juan del Encina, *Teatro*, ed. Alberto del Río (Barcelona: Crítica, 2001), 5. La cursiva es mía.

⁵⁶ Como explica Fernando Bouza, en los albores de la Edad Moderna el manuscrito es también un producto de mercado, que puede surgir de una voluntad difusionista. En Fernando Bouza, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro* (Madrid: Marcial Pons, 2001), 17.

ha de entenderse en relación a la imprenta. A esta conclusión nos lleva el hecho de que Encina, como decíamos, aludiera al interés por desmentir lo que "algunos dezían", esto es, "que toda su obra era pastoril" y, ya que su obra abarca otros géneros, que todos "conociessen que a más se estendía su saber". Este énfasis en la divulgación de su obra implica que Encina está pensando en una difusión a gran escala, mediante la cual sea posible corregir las percepciones ajenas, así como crear una estudiada imagen de sí mismo.

Veinte años más tarde, cruzando el Mediterráneo, Torres Naharro expresaba el natural deseo de alcanzar "el saber", enmarcado ahora en el contexto de la conquista americana, en la que cuanto más se "sabe" más se "vale". El ansia de saber se suma a la conquista emprendida por las naves españolas, que navegan en busca de nuevos mercados y nuevas rutas.

Parte la peregrina nao de los abrigados puertos de la occidental Hespaña, Illustrísimo Señor, y contra el solar occaso enderessa la desfrenada proa, encomendando el freno de su regimiento a la fidelísima popa y, con hinchadas velas del próspero viento, arando las inquietas ondas con el hùmil vientre, y por marauilloso auiso de la indiana piedra y singular industria de la marinera carta, no sin el alto consejo de los ethéreos planetas, se pone en la confusa y marítima vía, siguiendo quanto ella puede la virtuosa voluntad del su patrón, desseoso de dar a sus ojos nueua noticia de estraños pueblos, y de ennoblecer su ingenio, extimando más valer por más saber⁵⁷.

En el pasaje de Torres Naharro pueden verse ecos del episodio de Ulises recogido en la *Divina Comedia* de Dante. Se trata del momento en que aquel, en el

⁵⁷ El fragmento pertenece al primer párrafo de la dedicatoria de la *Propalladia*. Bartolomé Torres Naharro, *Obra completa*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego (Madrid: Turner, 1994), 3. La cursiva es mía.

Canto XXVI del *Infierno*, atraviesa el límite prescrito de las columnas de Hércules (el estrecho de Gibraltar) por afán de conocimiento, "per seguir virtute e canoscenza"⁵⁸. Este ansia de conocimiento, que lleva a Ulises a la muerte y que a Dante le sirve como alegoría de la vanidad del hombre que intenta alcanzar un conocimiento absoluto, se valora positivamente en Torres Naharro como una superación de las fronteras, en paralelo a la conquista, donde conocer nuevos territorios adquiere un valor positivo⁵⁹.

Esta obsesión por divulgar, editar y publicar se manifiesta también en patrones y mecenas. Sabemos que el protector de Nebrija, Don Juan de Zúñiga, lo instó a "que comenzase ya a publicar alguna cosa y que no le burlase con vana esperanza". Fruto de la presión de Zúñiga saldrán a la luz en Salamanca los diccionarios abreviados de Nebrija latino-español y español-latino, en 1492 y hacia 1494 respectivamente⁶⁰.

"Publicar", hacer público y "sacar en público" son nociones que, consecuentemente, cobrarán mayor importancia a raíz de la invención de la imprenta. Si, como mencionamos anteriormente, el "libro de molde", con su exponencial circulación, se concebirá como una mercadería tangible, su texto, en cuanto "objeto", llevará

⁵⁸ Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, ed. Emilio Pasquini e Antonio Quaglio (Milán: Garzanti, 1982), 315.

⁵⁹ Si bien la novedad de Naharro consiste en apuntar a la concepción de la *Propalladia* como un nuevo viaje de descubrimiento para Colón, la comparación del poema con una nave que parte está arraigada en una tópica extendidísima que podría derivar directamente de Bembo en *Gli Asolani* (1504), donde leemos al principio del primer libro, según apunta Gillet: "Svole essere a nauiganti caro: qualhora da oscuro et fortuneuole nembro sospinti errano et travagliano la lor via; col segno della indiana pietra reitrouare la tramontana in modo; che quale vento fossi conoscendo non sia lor tolto il potere et vela et governo, la dove essi di giugnere procacciano, o al meno doue piu la loro saluezza ueggonno, dirizzare...". De hecho, para Gillet la clave del préstamo se encuentra en el sintagma "la indiana piedra" nombre español para la piedra imán. En Joseph E. Gillet, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*. Notes. vol. iii, (Pennsylvania: Bryn Mawr, 1951), 7-9.

⁶⁰ Véase Antonio Odriozola, "La caracola del bibliófilo Nebrisense, o La casa a cuestras indispensable al amigo de Nebrija para navegar en el proceso de sus obras," *Revista de Bibliografía Nacional*, VII (1946): 24-26.

aparejados diferentes modos de lectura y recepción. La mercantilización del libro lleva a su diversificación y al abaratamiento de los costes de producción⁶¹.

Esta diversificación del uso de los diferentes soportes textuales se aprecia en ciertos encargos de la reina Isabel como, por ejemplo, el de la traducción de la *Vita Cristi* de Ludulfo Sajonia, realizado a fray Ambrosio de Montesino. Además de encomendar la impresión de la obra, en cuatro volúmenes, que aparecerán en 1501 y 1502, a los talleres de Stanislao Polono, sabemos que, ya en agosto de 1501, la reina deseaba "una copia manuscrita de lujo, bien iluminada con historias y letras de oro, para su disfrute privado, según revelan las cuentas de Gonzalo de Baeza"⁶². La recepción del libro experimenta entonces una fuerte diversificación, en tanto que pieza para una colección privada, o texto de lectura "recomendada", manual universitario, misal, o libro poético, a disposición de estudiantes, eclesiásticos y burgueses.

No hay que olvidar, por otra parte, que la diseminación del libro trae asociados sus contradiscursos. Estos se dejarán sentir en prólogos literarios de autores como Pedro Manuel Ximenez de Urrea⁶³, quienes transmiten, no sólo una cierta preocupación sobre

⁶¹ Para Adrian Johns, la imprenta en sí misma se desarrolló sin un fin teleológico determinado: "Its properties and effects, so the argument goes, can instead be seen to have been contradictorily constructed through exchanges, negotiations and a variety of conventions. Based on the new history of science, and particularly the history of experimental science, this alternative point of view is located in a form of discourse which presupposes the existence of a set of conventions and negotiations for establishing the conditions under which experiments are replicated and proof authenticated. In the same manner, it is argued, norms and codes had to be established for giving credit to publishers for the production of different editions, and ultimately for the way in which knowledge was transmitted through texts. This alternative perspective may in the end lead to a reappraisal of the "black legend" of the printing press. Long held in the thrall of a hagiographic discourse that constructs the invention of the printing press as one of the major discoveries of modern times, we have sometimes lost sight of a counterdiscourse that repeatedly denounced the ability of print to introduce corruption". En Roger Chartier, "The Order of Books Revisited," *Modern Intellectual History* 4 (2007): 516.

⁶² Véase Salvador Miguel, Isabel la Católica, 228-229. En otras ocasiones, el manuscrito, sin embargo, podía cumplir la función de borrador o copia anotada personal, mientras se encomendaban caras ediciones impresas.

⁶³ Ximénez de Urrea pertenecía a una familia de la alta nobleza aragonesa. Su padre fue nombrado primer conde de Aranda por Fernando el Católico en 1488. Sin embargo, como tercer hijo de la familia recibirá

la recepción del texto impreso, sino también la falta de control sobre la condición social del posible lector.

El primero de los materiales preliminares que encontramos en su *Cancionero* es la carta que Urrea dedica a su madre doña Catalina de Yxar y de Urrea, condesa de Aranda en 1513. La elección de comenzar la obra mediante una carta la vincula, desde el primer momento, a prácticas ya afianzadas en la tradición manuscrita de los siglos anteriores. El marqués de Santillana había escrito su tratado de poesía castellana en forma de epístola y como *envío* que antecedía a una colección de poemas. En efecto, en la Edad Media se consideraba la epístola no única ni exclusivamente como una conversación entre alguien presente y alguien ausente, sino, principalmente, como un texto en prosa, perteneciente al *ars dictaminis*, tal y como se describía en las artes retóricas medievales⁶⁴. La posición de Urrea con respecto a la imprenta resume gran

como única herencia la villa de Trasmoz, pequeña posesión con la que su autor no parece encontrarse muy a gusto en el transcurso de su vida. Su madre fue quien administró su hacienda en su minoría de edad, y a ella le dedicó su *Cancionero* y la *Penitencia de Amor*. Según Domingo Ynduráin, Urrea "posee una notable sensibilidad para apreciar las obras ajenas (...) En consecuencia, sus producciones son un fiel reflejo de las corrientes dominantes de la época, algo así como una especie de síntesis de lo que se está haciendo e interesa en los ambientes cultos y cortesanos de los primeros años del siglo XVI. Ahora bien, Urrea, que imita, reelabora o desarrolla los motivos y formas de sus modelos, también interpreta, analiza y juzga los dechados que utiliza; de este modo proporciona claves muy valiosas para conocer la recepción de las obras capitales en su tiempo y en su ambiente. Porque, como es lógico, Urrea mira desde un punto de vista concreto, el de un noble segundón apasionado por la literatura". En Domingo Ynduráin, "Estudio preliminary," en Pedro Manuel Ximénez de Urrea, *Penitencia de Amor* (Madrid: Akal, 1996), 6. De hecho, en sus obras puede rastrearse la influencia de textos tanto de la tradición clásica, como de la castellana, del mundo cultural del renacimiento italiano, o lo que es más interesante, de la literatura de humanistas italianos como Enea Silvio Piccolomini, o de poetas populares en la época como Serafino Aquilano.

⁶⁴ Pedro Martín Baños, *El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400-1600* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2005), 128-132. "Las artes suelen seguir tres tipos de dictamen: (a) *metricum*, aquél que obedece las leyes de la cantidad vocálica y los pies métricos; (b) *rithmicum*, aquél que se somete a la métrica silábica y a la consonancia (o rima) de los finales de verso o clausula; y (c) *prosaicum*, aquél que fluye de forma continua y suelta, alejado de las pautas de medidas anteriores. Algunas *artes dictaminis* incluyen, además, (d) el *dictamen prosimetricum o mixtum*, que combina prosa y verso (el ejemplo aducido con mayor frecuencia es la *Consolación de la Filosofía* de Boecio). Una vez despachadas estas distinciones los tratados se centran en la penúltima de las variedades citadas, el *dictamen prosaicum*, que en algunas ocasiones se divide en subespecies diversas, pero que en la mayoría de los casos se identifica sin más con el *dictamen epistolare*". En Martín Baños, *El arte epistolar en el Renacimiento europeo*, 130-131.

parte de los argumentos centrales de los contradiscursos económicos de la nobleza sobre el nuevo medio. La preferencia por la confección del libro manuscrito, más cara, y cuya circulación estaba acotada, en ciertos casos, a una distribución en *coterie* entre los círculos de la nobleza, comenzaba a ser, sin lugar a dudas, una manera de distinguir económica e ideológicamente a la nobleza del vulgo. No obstante, la constante publicación de sus obras, la reedición de éstas y su evolución personal nos hacen pensar que estos discursos formaban parte más de una *captatio benevolentiae* en la que el autor se excusaba por ser el primero "en su linaje" en lanzar las obras a la imprenta, que de una aversión real a la difusión impresa. Como señala Brian Richardson para el caso italiano:

At the start of the century there could be a conflict between a writer's awareness of the benefits of print and an inhibiting feeling that it was somehow indecorous to demonstrate this awareness too openly. Thus Pietro Bembo (...) preferred in public to keep up the fiction that he was a gentleman amateur and that others were the publishers of his works. Yet it was he who commissioned the Aldine Petrarch of 1501, edited by himself, and he may have formed a joint company for the occasion with Aldo. It was Bembo, too, who ordered his *Prose della volgar lingua* to be printed by Giovanni Tacuino in 1525, arranged for the supply of suitable paper, asked for intermediaries to obtain privileges in other states, and used all his influence to ensure that the perpetrator of a Venetian pirate edition was suitably punished⁶⁵.

De acuerdo con Richardson, coincidiendo con el momento en el que Encina y Naharro se encontraban en la curia, Pietro Bembo prefería alimentar la ficción de ser un noble que juega el papel de impresor *amateur*, dejando creer que eran otros los que publicaban su trabajo. Sin embargo, fue él quien se encargó de controlar hasta los

⁶⁵ Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, 84.

detalles más nimios de la impresión de sus obras⁶⁶. Bien podría haber sido este también el caso de Urrea, quien, escudándose en las figuras de su hermana y de su madre, pretendía, en realidad, conseguir una posición privilegiada en la corte. De hecho, la impresión de la primera edición en el taller de Arnaldo Guillén de Brocar, en Logroño, en una edición descrita por Menéndez Pelayo como una de las más elegantes de aquel tiempo, implica que hubo una gran apuesta de capital en la que no habría que descartar la contribución de su propio autor⁶⁷.

La facilidad con la que la imprenta podía difundir ahora lo escrito⁶⁸ fue asociada con un declive de la cultura en general. En algunos de los más elevados círculos sociales de la nobleza, tanto en Castilla e Italia como en Inglaterra, la idea de difundir una obra personal entre las masas podía verse como algo indecoroso, prefiriéndose, en ocasiones, la lectura privada para una audiencia escogida⁶⁹. Sin ir mas lejos, Castiglione admira en su *Libro del Cortegiano*, escrito en Urbino entre 1508-1528 (pero en el que aparecen interlocutores, como Bernardo Accolti, que veremos intermitentemente en Roma durante los papados de Julio II y León X) la habilidad de escribir tanto versos como prosa; señala, sin embargo, que lo escrito debe mostrarse solamente a un amigo cercano. La defensa de la escritura ociosa en los altos estratos de la sociedad, que relega la

⁶⁶ Para ver un ejemplo de privilegio hecho por Aldo Manuzio para proteger las obras de Pietro Bembo, véase Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, 41.

⁶⁷ Arnaldo Guillén de Brocar era ya por aquel entonces un impresor de renombre que se había encargado de las *Introducciones Latinas* de Nebrija, y que llevaría a cabo la *Biblia políglota complutense*. La segunda edición de la obra (Toledo, 1516) está a cargo de Juan de Villaquirán, mientras que la *Penitencia de Amor* fue impresa en Burgos por Fadrique de Basilea.

⁶⁸ Como ha señalado Enrique Galé, el de Urrea es, posiblemente, "el único conjunto de obras literarias publicado de forma independiente por un miembro de la alta nobleza española en todo el primer tercio del siglo XVI...", puesto que las obras de Garcilaso, de condición similar a la de Urrea, no fueron preparadas para la publicación por Boscán y dadas a la imprenta por la viuda de éste hasta 1543, siete años después de la muerte de Garcilaso. Véase Enrique Galé, "Estudio introductorio," en Pedro Manuel de Urrea, *Peregrinación de las tres casas sanctas de Jherusalem, Roma, y Santiago*. vol. i (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008), 16, n. 10.

⁶⁹ Véase, Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, 79-80.

publicación a los últimos años de la vida de un autor —o que incluso reduce la creación al puro disfrute personal— aparece formulada por Francesco Guicciardini, en su *Diálogo del reggimento di Firenze* (1521-5)⁷⁰.

En la carta introductoria de su *Cancionero* el autor le pide a su madre que "mucho le tenga guardado que no le publique"⁷¹.

Después de haber acabado el *Cancionero como yo hiziesse lo que deuia en enderesçalle a vuestra Señoria y temiesse lo que deuia temer en que vuestra señoria con la mucha afficion mirasse tanto al desseo que publicasse lo que yo querria tener secreto acordando me siempre de unas palabras que me dixo vuestra señoria adonde yo conosci su voluntad de estar desseosa de publicar mis baxas obras por el arte de la emprenta.*

Como se desprende del fragmento anterior, las razones que barajaba Urrea para no querer publicar, como pasa a detallar en los siguientes párrafos del texto, son varias: en primer lugar, según confiesa a su madre, ya tuvo una mala experiencia al publicar el *Credo glosado*, que había dedicado, con una carta, a su hermana Catalina.

y cierto Señora la obra *no tiene tantas letras quantas veces me he arrepentido* aunque por ser cosa de dios me queda consuelo dello agora mirando que con aquello poco deuo escarmentar lo mucho no solamente a todos⁷².

⁷⁰ Como ha apuntado Richardson, "Guicciardini ventured the opinion in the first redaction of his *Dialogo del reggimento di Firenze* (1521-5) that the time might come to publish this work before he grew old, but in the two subsequent redactions he stated simply that he was writing for 'recreation'". En Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, 44.

⁷¹ Ximénez de Urrea, *Cancionero*, folio ii verso. La cursiva es mía.

⁷² Ximénez de Urrea, *Cancionero*, folio ii verso.

La afortunada metáfora escritural de Urrea nos sumerge de nuevo en el taller de imprenta, en el que los tipos se montan y se desmontan en las cajas de los cajistas y cuyos efectos de mercado pueden ser incontrolables. Para Urrea, la publicación podría llevarle a "offender[se] dando causa" puesto "que con la publicacion andando por todas partes quien duda que no topen con algunos que quiça con alguna razon y mucha malicia reprehendan lo que por ventura no sabrian hazer". Parte de sus reparos consisten en que "publicar" mediante la imprenta es para él "cosa tan nueva en [su] linaje" que plantea el problema de romper con la tradición. En los argumentos de la carta, el autor no sitúa el problema en la difusión de la obra en sí, sino en que esta difusión llegue a lugares en los que el autor no querría verla, o bien a personas que no debieran leerla. Piensa que su texto, una vez dentro del circuito comercial, entraría en la dinámica de una amplia recepción difícil de controlar y que él mismo habría iniciado con sus "propias manos". En definitiva, esto iría a contracorriente del *ethos aristocrático* y de la sociabilidad que el préstamo interpersonal de copias entre miembros de comunidades afines lleva aparejado; un intercambio opuesto, en principio, al mundo de los *letrados*, mercaderes y burgueses. Sin embargo, como hemos visto en el caso de Bembo, esta oposición podía ser, a menudo, una estrategia de venta y de construcción de la propia identidad⁷³.

Aunque Urrea señale que "ni es aucto caballeroso hazer officio de trobar", por otra parte no renuncia a la difusión de sus obras si esta viene dada con el beneplácito de su misma clase social.

⁷³ Como señala Bouza al describir las prácticas cortesanas de lectura del Siglo de Oro, en *Corre manuscrito*, 23.

Quanto mas en los caballeros no se ha de hablar en grande numero sino en subida sentencia. Pero yo tengo creydo que si mi parescer mostrare vuestra señoria a quien sabe cantidad y calidad se conformara conmigo⁷⁴.

Pero una difusión, eso sí, siempre controlada, puesto que:

Cómo pensare yo que mi trabajo esta bien empleado viendo que por la emprenta ande yo en bodegones y cocinas y en poder de rapazes que me juzguen maldizientes y quantos lo quisieren saber lo sepan y que venga yo a ser vendido. Perezca a vuestra señoria mejor que el que me quisiere ver no puede porque lo que es bueno pocos lo saben y aquello vale mas que mas dificultoso es de auer y aquello es menos tenido que mas amenudo es visitado⁷⁵.

En este desglose de reparos sobre la extrema difusión del libro impreso, Urrea parece espantarse ante la idea de ver su obra convertida en una mercadería y a disposición de "rapazes" en "bodegones y cocinas"; o quizá señala ya aquí la fuerza que la picaresca, del libro a la vida y de la vida al libro, posee ya en cuanto género discursivo⁷⁶.

Con el transcurso del tiempo, como vimos en Urrea, los discursos y contradiscursos asociados a la progresiva mercantilización del libro confluyen, como

⁷⁴ Pedro Manuel de Urrea, *Cancionero*, folio lxxvii, aii verso.

⁷⁵ Pedro Manuel de Urrea, *Cancionero*, folio lxxvii, aii verso. Sin embargo, la posición con respecto al "trobar" no es constante en los materiales del *Cancionero*, puesto que en la dedicatoria a los villancicos, que según Enrique Galé fue la última en ser redactada, este advierte a su hermana Beatriz: "No dejo de enviar eso a vuestra mercé por mucha pena que me de el ver se cuenta por especie de locura el trobar, quando en mucha largura se estiende; y así, es razón de entender hombre en otro, porque el pensamiento deve estar lo más del tiempo en las cosas que aprovechan". En Pedro Manuel de Urrea, *Cancionero*, folio lxxvii verso y Galé, *Estudio introductorio*, 11.

⁷⁶ Pedro Manuel de Urrea, *Cancionero*, folio ii verso. A pesar de la sentencia de Urrea, las cocinas de los palacios gozaban en muchos casos de un emplazamiento privilegiado, como se puede apreciar todavía en los trabajos arqueológicos sobre el Castillo de Alba de Tormes. Además, según ha estudiado Manuel Calderón, en el caso de la casa de Alba, la gestión de las cocinas tenía miembros de la nobleza a su cargo, y como queda manifiesto mediante las cuentas de los propios duques, la importancia que estos daban al encargado del pan era enorme. Véase, José Manuel Calderón Ortega, *El ducado de Alba: la evolución histórica, el gobierno y la hacienda de un estado señorial (siglos XIV-XVI)* (Madrid: Dykinson S.L, 2005).

venía sucediendo desde la circulación de copias autorizadas manuscritas, en la figura de un protector al que dedicar sus obras, bien en busca de "prestigio" literario, o de beneficios económicos. El hecho de que Urrea delegue en su madre o en su hermana la responsabilidad de la impresión de su obra parece ser un intento por respaldar y defender el interés de la edición, una vez impresa. De hecho, en caso de no haber sido él, "por sus propias manos", el encargado de promover la edición, como, por otra parte, es lo más probable, esta impresión habría sido llevada a cabo a instancia de personas de más alto linaje, y consecuentemente, tal y como se hilvana el argumento de Urrea, de mayor conocimiento, y ante las que el autor se presenta como inferior, potenciando así la ilusión de un comportamiento en armonía con lo que se esperaba de un miembro de la corte.

Además de la importancia del mecenas literario, ya sea por motivos económicos o de prestigio, en la publicación de un texto y su difusión, hay que subrayar la importancia de la regulación en materia de política libraria a finales del siglo XV y principios del siglo XVI, y las consecuencias que esta política tiene en la publicación y circulación de las obras.

Durante los primeros años del reinado de los Reyes Católicos, tanto en la Corona de Castilla como en la de Aragón, la circulación del libro continúa bajo la norma del libre comercio que ya existía desde Enrique II con respecto al libro manuscrito. Concretamente, en 1477, en la provisión real del 18 de diciembre, se amplía la exención de impuestos a los libros de molde y en la del 25 de diciembre la Corona toma un papel activo en la "guarda e anparo" de los nuevos maestros de imprenta y los empleados de

sus talleres⁷⁷. Tres años más tarde se legisla oficialmente la "exención", pasando de privilegio a pragmática, mediante una ley aprobada en las Cortes de Toledo. Sin embargo, parece que la legislación no fue siempre respetada. En numerosas provisiones reales de los años setenta, ochenta y noventa aparecen solicitantes pidiendo que esta protección legal se aplique, bien para conseguir la efectiva libre circulación de los libros provenientes de talleres extranjeros para sus "factores" en España, o bien para instalar un taller o librería⁷⁸.

Además de invertir esfuerzos en regulación, los monarcas ven en la imprenta un medio para institucionalizar ciertos textos de la Corona. A partir de 1499 los Reyes Católicos comienzan a utilizar la imprenta para publicar textos normativos, como las *Leyes por la brevedad y el orden de los pleytos* (1499), el *Fuero Real* (1501) y el *Quaderno de las ordenanzas fechas por sus Alteças [...]* (1503), convirtiéndola, de este modo, en "razón práctica de gobierno"⁷⁹. Por otra parte, el mecenazgo de la corona se deja sentir en gran parte de la prosa histórica, "filológica" y literaria de la época mediante los encargos particulares o conjuntos de los monarcas⁸⁰. Dichos encargos pueden dirigirse bien a empleados de la corte o bien a humanistas y poetas llamados

⁷⁷ Esta provisión real consiste en una ley privada o privilegio que exime de cargas fiscales. En años subsiguientes, estas facilidades llevarán a libreros extranjeros con negocios en España a solicitar nuevas protecciones legales a los monarcas. De forma que, además de los privilegios que consiguieron Chant y Alemán, otros impresores, como Paulo de Colonia, Juan Nuremberg, Meinardo Ungut o Estanislao Polono, lograrán la ampliación de la franquicia a las imprentas de España. Véase Fermín de los Reyes Gómez, *El libro en España y América: legislación y censura siglos XV-XVI*, vol. 1. (Madrid: Arco Libros, 2000), 25.

⁷⁸ García Oro, *Los reyes y los libros*, 24-25.

⁷⁹ García Oro, *Los reyes y los libros*, 41.

⁸⁰ De muchos de ellos ha quedado constancia en el epistolario de los monarcas, en las dedicatorias prologales a la corona o, en términos financieros, en *Las cuentas de Gonzalo de Baeza* y *El libro del limosnero*, donde podemos encontrar registrado el pago a escritores y artistas.

para la ocasión, a los que se les encomienda una obra particular o ciertas modificaciones concretas sobre alguna de sus obras ya impresas⁸¹.

La reina Isabel llevó a cabo, en la corte, un amplio mecenazgo artístico y literario, encargando numerosos libros y obras de arte. En su interés por el aprendizaje del latín, Isabel encomendó a Alfonso de Palencia la realización de un vocabulario latín-español, que acabará siendo el *Universal Vocabulario*; a Nebrija le encargó sus *Institutiones latinae*. Por otra parte, la reina se rodeaba de cronistas y apreciaba encarecidamente las obras de entretenimiento, así como los tratados políticos y religiosos⁸². Además, al encargo de obras piadosas o de religión se sumó su interés por fundar y construir edificios religiosos. Su propósito de difundir el saber se complementa con un apoyo económico para la formación de nuevas bibliotecas y la financiación de los gastos que conllevaba su instalación y conservación⁸³.

Los monarcas conseguían, mediante el patrocinio de poetas y obras impresas, difundir una "imagen real", construida y estudiada, que gozaba ahora, gracias a la imprenta, de un alcance sin precedentes. Para los escritores, su asociación con los reyes podía ser percibida como una marca de calidad u oficialidad, o como una manifiesta vinculación a favor de la Corona, que a veces se manifestaba también mediante la

⁸¹ Como es el caso de la tercera redacción extensa de las *Introductiones latinae* de Nebrija, que salió con "la versión castellana con columna paralela a la derecha", siguiendo los deseos expresos de la reina y, con prólogo dedicatorio. Véase Salvador Miguel, Isabel La Católica, 226 y Odriozola, "La caracola", 10-14.

⁸² García Oro, Los Reyes y los libros, 41. Una nota curiosa, y que ha sido interpretada de muy diversas formas, es que era Isabel la que insistía (a Fernando del Pulgar) en que su nombre debía figurar al lado del de su marido cada vez que este apareciese. En Salvador Miguel, Isabel la Católica, 192.

⁸³ Precisamente Surtz ha estudiado la dimensión pública del mecenazgo de Isabel, y el papel que tuvo ese patronazgo en la configuración de la propia imagen. En Ronald E. Surtz, "The reciprocal construction of Isabelline Book Patronage", en *Queen Isabel I of Castile: power, patronage, persona*, ed. Barbara F. Weissberger (Woodbridge: Tamesis, 2008), 55.

aparición del escudo real en la portada de sus obras, como sucede en las ediciones de 1509 y 1516 del *Cancionero* de Encina⁸⁴ (fig. 1 y 2).

Otras cortes nobiliarias, como la de los duques de Alba, en Alba de Tormes, actuaron de manera similar, como centros culturales activos que aglutinaban un gran número de literatos y artistas⁸⁵. Es precisamente en el entorno de los Reyes Católicos y de los duques de Alba donde hay que situar a Encina. Su *Cancionero*, precedido de dobles prólogos a la Corona y a la casa de Alba, debe ser estudiado precisamente teniendo en cuenta las estrechas relaciones entre ambas casas nobiliarias⁸⁶. La amistad entre don Fadrique y don Fernando y los particulares vínculos de servicio que detentaba Fadrique respecto a la Corona explican, en cierta medida, cómo los empleados de su corte y, en este caso, el mismo Encina, podían considerarse siervos de los monarcas.

Esta relación queda claramente establecida en el "prohemio a los Reyes Católicos" con el que comienza la compilación de Encina:

Y assí yo, desta manera viéndome con favor del duque y la duquesa de Alva, mis señores, subí a la gran altura de la contemplación de vuestras ecelencias por alcançar siquiera una centella de su resplandor, para poder, en mi muerta lavor y de barro, introducir espíritus vitales. Y por mandado de estos mis señores, que no solamente estos mas aun el menor de sus

⁸⁴ Según Luisa Cuesta Gutiérrez "se conocen cuatro tipos diferentes, unos con el yugo y flechas y otros sin estos símbolos". En Luisa Cuesta Gutiérrez, *La imprenta en Salamanca. Avance al estudio de la tipografía Salmantina (1480-1944)* (Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 1960), 12. El escudo en la portada, como marca de oficialidad y de prestigio, continúa apareciendo después de la muerte de los monarcas, de la misma manera que las monedas con el mismo escudo de la Corona siguen circulando y acuñándose aun cuando ya existen otras con el escudo imperial.

⁸⁵ Para un estudio detallado de las finanzas, oficios, empleados y tipos de salarios en la casa de Alba véase José Manuel Calderón Ortega, "La hacienda de los duques de Alba en el siglo XV: ingresos y gastos", en *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval* n° 9 (1996), 137-228.

⁸⁶ La estrecha vinculación de la Corona con la casa de Alba existe ya desde la muerte en 1488 del primer duque de Alba, don García, a quien Maltby considera uno de los mayores artífices que potenciaron la ascensión al trono de Isabel y Fernando. Para más información véase, William S. Maltby, *A biography of Fernando Álvarez de Toledo, Third Duke of Alba 1507-1582* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983), 5-12. De esta manera, los dobles prólogos de Encina, a los Reyes Católicos y a los duques de Alba, podrían estar motivados por esa vinculación de la casa de Alba a la Corona.

siervos quieren que enderece sus pensamientos y desseos en el servicio de vuestra alteza, hallándome muy dichoso en averme recibido por suyo, he copilado las obras que en este cancionero se contienen, adonde principalmente van algunas que no con poco temor avía dedicado a vuestra real señoría⁸⁷.

Tal es el vínculo que une a ambas familias, que el primero de los prólogos de la compilación no se dedica a los duques, sino a los Reyes; y esto precisamente, como podemos apreciar en la cita, por mandado de "[sus] señores" (los duques). Curiosamente es la Corona la que puede dotar de "espíritus vitales" a la obra de Encina. De modo que las estrategias literarias del autor vienen condicionadas hasta cierto punto por las propias relaciones de sus señores, y no únicamente por su afán de prestigio⁸⁸.

Por otra parte, hay que considerar que la obra de Encina se realiza en el contexto de las prácticas culturales en torno a la imprenta de la Salamanca de finales del siglo XV, precisamente en años de exponencial publicación y actividad de las prensas de esta ciudad. No obstante, la historia concreta de estos primeros años presenta sus particulares complicaciones, dado que la anonimidad con respecto al taller de imprenta, la ausencia de fecha e incluso de lugar de impresión, es habitual en la época incunable⁸⁹. La falta de

⁸⁷ Encina, *Obra completa*, 3-4. La cursiva es mía.

⁸⁸ De hecho, como ha estudiado Juan Manuel Martín García en su *Arte y diplomacia*, es difícil profundizar en muchas de las obras del período sin tener en cuenta las relaciones diplomáticas. Los escudos reales en la segunda y tercera edición de las obras de Encina (que muy posiblemente no fueron revisadas por el poeta) testimonian del entramado de relaciones entre grabados reutilizados, partidismo y propaganda de la Corona. En este sentido, autores algo posteriores como Juan de Luzón dejarán marcada su relación con los mecenas. Luzón, por ejemplo, alude a sí mismo como "criado" de Juana de Aragón en el colofón de su *Cancionero*: "Acabada fue toda la presente obra en el postrero día del mes de julio de mil quinientos y seys años: en la ciudad de Burgos cabeça de castilla (...) Y fue hecha y glosada por Juan de Luzón criado de la muy excelente y muy catholica señora, la señora doña Juana de Aragón". En Juan de Luzón, *Cancionero. Noticia preliminar de A. Rodríguez-Moñino* (Madrid: Julián Barbazán, 1959).

⁸⁹ En Julian Martín Abad, *Los primeros tiempos de la imprenta en España*, 66. De la misma opinión es Marta de la Mano, quien señala que el estudio de la imprenta salmantina cuenta con estudios fragmentarios y muy especializados, de ahí su propuesta de una microhistoria de la compañía de Juan Junta y Alejandro de Cánova. En Mano González, *Mercaderes e impresores en Salamanca*, 22.

estudios de conjunto actualizados sobre el libro incunable en Salamanca⁹⁰ nos sitúa ante un panorama lleno de lagunas, que, forzosamente, condicionan las hipótesis sobre las obras impresas en los talleres salmantinos y las prácticas culturales asociadas a su impresión, edición y distribución. De modo que, a pesar de la abundancia de ejemplares impresos en esta localidad⁹¹, son pocas las noticias sobre los talleres e impresores que las llevaron a cabo. Las *Introductiones latinae de Nebrija* fueron publicadas por la sociedad de impresión de Cantalapiedra-Porras, que publicó "Mill e ochoçientas Artes de Gramática"⁹². El dato, hay que recordar, se circunscribe en el ámbito de una ciudad

⁹⁰ El estudio de la imprenta en Salamanca durante el periodo incunable cuenta con una amplia bibliografía, principalmente distribuida en artículos de revistas, pero no cuenta con una obra de conjunto actualizada. Además de las obras generales de Vindel (1945) y de Haebler (1963) sobre la bibliografía ibérica y el arte tipográfico en España, contamos con la obra de Antonio Odriozola, "La imprenta en Castilla en el siglo XV", en *Historia de la imprenta hispana* (Madrid: Editorial Nacional, 1982), 91-219. En los años 60 aparece la obra de María Luisa Cuesta Gutiérrez, que debe ser apreciada en su justa medida como primer trabajo ambicioso sobre la imprenta salmantina; sin embargo, además de estar incompleta, presenta algunas inexactitudes y, por otra parte, nuevos hallazgos hacen necesaria su puesta al día. Datos interesantes sobre la imprenta apunta también el famoso artículo de Odriozola, "La Caracola", 1-114, quien ordena el conjunto de las ediciones de Nebrija, dando cuenta, a su vez, del tipo de intervención del autor en la obras. También destacan los artículos de Carlos Romero de Lecea, "Las más antiguas imprentas musicales españolas", en *Los tres tratados musicales de Domingo Marcos Durán*, ed. José Subirá (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1977), 132-154 y "Consideraciones sobre la imprenta anónima incunable de Salamanca", en *Homenaje a Sáinz Rodríguez* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986), 603-619. Recientemente contamos con la tesis inédita de José Manuel Aznar Grasa, resumida en su artículo "La ilustración del libro impreso en Salamanca. Siglos XV y XVI. Análisis cuantitativo y temático," en *El libro antiguo español: Actas del segundo Coloquio Internacional*, ed. María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra (Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1992); así como la nueva documentación presentada por María Antonia Varona García, "Identificación de la primera imprenta anónima salmantina," *Investigaciones históricas*, 14 (1994): 25-33; Julián Martín Abad en *Los primeros tiempos de la imprenta en España*, 66-68 y Lorenzo Ruiz Fidalgo, *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, vol. I (Madrid: Arco Libros, 1994), 8-18. F. J. Norton, *Printing in Spain, 1501-1520; with a Note on the Early Editions of the 'Celestina'* (London: Cambridge University Press, 1966).

⁹¹ Si atendemos a los datos bibliográficos recogidos por Martín Abad en 2003, se conocía la existencia de 199 incunables. En Martín Abad, *Los primeros tiempos de la imprenta en España*, 66. Desde luego, hay que considerar que este número puede variar debido a la aparición de nuevos catálogos, y que este análisis cuantitativo no puede reflejar globalmente la producción de la imprenta en Salamanca, puesto que no podemos conocer el número de ejemplares perdidos. A modo de curiosidad, en cuanto a los avances de la investigación, podemos anotar que en 1960 María Luisa Cuesta Gutiérrez manejaba la cifra de 152 incunables, en Cuesta Gutiérrez, *La imprenta en Salamanca*, 8.

⁹² Varona García, "Identificación de la primera imprenta anónima Salmantina", 28-31. De acuerdo con los documentos aportados por Varona García, esta primera imprenta salmantina renovó sus tipos góticos después de la muerte de Cantalapiedra, de forma que la que hasta 1994 se conocía como "imprenta nebrisensis", utilizó de esta manera dos tipos de impresión. Esta sociedad, una vez disuelta, habría continuado en manos de su heredero, Juan Porras, y, a la muerte de este, probablemente, de su hijo Juan.

universitaria, en la que el número de ejemplares a disposición de los estudiantes o lectores está en progresivo auge.

La multiplicación de la copia lleva aparejada, algunas veces, cierta profesionalización del escritor-editor, como en el caso de Nebrija. Esta profesionalización conllevará en ocasiones un conjunto de prácticas asociadas a la propia impresión de textos, de modo que no es de extrañar ver a los escritores trabajando como editores y correctores en el taller de imprenta. Por ello, se ha considerado a Nebrija como el gran director de varias imprentas salmantinas entre 1480 y 1500⁹³. Él mismo corroborará su intervención como editor y corrector, algunos años más tarde, en 1516, en el prólogo al *Santuarium o Santurale*, en el que se queja de su excesivo trabajo⁹⁴:

¿Que voy a hacer, si aun para las cosas pequeñas echan todos mano de mí? Si hay que poner bien la puntuación, corregir la ortografía, explicar las palabras oscuras y otras cosas así, nadie se atreve a poner manos a la obra, y si alguno se atreve, lo hace mal.

De la misma manera, la edición *princeps* del *De orbe novo decades* de Anglería, impreso en 1516 por Arnaldo Guillén de Brocar, contiene, tras el prólogo del autor, un prólogo de Nebrija en el que se detalla su labor como editor, y en el que encontramos, de nuevo, nociones de utilidad pública y "saber" como las que hemos mencionado anteriormente:

⁹³ Cuesta Gutiérrez, *La imprenta en Salamanca*, 11.

⁹⁴ Odriozola, "La caracola", 77-78.

Me propuse esta labor para, una vez enmendados y establecidos, intentar propagarlos en muchos libros por medio de los impresores (...) Y como a causa de la escasez de ejemplares corrían el riesgo de perecer, no quise que hombres sapientísimos y tan valiosos fueran abandonados por toda la eternidad a una suerte tan dudosa; por eso, fueron enmendados, restituidos y devueltos a sí mismos por los tipos de los impresores, para que propagados en muchos folios sean más duraderos de lo que la vejez puede acabar. Di esto con unos versos que él hizo, compuestos en mi alabanza; lo di a nuestra amistad, confirmada con muchas obras aquí y allá; lo di a la utilidad pública que proviene de la lectura de estas obras⁹⁵.

La edición de la obra, como señala su colofón, fue llevada a cabo gracias a la "cura et diligentia" de Nebrija, así como a los trabajadores que parece que vivían en "contubernio" junto al propio Arnaldo Guillén, en Alcalá:

Cura et diligentia viri celeberrimi Magistri Antonii Nebrissensis historici regii fuerunt hae tres protonotarii Petri martyris decades Impressae in contubernio Arnaldi Guillelmi in Illustri oppido Carpetanae provinciae Compluto quod vulgariter dicitur Alcala perfectum est Novembris An. 1516⁹⁶.

De hecho, Arnaldo Guillén de Brocar será un traductor de textos escolares de cierta importancia y, junto a ellos, de textos dramáticos. Entre las obras que salieron de su imprenta merece la pena destacar, también, la edición de las *Tragoediae* de Séneca (1517), que resulta excepcional debido a la imitación que hace de la disposición de la

⁹⁵ "Mihi hanc operam condixit, ut emendata redactaque, in ordine per impressores in numerosos codices propaganda curarem. (...) Et quae propter exemplarium raritatem internicioni fuerant obnoxia, nolui in tam ancipitem fortunam doctissimi atque; omni a eternitate dignissimi viri comitis, quare emendata sibi; ipsi restituta impressorum typis excudenta traditi, ut per numerosas chartas propagata sint diuturniora quae abolere possit vetustas. Dedi hoc versibus, quos ille in meam laudem compositos editit, dedi amicitiae nostrae multis ultro citroque; officiis confirmatae, dedi publicae utilitati, quae ex istorum operum lectione proveniet". La traducción es mía. En Pietro Martire d'Anghiera, *De Orbe Novo Decades* (Alcalá: Arnaldo Guillén de Brocar, 1516), ai recto. Puede consultarse, también: Pietro Martire d'Anghiera, *Opera. Legatio Babylonica. De orbo novo decades octo. Opus epistolarum* (Graz: Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1966).

⁹⁶ Pietro Martire d' Anghiera, *De Orbe Novo Decades*, i8 recto.

página de la edición de Aldo Manuzio y de Junta: en efecto, el texto está pirateado de este último. Este interés por la publicación de obras teatrales se aprecia en la traducción del *Amphitryon* de Plauto por Francisco López de Villalobos,⁹⁷ que apareció el mismo año.

Los vínculos entre Nebrija y Encina son múltiples. Se cree que Encina fue discípulo de Nebrija en la Universidad de Salamanca. Además, ambos pertenecen a redes culturales afines, y están vinculados a mecenas como Gutierre de Toledo⁹⁸ y los Reyes Católicos⁹⁹, o a humanistas como Pedro Mártir de Anglería¹⁰⁰.

Una mirada a vuelapluma del contexto autorial/editorial contemporáneo de dichos autores saca a relucir que la cercanía o presencia en el taller de imprenta eran

⁹⁷ Como señala Norton, Nebrija fue el principal autor que publicó Guillén de Brocar durante la segunda década del siglo XVI. Este produjo una multitud de opúsculos, y ediciones de textos como el *De Orbe novo Decades* (1516). En F. J. Norton, *Printing in Spain*, 42.

⁹⁸ Se cree que Encina fue paje de Gutierre de Toledo, hermano del duque de Alba, a quien conoció en la universidad. A Gutierre de Toledo dedica precisamente unas coplas, insertas en su *Cancionero*, y que constituyen parte integrante de un conjunto de textos de carácter encomiástico y propagandístico dirigidos a los protectores del poeta, en un momento en el que este parece residir en el palacio de los duques en Alba de Tormes. En Álvaro Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina: El Cancionero de 1496* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009), 30. Nebrija le dedicó la segunda redacción de sus *Introductiones Latinae*, cuyas modificaciones, según Odriozola, constituyen precisamente "una concesión al ambiente de la época, que no concebía la enseñanza de la gramática latina sin los versos que había introducido Alejandro de Villa Dei en su *Doctrinal*". Esto, a juicio del bibliógrafo, es lo que hizo triunfar a Nebrija en Barcelona y Valencia, donde se utilizaba el *Doctrinal*, aunque no sabemos cuál fue la explicación de ese triunfo, dado que la obra de Nebrija se enfrentaba al *Doctrinal*. En Odriozola, "La caracola," 11.

⁹⁹ Es conocida la labor de Nebrija como historiador de los Reyes Católicos, así como las mencionadas modificaciones de sus *Introductiones latinae* por petición expresa de la reina. La vinculación entre Encina y la Corona queda de manifiesto, como señalamos anteriormente, en los prólogos del *Cancionero* de Encina.

¹⁰⁰ Pedro Mártir de Anglería entró al servicio de los Reyes Católicos en la última década del siglo XV. Como ya vimos, mantuvo cordiales relaciones con Nebrija, a quien dedicó una poesía como "debelador de la barbarie". Nebrija respondió: "He estimado más esta poesía que si Creso me hubiera enviado todo el oro de Libia y fuera mío además todo el que arrastran en sus arenas el Tajo y el Guadalquivir", en Odriozola, "La caracola", 82. Las relaciones entre ambos se producen debido a una concepción afín de la educación del hijo primogénito de los duques, don García. De hecho, Pedro Mártir parece haber sido preceptor de este hacia 1493-1494. Probablemente, Encina también se encargó, en cierta medida, de su educación durante su estancia en Alba de Tormes. Y es precisamente a don García a quien dedica una de las composiciones más importantes de su cancionero, el *Triunfo del amor*, en donde alaba, de manera similar a Anglería, las "flores virtuosas de buenos deseos" que muestra en su mocedad.

prácticas habituales en el entorno de los Reyes Católicos, hasta el punto de que el confesor de la reina fray Ambrosio de Montesino la hace explícita en el colofón a su segunda colección de poesías o *Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas* (1508), afirmando que "el mismo reformo e corrijo [sus coplas], *estando presente a esta impresión*, que fue hecha en la inperial ciudad de Toledo"¹⁰¹. Esta presencia en el taller de imprenta o la edición de las obras a cargo de los propios autores, con el objetivo de crear una copia original, era bastante habitual en el contexto europeo. Así, en Italia, Ficino¹⁰² revisó y corrigió las pruebas de once de los trece trabajos que publicó en vida. También Ariosto estuvo involucrado en la corrección de pruebas y continuó introduciendo cambios en sus textos. Como señala Grafton, si prestamos atención a algunos de los primeros grabados y descripciones sobre el trabajo en el taller de imprenta, entre otros profesionales, como el cajista o el maestro de imprenta, encontramos una figura vestida como humanista, que trabaja "manchando sus dedos en tinta" para corregir obras ajenas, y, probablemente, también las propias¹⁰³.

Al igual que Nebrija, editor y corrector de textos, y, posteriormente, Montesino, podemos imaginar a Encina preocupado por encuadrar los títulos de su *Cancionero*, diseñar el alzado de la página y retocar sus rúbricas. Esta preocupación, además de

¹⁰¹En el colofón de esta segunda colección de poesías, Fray Ambrosio señala su preocupación por controlar la obra y estar presente en el taller de la imprenta. En Julio Rodríguez Puértolas, "Introducción", en Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino*, ed. Julio Rodríguez Puértolas (Cuenca: Diputación Provincial, 1987), 21. La cursiva es mía.

¹⁰²La repercusión de Ficino puede consultarse en el clásico estudio de Paul Oscar Kristeller, *Marsilio Ficino and his Work After Five Hundred Years* (Firenze: Olschki editore, 1987).

¹⁰³En Anthony Grafton, "Humanists with Inky Fingers", (Paper presented at a conference at Princeton University, 31st March, 2011). Para más información sobre estas prácticas, véase Anthony Grafton, *The Culture of Correction in Renaissance Europe* (London: British Library, 2011). Entre los humanistas famosos que comenzaron como correctores debemos considerar a Pietro Aretino, quien pasó también parte de su vida en Roma, y cuyos *Ragionamenti* se han relacionado en numerosas ocasiones con la *Tinellaria* de Naharro.

traslucirse en su vinculación con el taller de imprenta, se materializa, a la vanguardia de la imprenta, en su clara conciencia de autor¹⁰⁴.

3. Cancioneros y obras de autor.

Es generalmente aceptado que la compilación de Encina constituye el primer cancionero de "autor" de la península ibérica¹⁰⁵. Este interés "autorial" se manifiesta, en primer lugar, en el hecho de que sea el pastor Mingo, en nombre del propio Encina y en

¹⁰⁴ Tanto Beltrán como Patrizia Botta y Álvaro Bustos Táuler consideran que la del *Cancionero* de 1496 es una edición que supervisa el propio autor, que trabaja directamente con los copistas. Vicenç Beltrán, "Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina", en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999), 27-53, en especial las páginas 30-33 y 52. Beltrán llega a afirmar que el *Cancionero* de 1496 de Encina es una "obra maestra del arte de imprimir" en la que los materiales de la composición están cuidadosamente distribuidos en la página. Ejemplo de ello es que las secciones del cancionero se marcan encabezando nueva página, así como aquellas composiciones que parecen tener una mayor importancia dentro del conjunto de la compilación, que Beltrán sólo explica mediante una intervención autorial. Por otra parte Botta ha señalado la importancia de las rúbricas en la formación de la imagen del poeta. Su obsesión con la autocita parece confirmar su participación en el diseño de la obra. Véase Patrizia Botta, "Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende", en *Canzonieri Iberici. II*, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (Noia: Toxosoutos; Padova : Università di Padova; A Coruña: Universidade da Coruña, 2001), 373-389, en especial 376 y 383. A este respecto véase también Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina*, 24. Para Víctor Infantes "en el periodo crucial de Juan del Encina como escritor, desde 1496 hasta 1521, nuestro poeta y dramaturgo es uno de los primeros autores literarios que adquiere una conciencia de la significación de la imprenta, tanto como vehiculo de difusión masiva de la poesía (y del teatro), como de la innegable realidad de una manera de conocer la literatura bajo las posibilidades que sugiere la rápida edición de los textos a través de los pliegos sueltos". En Víctor Infantes, "Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético", en *De cancioneros manuscritos y poesía impresa. Estudios bibliográficos y literarios sobre la lírica castellana del siglo XV*, ed. Juan Carlos Conde y Víctor Infantes (Madrid: Arco Libros, 2007), 192.

¹⁰⁵ No es, sin embargo, el primer cancionero impreso. Ya una década antes de su aparición, Juan de Hurus había publicado en Zaragoza la recopilación de poesías religiosas de Ramón Llavía en 1486, reeditada en 1492 y 1495. Sin embargo, el de Llavía no es un cancionero de autor, sino que sigue las prácticas compilatorias de los cancioneros colectivos. Tampoco es un cancionero que recoja, como lo hace el de Encina, un gran bloque de poesía lírica amatoria, ya que se trata de una compilación principalmente religiosa. Una de las novedades de la compilación de Encina, según Bustos Táuler, y que quizás haya pasado más desapercibida, es que en esta, quince años antes de la aparición del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, se imprime una gran cantidad de poesía amatoria cancioneril. De este modo, Encina parece haber sido el primer escritor con una clara conciencia "autorial", que convierte en impresa la poesía amatoria de cancionero. Véase Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina*, 22-25.

un gesto metaliterario, quien ofrezca su obra como tributo a los duques de Alba en el argumento introductorio a su octava égloga¹⁰⁶:

Égloga representada por las mismas personas que en la de arriba van introduzidas, que son: un pastor, que antes era escudero, llamado GIL, y PASCUALA y MINGO y su esposa MENGGA, que de nuevo ahora aquí se introduce. Y primero Gil entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban. Y Mingo, que iba con él, quedóse a la puerta espantado, que no osó entrar. *Y después, importunado de Gil, entró y en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar al Duque y la Duquesa, sus señores, la compilación de todas sus obras, y allí prometió de no trovar más salvo lo que sus señorías le mandassen.* Y después llamaron a Pascuala y a Mengga, y cantaron y bailaron con ellas. Y otra vez, tornándose a razonar, allí dexo Gil el ábito de pastor que ya avía traído un año y tornóse del palacio, y con él juntamente la su Pascuala. Y en fin Mingo y su esposa Mengga, viéndolos mudados del palacio, crecióles envidia y, aunque recibieron pena de dexar los ábitos pastoriles, también ellos quisieron tornarse del palacio y provar la vida dél. *Assí que todos cuatro juntos, muy bien ataviados, dieron fin a la representación cantando el villancico del cabo*¹⁰⁷.

De modo que la entrega, según la redacción de la compilación de 1496, parece completamente integrada en la representación dramática, y posee también un carácter simbólico contractual.

Este tipo de entrega constituía, ya antes de la aparición de la imprenta, un gesto simbólico de alianza entre el autor y su mecenas que, además, oficializaba la publicación de la obra. La copia manuscrita entregada a los mecenas era, a menudo, preparada para la ocasión, y se realizaba con materiales de alta calidad, de modo que el regalo consistía, además de la obra en sí, en un objeto de elevado valor comercial. Durante los primeros años de la imprenta, muchos autores de obras impresas seguían prefiriendo ofrecer

¹⁰⁶ Es imposible dar por sentado que lo que se entregó (en el caso de haberse entregado algo) a los duques fue la compilación tal y como se imprimió en 1496.

¹⁰⁷ Encina, *Teatro*, 71. La cursiva es mía.

copias manuscritas a sus patronos, o añadían dedicatorias manuscritas a las obras impresas. No sabemos cuál de las opciones fue la elegida por Encina, pero sí que esta entrega lo vincula estrechamente a figuras ante las cuales se concebía como inferior. En palabras de Erasmo, quien se refiere a las prácticas de principios del siglo XVI, presentar una obra ante una figura poderosa era más prestigioso que el hecho de que esta tuviera éxito en el mercado¹⁰⁸. La ceremonia de entrega de la obra literaria tiene su contrapartida visual en los famosos grabados de Durero que contiene la edición *princeps* de las obras de Hrotsvitha de Gandersheim (1501). Uno de ellos representa a Conrad Celtis ofreciendo esta misma edición de Hrotsvitha a Federico III de Sajonia (fig. 3), mientras que otro nos muestra a la propia autora ofreciendo su trabajo al emperador Otto el Grande (fig. 4)¹⁰⁹. La reproducción visual de la entrega de la obra a los mecenas estaba relativamente extendida en la época. Baste citar que, entre los contemporáneos de Encina en el entorno de los Reyes Católicos, se conserva un grabado que muestra a Fray Ambrosio Montesino entregando su *Vita Cristi* a los monarcas (fig. 5)¹¹⁰.

La presencia de esta ceremonia en Encina está directamente relacionada con el esmero con el que diseña las rúbricas, así como con el orden "genérico" de las composiciones dentro de su *Cancionero*. La distribución escogida por Encina para su *Cancionero* tendrá un gran impacto a finales del siglo XV y principios del siglo XVI, a raíz de sus numerosas ediciones, entre las que se encuentran: Salamanca, 1496; Sevilla,

¹⁰⁸ En Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, 51-4.

¹⁰⁹ Hrotsvitha, *Opera Hrosuite: illustris uirginis et monialis Germane, gente Saxonica orte nuper a Conrado Celte inuenta* (Núremberg: Sub priuilegio Sodalitatis Celticae a Senatu Rhomani Imperii impetrato, 1501).

¹¹⁰ Ambrosio Montesino, *Estampa suelta de la portada de la Vita Christi Cartuxano de Ludolphus de Saxonia* (Alcalá de Henares: Estanislao Polono, 1502-1503).

1501¹¹¹; Burgos 1505¹¹²; Salamanca 1507¹¹³; Salamanca¹¹⁴; Zaragoza 1512 (perdido)¹¹⁵ y Zaragoza 1516¹¹⁶. Desde 1496 hasta 1516, el de Encina es el *Cancionero* de autor con piezas dramáticas más editado en Castilla —al menos seis veces—. A la prolija publicación del conjunto hay que sumar la aparición de una buena parte de sus obras en pliegos sueltos poéticos¹¹⁷ y la repercusión que sus obras tienen en la época; está atestada su influencia en sus continuadores y adversarios y, en general, en la poesía y la literatura dramática de finales del siglo XV y los veinte primeros años del siglo XVI. Por eso, sus sucesivas reediciones e imitaciones la convertirán en modelo "canónico" de

¹¹¹ Impreso, según su colofón, por la imprenta de Juan Pegniger y Magno Herbst, contiene las mismas églogas que la primera edición. En García-Bermejo Giner, Catálogo del teatro español del siglo XVI, 47. Hay una descripción completa en F.J. Norton, *A descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), n 717, 269-270.

¹¹² Esta edición, *Cancionero de todas las obras de Juan del Encina: con otras añadidas*, se imprimió en casa de Andrés de Burgos por encargo de los mercaderes Francisco Dada y Juan Tomás Favario. Al igual que la anterior, se realizó durante la estancia del autor en Italia; hay descripciones en Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una Biblioteca de Libros Raros y Curiosos* (Madrid: [s.n.], 1866), t. II, no. 2070, cols. 823-824, y Norton, *Printing in Spain*, 175. En García-Bermejo Giner, Catálogo del teatro español del siglo XVI, 49. El hecho de que los patrocinadores sean precisamente mercaderes parece confirmar la idea de que la obra de Encina, hacia 1505, era una buena apuesta de mercado mediante la que hacer un buen negocio.

¹¹³ *Cancionero de todas las obras de Juan del Encina con otras cosas nuevamente añadidas*. Salido de la imprenta de Hans Gysser. Norton, *A descriptive catalogue*, no. 691/552, 259-260 y 204. En esta edición se añaden dos representaciones más: *Égloga trovada por Juan del Encina representada la noche de Navidad, o égloga de las grandes lluvias*; la *Representación de Juan del Encina ante el muy esclarecido y muy ilustre príncipe don Juan, nuestro soberano señor*. Además de las representaciones se añade una canción. En García-Bermejo Giner, Catálogo del teatro español del siglo XVI, 49.

¹¹⁴ Juan del Encina, *Cancionero de todas las obras de Juan del Encina con las Coplas de Zambardo e con el Auto del Repelón en el cual se introduzen dos pastores, Piernicurto y Johan para et caetera y con otras cosas nuevamente añadidas* (Salamanca: Hans Gysser, 1509). Como la edición anterior de 1507 se imprime en el taller de Hans Gysser. Esta edición contiene, al igual que la anterior, la *Égloga de las grandes lluvias*, y añade el *Auto del Repelón* y la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*. De esta última, cuya fecha de composición es objeto de debate, se conservan dos ediciones sueltas: una de 1509 en la BNF y otra post-1509 en la BNE. Podemos encontrar una descripción detallada del cancionero en Norton, *A descriptive Catalogue* 560, 206-207 y en García-Bermejo Giner, Catálogo del teatro español del siglo XVI, 50-51.

¹¹⁵ En García-Bermejo Giner, Catálogo del teatro español del siglo XVI, 55.

¹¹⁶ Juan del Encina, *Cancionero de todas las obras* (Zaragoza: Jorge Coci, 1516). Esta edición, salida del taller de imprenta de Jorge Coci, incluye las mismas églogas que la edición de Salamanca 1507, pero no añade las que se incorporaron en la salmantina de 1509. En García-Bermejo Giner, Catálogo del teatro español del siglo XVI, 66-90.

¹¹⁷ Víctor Infantes ha estudiado en detalle la posible participación de Encina en la edición e impresión de sus pliegos sueltos poéticos. En Infantes, "Hacia la poesía impresa", 191-212. El posible control de Encina sobre la publicación de los pliegos sueltos teatrales ha sido, sin embargo, menos estudiado. La ausencia de colofón con la fecha y lugar dónde se imprimieron algunos de estos pliegos hace difícil poder valorar hasta qué punto pudo haber actuado Encina como editor de algunos de ellos.

numerosos cancioneros de principios del siglo XVI¹¹⁸. A partir de 1516, la frecuencia de impresión de las obras de Encina disminuye. Según las noticias conservadas, desde entonces sólo se publican sueltas —cuatro en los siguientes quince años—, y no aparecen reediciones del *Cancionero*. Parece evidente que la fama de Encina decae a partir de dicha fecha. Por otra parte, autores que están en deuda con su obra dramática publican hacia el primer cuarto del siglo XVI. Es el caso de Lucas Fernández, quien imprime sus *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril* en 1514, y el anteriormente mencionado Ximénez de Urrea, que publica las dos ediciones de su cancionero en 1513 y 1516.

En 1517 se imprime en Nápoles la *Propalladia* de Bartolomé Torres Naharro, cuya venta y distribución parece haberse realizado por rutas comerciales y redes de impresores afines, ya que pronto el mercado editorial de la obra se trasladará a la península ibérica, de lo que dan muestra las ediciones de la obra en Sevilla de la década de 1520. Este hecho hace que nos preguntemos si hubo aquí un cambio en los "gustos" del mercado, puesto que la *Propalladia* viene a remplazar a la obra de Encina a partir de ese año en tanto colección impresa en castellano con piezas teatrales. Su circulación y lectura contribuye, a su vez, a la reconstrucción del género, especialmente de la comedia urbana, en un gran número de autores. Desde 1517 hasta 1533-1535 la recopilación de

¹¹⁸ Tras estudiar comparativamente el *Cancionero* de Encina junto a los principales *Cancioneros castellanos*, Álvaro Bustos Táuler señala que la obra de Encina dejó huella en el diseño organizativo del *Cancionero General* de 1511. Para Bustos Táuler "sólo la ubicación inicial de los textos religiosos, seguidos de la obra -principalmente amatoria- de los distintos autores y, a continuación, la organización por géneros fijos (canciones, villancicos, glosas, etc.) revela (...) esa influencia". En Bustos Táuler, La poesía de Juan del Encina, 25-26. Véase también Álvaro Bustos Táuler, "Sobre la organización del *Cancionero General*: la huella de Juan del Encina", en Marta Haro, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassó, ed., *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta* (Valencia: Universitat de València, 2012), 95-112.

Naharro se reeditará al menos cinco veces sin expurgar¹¹⁹ y, después de haber sido expurgada, se publicará junto al *Lazarillo* en la edición madrileña de 1573 realizada por Pierre Cosin. El número de ediciones de la *Propalladia* hace que podamos considerarla otro *best-seller* teatral del cariz del *Cancionero* de Encina, aunque no comparable con el auténtico *best-seller* "teatral" de la época, la *Celestina*, de la que hablaremos más adelante, cuyo número de reediciones, traducciones y puestas en escena conocidas del siglo XVI supera con creces al de las obras de Encina y Naharro.

Volviendo a Encina, para ahondar, en primer lugar, en la novedad que el *Cancionero* representa y en su importancia en el panorama literario de finales del siglo XV y principios del siglo XVI, así como en el impacto que tuvo específicamente en el teatro posterior, es necesario profundizar en su diseño, su *mise en page* y su realización. La edición *princeps* de la compilación, la única que Encina parece haber podido controlar¹²⁰, consta de la recopilación impresa de las obras de juventud del poeta, que corresponderían principalmente a los años de 1493-1494¹²¹. Esta constituye, *grosso modo*, una intencionada muestra de "formas de trobar" en la que el *Arte de poesía*

¹¹⁹ Tenemos noticia de 1517, 1520, 1524, 1533-34 y 1535, además de las numerosas ediciones sueltas, aunque posiblemente hubo muchas más hoy perdidas.

¹²⁰ Si atendemos a la cronología de las reediciones del *Cancionero* mencionadas anteriormente, podemos apreciar cómo las obras compuestas inmediatamente después de la edición *princeps* no llegan a integrar la compilación hasta ediciones posteriores. *La égloga de las grandes lluvias* no se publicó hasta la edición de 1507, y el *Auto del repelón* hasta la de 1509. Esto explica el hecho de que, a diferencia de la *princeps*, Encina no interviniera en las ediciones de Sevilla (1501) o Salamanca (1507-1509).

¹²¹ Según la *princeps*, "Tabla de las obras q[ue] en este cancionero se co[n]tiene[n]: hechas por Jua[n] del Enzina desde q[ue] tuvo catorce años hasta los veynte y cinco (...)", en Juan del Encina, *Cancionero de Juan del Encina. Primera edición. 1496. Publicado en facsímile por la Real Academia Española*, ed. Emilio Cotarelo (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928). A falta de otros datos hay que recurrir a este encabezado y al cálculo que se deduce de unos versos de la *Trivagia*, que situarían el nacimiento del escritor entre 1468-1469, según apunta Alberto de Río en su introducción a Encina, en Alberto de Río, "Introducción, en *Teatro de Juan del Encina*, ed. Alberto de Río (Barcelona: Crítica, 2001), xxvii-iii. En esta misma línea, Miguel Ángel Pérez Priego sitúa el nacimiento del autor castellano en 1469. En Ángel Pérez Priego, "Introducción", *Obra completa*, xxi. Esta fecha la recoge también, precisamente de Pérez Priego, López Morales, en Humberto López Morales, "Juan del Encina y Lucas Fernández", en *Historia del teatro español. I. La Edad Media y los Siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo (Madrid: Gredos, 2003), 169-195.

castellana da paso a una muestra de poesía dividida en secciones que la crítica ha denominado: poesía religiosa¹²²; traducción de las bucólicas¹²³; poesía de encomio, de circunstancias y de burlas (precedida por el "Triunfo de la fama"); poesía amorosa; glosas de canciones y motes; canciones; romances y canciones; villancicos; villancicos pastoriles; y como cierre, las ocho representaciones, que, según las propias rúbricas de Encina, tuvieron lugar ante los duques de Alba.

La cuidada organización del cancionero de Encina puede apreciarse en las secciones de la edición *princeps* que acabamos de enumerar. Como hemos dicho, es posible que fuera esta edición de 1496 la única que pudiera controlar Encina, pues parece que se encontraba ya en Roma en 1500 y es improbable que revisara la edición

¹²² Esta primera sección presenta a un Encina conocedor de la liturgia, objetivo alineado con sus aspiraciones eclesiásticas. Gran parte de la sección está dedicada a la duquesa Ysabel de Pimentel. Esta dedicatoria refuerza la fuerte conexión entre género poético y lectura femenina que es habitual en la mayoría de los cancioneros de la época. Así Ramón Llavía, en su *Cancionero*, en el prólogo que dedica a Francisquina Bardaxi, mujer de Joan Fernández de Heredia, afirma: "*Ca honesto e buen desseo parece que yo quiera que sepan los que leerán este libro mi diligencia en haver escogido de muchas obras cathólicas puestas por coplas, las más esmeradas e perfectas, e haun la mayor gloria que yo de ello spero recibir será que por haver escogido una persona que tanto abulta en este reino, para que auctorizase e diesse ressollo a la presente obra, siendo vuestra merced tan cumplida en todas las virtudes que a mujeres convienen, seré tovido a lo menos por hombre de buen juhizio, e quedo besando las manos de vuestra merced*". En Ramón Llavía, *Cancionero de Ramón Llavía* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1945). La cursiva es mía. Estas declaraciones están en línea con las obras religiosas compuestas para damas como el cancionero de Juan de Luzón, quien lo dedica a Juana de Aragón: "Endereçase la obra presente a la muy excellente señora: la señora doña Juana de Aragon duquessa de Frias: Condessa de Haro mi señora: *para que la excellencia muy esclarecida y catholica sabiduria de su real señoria la defiendan* y amparen de los detractores que tienen todos los que algo scriben: que por esto tambien los antiguos escritores sus obras enderesçaron a los príncipes de sus tiempos". En Luzón, *Cancionero*, aiii. En esta misma línea afirma Encina, en uno de sus encabezados y dirigiéndose a la duquesa: "*Buscando mi desseoso pensamiento en qué pudiesse más a vuestra señoria servir, viendo cuán devotissima es de la gloriosa Reina de los cielos, comencé con mi flaco saber a exercitar la pluma en algo de los loores y alabanças de la muy bendita madre de Dios, porque una de las cosas que más aplaze a cualquiera, es que le loen y alaben aquello que mucho quiere y ama. Y comoquiera que vuestra manífica señoria tanto ama los loores de aquella gran Emperadora, bien creo que será servida con esta pequeña obra de su preciosa muerte y assunción*". En Encina, *Obra completa*, 3. La cursiva es mía.

¹²³ La traducción esta separada tipográficamente de la sección anterior, y se inserta en la compilación precedida de dos prólogos. El primero, encabezando el folio xxxi, está dedicado a los príncipes Fernando e Isabel. En nueva página, y dejando un espacio en blanco de unas siete líneas en la página anterior, encontramos el segundo prólogo al príncipe don Juan. En Encina, *Cancionero de Juan del Encina. Primera edición de 1496*, folio xxxii.

sevillana de 1501¹²⁴. La estructura de la princeps responde tanto a la conciencia de innovación editorial y autorial, que mencionábamos anteriormente, como a la continuidad de ciertas prácticas heredadas de la tradición manuscrita que son visibles a su vez en el orden de los materiales, la doble columna, y la disposición visual. En este sentido, el cancionero de Encina sigue muy de cerca la estructura de otros cancioneros manuscritos como el de Santillana y Gómez Manrique, y posee características que reflejan el respeto a las jerarquías genéricas de la época, además de la cita de nobles y mecenas en los paratextos y el hecho de encabezar los textos poéticos con un arte poética en prosa¹²⁵. De la misma manera, la habitual recurrencia a los ecos intertextuales y a la organización de series de textos relacionan el cancionero de Encina con las compilaciones italianas de finales del Quattrocento y principios del Cinquecento¹²⁶. Por otra parte, el estudio detallado de la distribución de los folios y el ajuste de las composiciones apunta hacia la posibilidad de que Encina modificara algunas de sus

¹²⁴ Se cree que Encina estaba probablemente en Roma el 12 de Mayo de 1500, fecha a la que corresponde la primera bula que se le concede en la curia papal. Para Sherr, este dato apunta hacia la posibilidad de que: "Encina may have arrived in Rome only at the end of 1499 or the beginning of 1500, or he may have spent a year floundering about looking for a patron". En R. Sherr, "A note on the biography of Juan del Encina", *Bulletin of the Comediantes*, vol. 34, no. 2 (Winter 1982), 161. Cruciani, que coincide con la cronología de Sherr, recuerda que Encina "fu accolto tra i familiari del papa [Alessandro VI] che (...) accolse molti spagnoli nella cappella papale, i quali vi introdussero melodie e strumenti; e si legò a Giovanni de' Medici, il futuro Leone X, che nel 1500 si stabilì definitivamente a Roma", por lo que frecuentaría las mismas casas nobilíricas que Torres Naharro. En Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*. Roma, 1450-1550 (Roma: Bulzoni, 1983), 243. Luisa de Aliprandini sitúa la fecha de llegada de Encina a Roma también entre 1499 y 1500. En Luisa Aliprandini, "Un dramaturgo en Roma: Juan del Encina", en *Nello spazio e nel tempo della letteratura. Studi in onore di Cesco Vian* (Roma: Bulzoni, 1991), 117-128. Víctor Infantes, sin embargo, considera que esta actividad editorial de Encina no está restringida al control de la primera edición de su *Cancionero*, sino que se extiende al periodo en el que aparecen la mayoría de sus reediciones, así como un gran número de pliegos sueltos poéticos (1496-1521), aunque no presenta una prueba definitiva para su hipótesis.

¹²⁵ Beltrán, "Tipología y génesis de los cancioneros", 52. Para más información sobre las diferencias específicas entre la ordenación de los cancioneros de Santillana y Encina véase Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina*, 23.

¹²⁶ Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina*, 24. "Álvaro Alonso ya señaló esta posible huella italiana en la compilación a propósito de otra de sus grandes novedades, los villancicos pastoriles y, sobre todo, el teatro, secciones que, como hemos visto, el salmantino ubicó al final de su compilación, como solían hacer los italianos con la materia pastoril y dramática inserta en las compilaciones". Véase también Alvaro Alonso, ed. *Poesía de Cancionero* (Madrid: Cátedra, 1995).

obras para conformarlas a la disposición textual de su cancionero. Concede gran importancia, por ejemplo, al espacio que ocupa la composición en la página, así como a la disposición de los márgenes¹²⁷.

Control, difusión y corrección corren aparejados, en este caso, a un deseo de autopromoción canónica y de estructura fija, en el conjunto de una obra enmarcada por una clara preceptiva poética como es el *Arte de trobar*, y en la que la obra dramática se sitúa al final¹²⁸.

Como vimos anteriormente, son numerosos los prólogos en los que Encina hace referencia a la difusión de su obra, a sus inquietudes y deseos. A consecuencia de ello, la repetición y la autocita se convierten en obsesivas, así como también ciertas actitudes en torno a la difusión, publicación, control y fijeza, tanto de la poesía —en su *Arte de trobar*— como de su propio canon poético. En palabras del propio Encina, la imprenta permite, ahora más que nunca, una mayor regulación de las copias que circulan de sus obras. Al convertirse en su propio editor ejerce un mayor control sobre ellas, evitando que sus usurpadores y enemigos pueden "maltratarlas" o "corromperlas":

*porque andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas
obrezillas mías, que como mensajeras había enviado adelante,
que ya no mías sino ajenas se podían llamar, que de otra*

¹²⁷ Beltrán, "Tipología y génesis de los cancioneros", 30-33.

¹²⁸ Estas nociones de control canónico las encontraremos también, más adelante, en el caso de Torres Naharro e, incluso más explícitamente, en Vasco Díaz Tanco. Por otra parte, Valentín Núñez Rivera ha analizado y argumentado discursivamente las implicaciones de la conciencia editora con respecto a la autopromoción canónica de los poetas que publicaron en 1582, como Fernando de Herrera, Joaquín Romero de Cepeda, Juan de la Cueva y Pedro de Padilla. Aunque el marcado intento de selección antológica y la distancia temporal distinguen a estos autores de Encina y los hace en cierta medida únicos, como señala Núñez Rivera, también pueden encontrarse similitudes en la manera en la que todos ellos intentan canonizar sus propias obras mediante la imprenta. En Valentín Núñez Rivera, "1582 (Poesía, imprenta, canon)", en *El canon poético en el siglo XVI*, ed. Begoña López Bueno (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008). Recientemente, también García Aguilar se ha encargado de cancioneros autoriales en el siglo XVI, pero su fecha de inicio es tardía (1543). En Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro* (Madrid: Calambur, 2009).

*manera no me pusiera tanto presto a sumar cuenta de mi labor y trabajo; más no me pude sufrir viéndolas tan maltratadas*¹²⁹.

El orden canónico se establece, como vimos, mediante un control de la ordenación de textos dentro del propio *Cancionero*¹³⁰. En ese afán por ordenar y jerarquizar, es importante destacar la posición que las representaciones, según su propio autor, ocupan en el conjunto de la compilación¹³¹.

Una vez terminada su vinculación con los duques¹³² y tras la impresión de su *Cancionero*, Encina representa en 1497 ante el príncipe don Juan y su esposa Margarita de Austria la *Representación sobre el poder del amor*. El príncipe fallecerá pocos meses después de la representación. Su muerte provocará una inmensa cantidad de literatura

¹²⁹ Encina, *Obra completa*, 27. A partir de este fragmento, Humberto López Morales, "Las églogas de Juan del Encina. Estudio bibliográfico de ediciones antiguas", *Revista de Filología Española* no. 80, (2000): 89-129, sugiere que quizás las obras de Encina fueron publicadas de forma independiente antes de la publicación de su *Cancionero*. Por otra parte, esta preocupación por los detractores y usurpadores forma parte de los tópicos más repetidos en los *Cancioneros*. Encina, mediante esta mención, parece aludir a una difusión probablemente manuscrita anterior que él pretende controlar mediante la edición impresa y autorizada de sus obras en su *Cancionero*.

¹³⁰ La creación de copias múltiples responde a dos objetivos: edición y ordenación. Encina no sólo se encarga de la publicación, sino de establecer un orden canónico de lectura. Esto apunta, como señala Bustos Táuler, hacia "su madura conciencia artística como autor de una obra digna de ser fijada y estructurada". En Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina*, 17. Aunque hay que tener en cuenta que esta misma conciencia bien podría atribuirse a otros autores que sin hacer uso de la imprenta intentaban imponer unas pautas de lectura u ordenación, como el Marqués de Santillana, Gómez Manrique y Juan Álvarez de Gato.

¹³¹ Ana María Álvarez Pellitero analiza esta posición final en el *Cancionero* y la ordenación de las obras como una evolución cronológico-genérica "desde un teatro religioso, inscrito en la tradición medieval del *Quem quaeritis*, hacia un teatro profano que hunde sus raíces temáticas en las casuística amorosa de la lírica de los *Cancioneros*". En Álvarez Pellitero, "Tradicición y modernidad en el teatro de Juan del Encina", en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999), 15-17. Sin embargo, esto supondría adjudicar a estos 3 años de composición una evolución desde un teatro medieval hasta uno renacentista, en la línea de las interpretaciones sobre el nacimiento del teatro en tanto representación religiosa que evoluciona hacia lo profano. El problema de esta interpretación, aparte del escaso margen cronológico en el que pretende situar esa evolución, es que la ordenación que dispone primero lo religioso y después lo profano puede ser considerada, a la manera de las compilaciones de la época, como un reflejo de la construcción jerárquico-genérica del propio *cancionero*, en el que, al igual que sucedía con la poesía, las composiciones religiosas anteceden siempre a las profanas.

¹³² Véase Álvaro Bustos Táuler, "Desafiar al propio mecenas: la máscara pastoril de Juan del Encina y el mecenazgo de los duques de Alba", *eHumanista*, vol. 18 (2011): 94-120. [Consulta del 20 de marzo de 2012]

elegíaca, a la que Encina contribuirá con su obra *Tragedia trobada a la muerte del príncipe don Juan*, que aparecerá en un pliego suelto salmantino dedicado a los Reyes Católicos¹³³. Es en este momento cuando Encina declara que nunca volverá a escribir "pues mi dicha quiso que más no escribiese"¹³⁴. Pese a lo hiperbólico de la frase y al hecho de que Encina, aunque en menor medida, produjo obras literarias fallecido el príncipe, queda claro el valor mercantilista que tiene para el autor su propia producción literaria, dado que no la concibe sin la existencia de un mecenas que se haga cargo de él y, muy posiblemente, del coste de las ediciones de sus obras. Las relaciones, a veces problemáticas, con los mecenas serán el tema de su siguiente obra salmantina, representada en la noche de Navidad de 1498, la *Égloga de las grandes lluvias*. Durante estos años Encina también compone en Salamanca el *Auto del repelón*, que pudo haberse representado en esta ciudad, aunque de ello no se conserva ningún dato.

Además de las églogas que aparecen en las diferentes ediciones de la compilación, algunas de las cuales serán reeditadas en pliegos sueltos¹³⁵, hay obras de Encina que sólo se han conservado en esta forma aislada, como la *Égloga nuevamente trovada por Juan del Enzina a donde se introduze un pastor que con otro se aconseja, queriendo dexar este mundo y sus vanidades por servir a Dios... o de Cristino y*

¹³³ La repercusión de la muerte del príncipe se dejó notar también en Roma, donde el famoso Tomaso "Fedra" Inghirami, discípulo de Pomponio Leto, actor, orador y secretario papal contemporáneo de Encina y Naharro, leyó una oración fúnebre en la iglesia romana de San Giacomo degli Spagnoli. Fue años más tarde el propio Inghirami quien dirigió el *Phoenulus* de Plauto en el teatro efímero del Campidoglio romano, el primero probablemente compuesto según la perspectiva vitruviana, y cuyas pinturas decorativas se han relacionado con los códices contemporáneos de Séneca.

¹³⁴ La recurrencia de esta actitud en la obra de Encina ha sido puesta de manifiesto por Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina*, 38.

¹³⁵ Como sucede con las dos églogas representadas en la noche postrera de carnaval conservadas en un pliego suelto de hacia 1515.

*Febea*¹³⁶, o la *Égloga de los enamorados Plácida y Victoriano* —compuesta probablemente en Roma hacia 1513 y representada ante el cardenal Arborea, con reediciones de hacia 1515-20 y 1518-20—. El Registro de Colón también recoge una "Égloga de tres pastores nueva mente trobada" publicada hacia 1511 y hoy perdida¹³⁷.

Estas últimas obras corresponden al período en el que Encina pasa amplias temporadas en Roma, primero como miembro de la capilla pontificia y después como *cantore segreto* del papa León X¹³⁸. Es en estos años de ferviente actividad teatral en Roma cuando, al ver "a todo el mundo en fiesta de comedias y destas cosas"¹³⁹, Torres Naharro se suma al elenco de autores, representantes y mercaderes que componen y representan en la curia papal. Como Encina, Naharro siente la necesidad de apropiarse del nuevo medio de la imprenta para fijar y controlar su obra, y así lo señala en el prohemio a la primera edición de su *Propalladia* —Nápoles 1517—, dirigiéndose directamente a sus propios lectores:

No sé agora yo si quanta bondad puede haver en una sana intención, como es la mía, *será bastante a hacer grata y aceptable a los discretos lectores esta mi pobre y rústica composición*, como sea obra de mis manos, toda mi vida siervo, ordinariamente pobre y, lo que peor es, *ipse semipaganus, etc.* Yo pues soy perdido en este mi temerario viaje, si vuestra cortesía piadosamente no adoba lo que mi ignorancia presuntuosamente gasta. En todo caso convendrá, como humildemente os suplico, del baxo presente de mis primeras vigiliass no hagáis caso y rescibáis (como de los virtuosos

¹³⁶ García-Bermejo, Catálogo del teatro español del siglo XVI, 52. La obra, según Alberto del Río, pertenece a las piezas teatrales sobre el ciclo del amor y fue compuesta después de que Encina comenzara a viajar a Italia. Véase Encina, *Teatro*, lxii.

¹³⁷ García-Bermejo Giner, Catálogo del teatro español del siglo XVI, 54. Además de estas composiciones, son numerosas las canciones que se conservan en diversos cancioneros manuscritos, en el *Cancionero de palacio* y en obras como la *Trivagia*.

¹³⁸ Según señala Aliprandini, en Juan del Encina, *Triunfo del amor. Égloga de Plácida y Vitoriano*, ed. Luisa de Aliprandini (Madrid: Akal, 1995), 11 y en Encina, *Teatro completo*, xxxii.

¹³⁹ Torres Naharro, *Obra completa*, 3.

s'espera) la tierna y pura voluntad, pues que: Hec facit ut veniat pauper gratus ad aram et placeat celo non minus agna bove¹⁴⁰. *Menos mal me ha parecido hacerlos yo por mis manos este presente de cosa conoscidamente no buena, que esperar que por sus pies incorrecta y viciosamente a vuestra noticia veniese; mayormente, que las mas de estas obrillas andaban ya fuera de mi obediencia y voluntad*¹⁴¹.

Como Encina, Naharro se queja de que sus obras están siendo "usurpadas" y decide llevarlas a la imprenta "por [sus] manos", para evitar que anden fuera de su control¹⁴². Esta intención de controlar su producción, sin embargo, parece haberse limitado a la edición suelta romana de la *Tinellaria*, y a la edición napolitana de la *Propalladia*.

La edición suelta de la *Tinellaria*, según sabemos gracias a su dedicatoria, aparece en el momento en el que Naharro trabajaba para el cardenal Giulio de Medici, a quien, como podemos leer en el siguiente párrafo, denomina "patrón mío"¹⁴³:

Acuérdome que después de recitada esta Comedia Tinellaria a la S[antidad] D[e] N[uestro] S[eñor] e a moseñor Reveren[dísimo] de Médicis patrón mío, V[uestra] S[eñoría] Revere[ndísima] quiso uerla y después de uista me mandó que en todo caso le

¹⁴⁰ Torres Naharro utiliza aquí el término *semipaganus* en la misma acepción que tiene en la cita de Persio de la que lo toma, refiriéndose a sí mismo como alguien que no ha terminado su iniciación en la poesía, tomada metafóricamente por una religión. Véase Gillet, *Propalladia*, v. iii, 19.

¹⁴¹ Torres Naharro, *Obra completa*, 7.

¹⁴² Como vimos anteriormente, la preocupación de Encina por el control y la corrección de sus obras era evidente en la edición *princeps* de su *Cancionero*. En su dedicatoria señala cómo sus obras "andaban ya corrompidas y usurpadas", para matizar posteriormente su intención, en la introducción de su primera égloga, de sacar "la compilación de todas sus obras porque se las usurpauan y corrompían". Encina, *Obra Completa*, 27.

¹⁴³ Las pocas noticias biográficas que conocemos sobre el autor se encuentran en la carta de presentación de Mesinierus I. Barberius Aurelianensis al humanista Jodocus Badius publicada en la *Propalladia*. Gracias a la carta sabemos que Torres Naharro se encontraba en Roma a partir de 1508, y que allí sirvió a Giulio de Medici, futuro papa Clemente VII, entre 1513 y finales de 1515 o principios de 1516, para pasar después al servicio de Bernardino de Carvajal. Ya en 1516 estará en Nápoles bajo la protección de Fernando d'Avalos y Vittoria Colonna, y fue allí donde publicó la *Propalladia* en 1517.

diesse la copia della. Tras desto me demandó la causa por que no dexaua estampar lo que escreuía¹⁴⁴.

Gracias a este fragmento, sabemos que León X y su primo Giulio de Medici presenciaron la representación de la *Tinellaria* y que fue precisamente este último, por aquel entonces patrón de Torres Naharro, quien le pidió una copia manuscrita de la obra y lo alentó a publicarla. Está claro que Naharro se sirve de su vinculación con los Medici para publicitar su obra, amparándola bajo una renombrada familia, como lo hará a la hora de publicar la *Propalladia*, que dedica a sus señores Fernando d'Avalos y su mujer Vittoria Colonna. En este caso, la dedicatoria no está sólo inserta en los materiales preliminares, sino que se diseñó para la ocasión un cuidadoso grabado, uno de los más llamativos salidos de la imprenta de Pasquet de Sallo, que representa las figuras del marqués y de su mujer.

La peculiaridad del grabado puede explicarse porque éste forma parte de la primera de las obras que llevó a la imprenta Pasquet de Sallo, que hasta entonces había trabajado en el taller del impresor Mayr, también en Nápoles, y cuyos esfuerzos, en opinión de Manzi para agradar a su nuevo público, se dejan notar, además, en la españolización de su nombre.¹⁴⁵ Una de las preguntas que más ha preocupado a la crítica es por qué Naharro abandonó Roma, donde había escrito gran parte de su producción, y decidió publicar la recopilación de sus obras en Nápoles. Si son inciertas

¹⁴⁴ En Luisa de Aliprandini, "La representación en Roma de la *Tinellaria* de Torres Naharro", en Francesc Massip, ed., *El teatre durant l'edat mitjana i el Renaixement. Actes del I Simposi internacional d'història del teatre sobre "L'Edat Mitjana i el Renaixement en el Teatre": Sitges, 13 i 14 d'octubre de 1983*, (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996), 128.

¹⁴⁵ Como señala Manzi sobre Pasquet de Sallo: "La forma Pasqueto, che appare per prima in *Propalladia*, devesi considerare riduzione di Pasquet, usata per adattamento al testo castigliano dell'opera. Tal forma, infatti, non è stata mai più ripetuta in altri libri". En Pietro Manzi, *La tipografia Napoletana Nel '500. Annali di Sisigmondo Mayr- Giovanni A. de Caneto- Antonio de Frizis -Giovanni Pasquet de Sallo (1503-1535)* (Firenze: Leo S.Olschki, 1971), 229.

las razones personales que lo llevaron a hacerlo¹⁴⁶, es cierto que desde el punto de vista del mercado del libro una impresión napolitana constituía una opción más que razonable para la época, en la que existía una fluida conexión editorial entre Nápoles y la curia papal. De hecho, el propio maestro de Pasquet de Sallo, Mayr, había comenzado su carrera de impresor a finales del siglo XV en Roma, como socio de Giovanni Besicken y posteriormente de Andrea Freitag. Ambas asociaciones duraron poco. Cambios en el mercado o en las iniciativas editoriales llevaban a los impresores a buscar constantemente asociaciones nuevas que iban, a menudo, más allá de las fronteras político-económicas. Así, en 1500, Besicken, que por aquél entonces todavía se encontraba en Roma, se asocia con Martino de Amsterdam, que había trabajado como maestro de taller en la imprenta napolitana de Riesinger. Las relaciones entre tipógrafos romanos y napolitanos eran frecuentes, y el movimiento de una ciudad a otra algo usual al principios del siglo XVI. De hecho, los motivos del traslado de Mayr a Nápoles fueron probablemente de tipo comercial, puesto que, si en la Roma del *Cinquecento* era muy difícil vender libros debido a la saturación del mercado, Nápoles carecía de oficinas tipográficas y, por lo tanto, había una menor competencia editorial que daba lugar a que nuevos impresores pudieran expandir su negocio con mayor facilidad¹⁴⁷. Desde 1503, Gonzalo de Córdoba otorgó numerosas concesiones a la ciudad de Nápoles y, entre ellas, una dedicada específicamente a la imprenta, por la que se concedía la publicación

¹⁴⁶ Son múltiples las hipótesis sobre lo que pudo haber ocurrido en la curia papal para que Naharro decidiera abandonarla. Aliprandini señala que posiblemente lo que impulsó al autor a mudarse a Nápoles no fue nada importante, ya que la *Propalladia* sale con el privilegio del papa León X, y, tal como apunta Gillet, el tipo de sátiras que dedica Naharro contra la vida en la curia papal estaban a la orden del día. Véase Luisa de Aliprandini, "Studio Introduttivo. La Tinellaria nella cultura italiana del primo Cinquecento", en Luisa de Aliprandini, "La *Tinellaria* nella cultura italiana del primo Cinquecento", en Bartolomé de Torres Naharro, *Comedia Tinellaria, Riproduzione fotomeccanica della editio princeps*, ed. (Bologna: Arnaldo Forni, 1985), 9-10.

¹⁴⁷ Manzi, *La tipografia Napoletana Nel '500*, 9-14.

de las obras de Pontano al humanista napolitano Pietro Summonte, miembro de la Academia Pontaniana y cabeza de ésta a la muerte de Pontano¹⁴⁸. Así mismo, Fernando el Católico, en una pragmática promulgada en Toro en 1505, ratificaba los privilegios que hasta entonces se habían concedido a la ciudad, y entre ellos los relativos a la imprenta. El decreto de Gonzalo de Córdoba, reestampado en muchos libros de la época, señala oficialmente el renacimiento de la imprenta en Nápoles, cuyo mérito comparte con el tesón de Summonte y de Mayr¹⁴⁹.

Parece que hacia 1512 Pasquet de Sallo ya se encontraba trabajando en la oficina de Mayr, y habrá que esperar hasta 1517 para que se establezca de manera independiente en una casa al lado de la iglesia de la Annunziata. Es allí donde vende sus libros, como él mismo señala en los colofones de sus obras. La iglesia de la Annunziata se encontraba situada en uno de los barrios más antiguos y poblados de Nápoles, y gozaba de un emplazamiento excelente cercano a la Vicaria Vecchia¹⁵⁰, sede de los tribunales civiles y criminales. Era un lugar que, desde los inicios de la imprenta, había atraído a tipógrafos y libreros: en la Via S. Biagio dei Librai se establecieron los primeros impresores y también la Università degli Studi, que, debido a la apertura de nuevas cátedras, condicionó el incremento de oficinas tipográficas¹⁵¹.

¹⁴⁸ El documento, según cita Manzi, se conserva en el *Archivio di Stato di Napoli*, de la forma siguiente: "Pietro Summonte napolitano. Ordino che il detto Pietro habbi pensiero di fare stammpare le opere del Pontano, del Salazaro (sic) et altre. Magni Capitanei 1504". Ferdinando il Cattolico, inoltre, dichiarò con memorabile prammatica promulgata in Toro città della Spagna il 18 de febbraio 1505, leggitimi essere stati i re della dinastia aragonese di Napoli e, pertanto, ne confermò gli atti, le concessioni, i privilegi che essi avevano per qualquiasi motivo promulgati". En Manzi, *La tipografia Napoletana nel '500*, 14.

¹⁴⁹ Manzi, *La tipografia Napoletana nel '500*, 14.

¹⁵⁰ La Vicaria Vecchia: "sede dei tribunali civili e criminali, era un edificio composto di due palazzi a sinistra di chi entrava nel Vico S. Giorgio". En Manzi, *La tipografia Napoletana nel '500*, 232.

¹⁵¹ Manzi, *La tipografia Napoletana nel '500*, 232-234.

Puesto que la *Propalladia* de Torres Naharro constituye la primera obra en solitario para Pasquet, hay en ella un claro intento por complacer a la clientela de la obra. Esta, según las estrofas "Ad lectores de Propalladia sua Auctor" que se encuentran al final del volumen impreso de Naharro, es principalmente castellana, como puede apreciarse a continuación:

A vos a vos mis señores
los poetas castellanos
que sueltos son mis errores
escritos con mil temblores
por aquestas torpes manos.
Yerro son, los más tempranos
qué sembré,
principios en que prové
mis fuerças y tiernas alas;
de donde, con salva fe,
Propalladia los llamé,
primeras cosas de Pallas.
No tan buenas como malas,
en verdad,
compuestas en ciega edad
no cojidas con razon
aunque de mi voluntad
escritas con humildad
impressas sin presuncion¹⁵²

En caso de que el dudoso privilegio "real y papal" de León X que presenta en su portada la *princeps* (folio a iv) fuera auténtico y no una mera falsificación, podría haber facilitado la circulación del libro entre fronteras y su venta en España¹⁵³, aunque habría

¹⁵² Torres Naharro, *Obra completa*, 129.

¹⁵³ Muchos estudiosos han dudado de la autenticidad del privilegio, puesto que Pasquet parece no haberse preocupado en exceso por su obtención. En una edición de la *Propalladia*, publicada siete años después de la *princeps*, encontramos el mismo privilegio sin modificar, y junto a una comedia que no ha sido revisada. Como señaló Manzi: "Non sembra che de Sallo si sia mostrato soverchiamente ligio nell'osservanza della bolla leonina, che faceva obbligo di sottoporre i libri alla revisione ecclesiastica per ottenere il prescritto imprimatur. Meraviglia soprattutto come gli stessi libri di natura ecclesiastica (uffici,

que examinar hasta qué punto la falta de restricción con que se redactó, sin indicar ni el número de años por el que se extiende el privilegio ni la región para la que se concede, pudo haber sido un impedimento para la libre circulación de la edición¹⁵⁴.

Al margen de las razones comerciales que pudieron determinar la impresión de la obra en Nápoles, otro factor importante, como hemos dicho anteriormente, es que Torres Naharro pasa en este momento al servicio de Fernando d'Avalos y Vittoria Colonna. La importancia de haber encontrado un protector al que dedicar sus obras es el tema principal de su dedicatoria, como señala el propio autor:

Viendo así mesmo todo el mundo en fiesta de comedias y destas cosas, y como piadoso padre que, zelando la salud del amado hijo y en la loca fiesta temiendo los agudos cuernos del bestial Toro, busca para él el más alto y seguro lugar donde más de la fiesta y menos del peligro participar pueda (aunque mis pecados no quisieron que hijo fuesse, sino hija, y aun fea, mal vestida y peor compuesta, empero amada como salida de mis entrañas, esta mi *Propalladia*) y Dios sabe con quanto temor de las puntosas malicias del bestial vulgo, *me di a buscar para ella el más alto y excelente lugar que para su seguridad y gloria hallar yo pude.*

Y tal fue mi ventura, que sin duda hallé más de lo que buscaba en V.S. De manera que no solamente quedé satisfecho, más admirado de ver en tan tiernos años tan canas hazañas¹⁵⁵.

raccolte di anni religiosi, libri di preghiere, vite di Santi) ne siano sprovvisti. Manzi, La tipografia Napoletana, 236-237.

¹⁵⁴ Así como señala Gillet en la nota: "This papal privilege was probably no more, as Menéndez y Pelayo observed, than "uno de tantos diplomas cancellerescos, como los que obtuvieron de Clemente VII el Ariosto para su *Orlando furioso* (...) The papal privilege, for ten years, of the *Propalladia* is duly printed among the preliminaries of this, as well as of the following edition, where indeed, it appears quite unaltered, in spite of the addition of a play and the lapse of seven years. It was apparently assumed that a reprint, even enlarged, enjoyed the privilege of the original for the time it still had to run or, as seems more likely, the privilege was not taken very seriously, in spite, and perhaps because, of its unrestricted scope and the disproportionate penalty not only of a fine, but of major excommunication". En opinión de Gillet, el libro no podría haberse vendido en España porque su privilegio no era demasiado concreto, no determinaba el número de años ni la región a la que se restringía, pero el mismo autor considera que haría falta reexaminar este punto. En Joseph E. Gillet, *Propalladia and other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, v.i (Pennsylvania: Bryan Mawr, 1943) 7-8.

¹⁵⁵ Torres Naharro, *Obra completa*, 3-4.

La protección de la obra por medio del nombre del mecenas se expresa mediante una metáfora "de elevación", similar a la que vimos anteriormente en el caso de Encina¹⁵⁶, quien al servicio de los duques de Alba, sube a la "gran altura de la contemplación" de los Reyes Católicos, para promocionar sus obras, y ascender en la vida cortesana mediante la doble dedicatoria¹⁵⁷. Esta elevación poética y física tiene su contrapunto en la manera en la que Fernando D'Avalos y Vittoria Colonna se sitúan sobre el pedestal de dos columnas. Esta aparece representada por una pequeña figura femenina sobre la columna de la derecha, mientras que la diminuta figura de la izquierda, coronada con un laurel y escribiendo, muestra al marqués de Pescara. En medio de ambos, en el centro del grabado, se sitúa el escudo de armas del marqués, paralelamente a lo que sucedía con el escudo de los Reyes Católicos en algunas de las ediciones de Encina (fig. 6)¹⁵⁸.

¹⁵⁶ La metáfora, sin embargo, tiene un desarrollo diferente en ambos autores. En Encina es parte de una escala de perfección (en sentido platónico) por la que se sube desde los duques hasta los reyes; mientras que en Naharro la altura es un lugar seguro que mantiene al autor y a su obra protegidos de las bestias (el vulgo) que se encuentran abajo.

¹⁵⁷ Encina, *Obra completa*, 3-4.

¹⁵⁸ Una descripción completa del grabado y de las rúbricas de las figuras la da Gillet, como sigue: "The coat of arms, placed significantly in a portico between columns (Colonna), is that of Fernando Francisco de Avalos, Marqués de Pescara (1490-1525), to whom the book is dedicated. The small female figure on the right, above a coat-of-arms inscribed Prudentia, may be intended to represent his wife Vittoria Colonna. / She had not accepted her husband's suggestion, in the *Dialogo d'Amore* which he sent her from Ravenna, that she take for her device a cupid embracing a serpent, the symbol of prudence, with the legend: "Quem peperit virtus prudentia servet amorem"; she also refused a later one designed by Paolo Giovio, and actually adopted the picture of a wind-swept juniper, which she describes as follows in one of her sonnets: Quel bel ginepro, cui d'intorno cinge/ Irato vento, che nè le sue foglie/ Sparge.../ The tree which the engraver pictured as bent by the wind over the small female figure on the right of the portico which surrounds the central coat of arms, may have been intended for a juniper (...). The little figure on the left, crowned with laurel and writing, seated under what seems to be a laurel tree, may be intended to represent the other 'column' of the house of Pescara, the Marquis himself, whose *Dialogo d'amore* might give him some claim to a poet's crown. The words which appear printed vertically on the right and on the left of the coat of arms: "Dirigatur Domino Oratio mea" are from Psalm 140, 2: Dirigatur oratio mea sicut incensum in conspectu tuo...". En Gillet, *Propalladia*, vol. i, 5-6.

Al cuidado con el que fue diseñado el grabado inicial, se suman otros elementos a los que Naharro confiere especial importancia, como la *dispositio* de la obra. La *dispositio*, un elemento central de tratados retóricos como la *Rethorica ad Herennium*, con numerosas ediciones y una amplia difusión en la época, aparece mencionada también explícitamente en Castilla, en algunos prólogos de obras anteriores a Naharro. A finales del siglo XV, por ejemplo, el licenciado Juan de Lucena, al dedicar su adaptación de la *Vida Beata* a Enrique IV declaraba: "Si la vida no me falta, con más grosa péñola desta propongo de commendarlas. Volviéndome, pues, al mi propuesto, porque tu Serenidat *cognosca la horden de mi tractado (...)*"¹⁵⁹. Aquí, la concesión de un orden significativo y consciente a esta "orden del libro" se explica como una metáfora, que recurriendo a las técnicas del "arte de la memoria" acerca al lector a la configuración interna de la compilación:

La orden del libro, pues que ha de ser pasto spiritual, me paresció que devía ordenar a la usança de los corporales pastos, conuiene a saber: dándoles por antepasto algunas cosillas breues, como son los Capítulos, Epístolas, etc.; y por principal cibo las cosas de mayor subjecto, como son las comedias; y por pospasto así mesmo algunas otras cosillas, como veréis¹⁶⁰.

Las comedias ocuparían una posición central dentro de la obra, la de la comida principal o sustancial, precedidas por ciertas piezas introductorias a la manera de "antipasti", y seguidas de "otras cosillas" como pospasto, más concretamente los sonetos

¹⁵⁹ Juan Lucena, "Libro de Vida Beata", en *Opúsculos literarios de los siglos XIV à XVI*, ed. Antonio Paz y Mélia (Madrid: Sociedad de Bibliófilos españoles, 1892), 106.

¹⁶⁰ Torres Naharro, Propalladia, 141-142.

a la italiana que usará como ejemplo Castillejo en su *Repreñsion contra los poetas españoles que escriben en verso italiano*¹⁶¹.

Esta organización, que confiere una posición central innegable a las comedias, podría recordar a los banquetes en los que se representaban las obras de Torres Naharro, especialmente tal y como se describen las celebraciones ante el papa León X en los relatos que veremos en el siguiente capítulo.

Además del símil del que se sirve Naharro, la edición de la *Propalladia* parece seguir un modelo editorial extremadamente popular en el siglo XVI italiano, en el que aparecerán las obras de autores como Vincenzo Calmeta¹⁶² o Bernardo Accolti, llamado *l'unico Aretino*¹⁶³. Accolti, junto con otros contemporáneos como el autor y actor Niccolò Campani, representará sus comedias en Roma ante León X por las mismas fechas en las que encontramos allí a Encina y Torres Naharro. Aunque muchos de estos autores no gozan, hoy en día, de la fama que poseen sus contemporáneos humanistas, fueron en la época figuras celebres, y sus libros se convirtieron en auténticos éxitos comerciales. Niccolò Campani, con otros representantes sieneses, gozó de gran fama en

¹⁶¹ Castillejo, en su *Repreñsion contra los poetas españoles* que escriben en verso italiano, en la que critica a aquellos que reniegan de la forma de trobar castellana "se tornan a baptizar/ y se llaman petrarquistas" y, por lo tanto, juzgan "(...) mal/ de su patria natural". Para defender la idea de que cada lengua tiene su tradición poética, Castillejo imaginará en su *Repreñsion* a un Torres Naharro que exclamando: "Si yo viera/ que la lengua castellana/ sonetos de mí sufriera,/ facilmente los hiziera,/ pues los hize en la romana;/ pero ningún sabor tomo/ en coplas tan altaneras,/ escriptas siempre de veras,/ que corren con pies de plomo,/ muy pesadas de caderas". En Cristóbal de Castillejo, *Obra completa* (Madrid: Biblioteca Castro, 2009), 263 y 268.

¹⁶² El compendio de *Cose noue* de Vincenzo Calmeta, que incluye obras de otros autores, con "sonetti capitoli epistole egloghe pastorali strambotti barzelette et una predica damore", fue impreso en Venecia por Zorzi di Rusconi (1507), Manfredro Monteferrato (1508), Alexandro di Bindoni (1515a), Melchior Sessa (1515b), Georgio de Ruschoni milanese (1516) y Tacuino de Tridino (1517). La fama del compendio, sólo editado modernamente en 1959 en la *Collezione di opere inedite o rare*, es evidente si además de la frecuencia de su publicación tenemos en cuenta que existen dos ediciones del mismo año por dos editores diferentes en la misma ciudad. Por otra parte, hay que tener en cuenta que si el orden de ambas compilaciones presenta similitudes, la de Calmeta no es una compilación de autor como la de Naharro.

¹⁶³ Bernardo Accolti et al., *Opera noua zoe soneti, capitoli, stramoti & vna comedia* (Venecia: Nicolo Zoppino e Vincenzo compagni, 1515).

Siena y en la Roma de entonces. Campani, conocido popularmente como lo Strascino, era también plenamente consciente de las ventajas que la imprenta podía depararle. Particularmente interesantes son algunas de las estrofas de su *best-seller*, *Lamento di quel tribulato, sopra el male incognito el quale tratta de la patientia et impatientia*, cuya primera versión comienza en Roma hacia 1508 después de haber contraído la sífilis. Lo Strascino, que ampliará el texto a continuación para una edición veneciana de 1521¹⁶⁴, exhorta al lector a que adquiera el libro y lo añada a su biblioteca personal, ya lo mantenga a la vista, ya escondido:

Or, se tu metti questo mio libretto.
in tur una famosa libreria,
di palese, o nascosto, sarà letto.
più che la Bibbia, o libro che vi sia.
Di stil so che gli è plusquam imperfetto,
però ne fo divizia e cortesia,
a' molti afflitti, che me n'han pregato,
E per sol questo a stampa l'ho mandato¹⁶⁵.

Como vemos, el autor declara haber imprimido el libro por deseo de muchos lectores y que este, una vez adquirido, será más leído que la Biblia. Esta estrategia editorial introducida dentro del propio libro nos recuerda la estrategia editorial de la *Celestina*, popular ya en Roma cuando escribe lo Strascino, y cuyo cambio de título, según leemos en el prólogo a la *Tragicomedia*, responde a una petición de los lectores.

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamasse

¹⁶⁴ Marzia Pieri, *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale* (Florenca: Edizioni ETS, 2010), 24 y 183.

¹⁶⁵ Pieri, *Lo Strascino da Siena*, 241-242.

tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. *Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora, por medio la porfía, y llaméla 'tragicomedia'*. Assí que, viendo estas conquistas, estos díssonos y varios juyzios, miré a donde la mayor parte acostava, y hallé que se alargasse en el proceso de su deleyte destes amantes, sobre lo qual fuy muy importunado. *De manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan extraña lavor y tan agena a mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición*¹⁶⁶.

De hecho, esta concesión a los lectores, y esta complacencia pública comienza cuando el libro entra a formar parte del mercado editorial. Un mercado en el que continuadores, lectores, e impresores contribuyen a la creación de la propia obra literaria¹⁶⁷.

Precisamente esa ansia de continuación de la obra, y de complacer al lector es lo que lleva a lo Strascino a dejar una hoja en blanco en su tratado sobre la sífilis para que quien lo lea pueda escribir sus propios sentimientos y contribuya de esta forma al libro.

¹⁶⁶ Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter. E. Russell (Madrid: Castalia, 1991), 202-203. La cursiva es mía.

¹⁶⁷ Como señala Ottavio Di Camillo: "An in-depth analysis of the synchronic relationship among the various stages of the work points, indeed, to peculiar genetic compositions that are hard to clasiffy. It all begins with an anonymous text of unknown provenance onto which several unnamed writers, most likely on commission, have grafted with different degrees of success a number of interpolations. As best as one can surmise, it seems that the initial text, now comprising the first Act or first part, had begun to undergo a radical revision already toward the end of its manuscript tradition as attested by the Fragment of the Palacio Library (...). For sure there must have been reasons that escape the modern critic as why the original comedia was perceived from the very beginning to be an open work, belonging, as it were, to the public domain. Such an assumption could not have been more exploited than when the work, in its printed form, entered the more lucrative cycle of the book market. Judging by the earliest surviving editions, it seems, in fact, that it took only six or seven years for printers to quadruple the length of the text. Moreover, when the text could no longer withstand further additions without compromising its already overburden dialogues and narrative schemes, it was quarried for countless continuations and imitations for the rest of the XVI century. En Ottavio Di Camillo, "When and Where Was the First Act of *La Celestina* Composed? A Reconsideration", en "*De ninguna cosas es alegre posesión sin compañía*". *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, ed. Devid Paolini, t. i, (New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010), 4.

Lasso una faccia in bianco, non la inbratto
perché ognun possa dir come si senta.
Parline chi n'ha or piena notizia,
ch'io per me non ho più sua amicizia¹⁶⁸.

Junto a otros autores e intérpretes sieneses, lo Strascino pasa largas temporadas en la Roma de León X. Su obra es clave para el desarrollo de la comedia urbana. Entre sus comedias, el *Magrino*, ambientada en Roma y el *Cotellino*, parecen haber influido en los *Ragionamenti* de Aretino, y guardan una estrecha relación con los ambientes retratados en la *Tinellaria* de Torres Naharro.

A pesar de la importancia que lo Strascino concede a la imprenta¹⁶⁹, no sabemos si su vinculación con esta fue, como la de Nebrija o Encina, trabajando codo a codo con los impresores. En cuanto a Naharro, parece que no estuvo presente en el taller de imprenta y muy posiblemente tampoco corrigió las pruebas del libro, como se deduce del colofón de la edición princeps:

Estampada en Napoles. Por Ioan pasqueto de Sallo. Iunto ala
Anunciada con toda la diligentia y aduertentia posibles y caso
que algun yerro o falta se hallare por ser nueuo en la lengua ya
se podria vsar con el de alguna misericordia. pues ansi el

¹⁶⁸ No sabemos si la hoja en blanco apareció de hecho en la edición de la obra, o se quedó en mera intención del autor. Su muerte, acaecida el mismo año de la publicación del libro, deja dudas sobre el posible control de la edición. El ejemplar que he podido examinar, conservado en la New York Public Library, tiene, en efecto, un cuadernillo en blanco al final. Véase Niccolo Campani. Lamento di quel tribulato di Strascino Campana senese sopra el male incognito el quale tratta de la patientia et impatientia (Venetia: Nicolo Zoppino y Vicentio Compagno, 1523), cvii verso. Como señala Marzia Pieri, el autor que modifica la obra para añadir nuevas estrofas "la dichiara opera aperta (...) lasciando delle pagine bianche offerte a future aggiunte". En Pieri, *Lo Strascino da Siena*, 242.

¹⁶⁹ No debemos perder de vista, como veremos en los siguientes capítulos, que uno de los principales cauces de difusión de su obra lo constituyen las propias representaciones escénicas, ya sea en Siena o la curia papal, a las que los intérpretes sieneses y de otros lugares de la península, como lo hizo también Naharro, dedican gran parte de sus esfuerzos.

estampador como el corrector posible es en una larga obra vna ora o otra ser ocupados del fastidio. La benignidad de los discretos lectores lo puede considerar¹⁷⁰.

Como se desprende del colofón, Pasquet llevó a cabo la doble tarea de impresor y corrector. Sus palabras constituyen también una reflexión sobre su fastidioso trabajo, cuyo hastío, al corregir una página tras otra, distraído, o a veces ocupado en otros negocios, hacen que la ansiada multiplicación de la copia sin error alguno sea, en efecto, muchas veces, una consecución de erratas y títulos equivocados, de lo que son ejemplo las propias ediciones de Pasquet¹⁷¹. A esto hay que sumar que el número estimado de ejemplares que por aquel entonces se realizaba en los talleres tipográficos napolitanos de obras como las de Naharro era de unos 100. Evidentemente, el arduo trabajo y el número de copias producidas no daban para mantener el negocio en el caso de Pasquet. Su imprenta era también una librería que se abastecía de libros provenientes de Lyon, Venecia, Roma y Florencia. Es precisamente en Lyon donde Jodocus Badius, el humanista a quien el amigo de Naharro Mesinierus dedicaba la epístola prologal de la *Propalladia*, había publicado uno de los Terencios que marcaron tendencia en el mundo editorial (1493)¹⁷². Lyon, por lo tanto, vinculaba a Badius con Pasquet y con Mesinierus

¹⁷⁰ Bartolomé de Torres Naharro, *Propaladia* de Bartolomé de Torres Naharro. (Nápoles, 1517). Sale nuevamente a la luz reproducida en facsímile por acuerdo de la academia española y a sus expensas. (Madrid: Tipografía de archivos, 1936), f. çiii verso.

¹⁷¹ La reedición napolitana de la *Propalladia* aparece llena de numerosos errores, incluyendo títulos y epígrafes erróneos.

¹⁷² En este, Jodocus Badius resalta la importancia tanto del comentario de Guido Juvenalis como de los grabados que acompañaban la obra, puesto que ambos permitían al lector recién iniciado en el mundo de las letras entender las obras de Terencio sin la ayuda de un experto. Según se dice, los grabados incluidos en la edición han sido concebidos por los editores de la obra de tal manera "que incluso los iletrados puedan leer a partir de las imágenes que pusimos antes de algunas escenas y entender el argumento cómico". Publius Terentius Afer, *Comodiae sex cum comment. Guidonis Juvenalis* (Lyon: Johann Trechsel, 1493), folio Q4 verso. "Si quidem quia sensa poetae tam aperte a Guidone nostro exposita sunt ut vel novellus in litterarum militia tyro sine veteratoris praesidio capere posset: effecimus ut etiam illitterati ex imaginibus quas cuilibet scaenae praeosuimus legere atque accipi comica argumenta valeat".

y era uno de los principales centros de producción de "obras cómicas" o nociones sobre lo cómico a finales de siglo. De esta forma podríamos concebir la asociación de la *Propalladia* de Naharro con Badius y con Lyon como una vinculación buscada, que indicaría al lector el conocimiento, por parte de Naharro, de los nuevos avances de la escena, y del propio trabajo humanístico de edición y corrección. De hecho, las comedias de Naharro, como las editadas por Badius, tenían una división en 5 actos (jornadas) y seguían un esquema en el que se recuperaba gran parte de los recursos de la comedia clásica terenciana: anagnórisis como las de Aquilano en la *Aquilana*, o el desarrollo del *servus falax* en la *Tinellaria*. Por otra parte, Lyon era también la ciudad en la que había terminado el concilio cismático de Pisa en el que, como veremos más adelante, había participado Bernardino de Carvajal, patrón de Naharro a finales de los años 10 y que tal vez hubiera establecido alguna conexión con el humanismo lionés al que parece vincularse la obra de Naharro mediante la carta de Mesinierus. De todas formas, habría que investigar más sobre el papel de Carvajal en Lyon y sobre las relaciones que llegó a establecer allí¹⁷³.

Aunque Naharro no trabajase en el taller de imprenta leyendo y revisando pruebas como hacía Badius, sabemos que se encontraba en Nápoles y que modificó la *Tinellaria* para incluirla en la recopilación: elimina algunos de los versos de la obra y cambia el nombre del patrón del *tinello*, que pasa de Cardenal Egipcio, tal y como se le denomina en la edición suelta, a Cardenal Bacano¹⁷⁴. Sin embargo, como acabamos de

¹⁷³ Véase el artículo de próxima aparición de Encarnación Sánchez García, que aportará interesantes noticias sobre los preliminares de la *Propalladia*, "Sobre la Princeps de la Propalladia (Nápoles, Ioan Pasqueto de Sallo, 1517): Los mecenas (Fernando D'Avalos, Vitoria y Fabrizio Colonna, Belisario Acquaviva) y la epístola latina de Mesinierus I. Barberius", en prensa. Desde aquí aprovecho para agradecer a Encarnación Sánchez García por haberme enviado las pruebas de su valioso estudio.

¹⁷⁴ Aliprandini, "Studio Introduttivo", 23-25.

ver, parece que Torres Naharro no participo como corrector en la impresión, trabajo del que tuvo que ocuparse el propio Pasquet. Tampoco hay que perder de vista que los materiales preliminares analizados revelan un interés por controlar y preservar una versión "autorizada" de su propio trabajo. Además, el prólogo articula un interés por preservar una fuerte conciencia de "autor" y una obra "no corrompida" mediante la circulación ilícita. Esta circulación previa habla a un tiempo de la imposibilidad de controlar la circulación de las obras una vez representadas, o bien de una ilícita "publicación manuscrita", lo que lleva a Naharro a "autorizar" una versión de ellas mediante la imprenta.

Esta visión autorial se trasluce también en la presencia de un tratado teórico que enmarca y sirve de guía de lectura para las obras. Si Encina se mostraba como aquel que, en un momento de esplendor poético, fijaba las reglas del arte, aventuraba consejos sobre la declamación "teatral" y ofrecía su cancionero como muestra de trobar y de maestría, Naharro es uno de los primeros autores teatrales en Europa que escribe un tratado sobre la representación escénica en el que prioriza, sobre la tradición clásica, la propia experiencia teatral.

Encina y Naharro no son casos aislados en el panorama castellano de construcción autorial. La biografía y el interés por la imprenta de uno de los imitadores de Naharro, Vasco Díaz Tanco, narra una historia similar. Viajero incansable, más ocupado, como solía decir, en gastar tinta y borrar papel que en jugar a naipes, siempre inquieto, desplazándose de un lugar a otro. Cambia de nombre al cambiar de país. Recorre toda Europa: presencia el saco de Roma, asiste en Bolonia a la coronación del emperador Carlos V, y algunas de sus hazañas lo llevan a ganar el sobrenombre de

Clavedán (fig. 7). Después de esto se embarca para España y parece haber caído prisionero de una galera oraní o tunecina. Tras su cautiverio, es rescatado, al parecer, por portugueses y llega hasta las Canarias, y de ahí vuelve a Portugal. Se ordena presbítero y parece que su situación económica no mejora, ni siquiera cuando el monarca portugués, hasta quien llega la fama de su ciencia, lo llama a su corte para que descifre unos documentos. De Portugal vuelve a España, donde recorre casi todas las diócesis para recoger datos sobre su *Provincial de España*. Se cree que compró en Zaragoza la imprenta de Hardouin, y desde entonces se dedicó a imprimir su obra y otras ajenas, y así hasta su muerte¹⁷⁵. En el prólogo a su *Jardín del alma cristiana*, da cuenta de las cuarenta y ocho obras de madurez que hasta el momento tiene escritas, la mayoría de las cuales no han llegado hasta nosotros. Además de estos libros, Tanco también recoge algunas de las composiciones de su juventud, aunque el juicio que estas le merecen hacia el final de su vida no es totalmente positivo:

E a estos quarenta y ocho libros, como dicho es, téngolos por hijos legítimos engendrados en mi vejez; que a las obras de la mocedad que atrás tengo dadas por inuentario, téngolas por hijas bastardas (como tengo dicho), porque totalmente sus composiciones no me satisfazen para el tiempo presente, porque quisiera yo pues que algunas de aquellas obras tratan de buenas y sanctas materias, fueran en prosa, por otros modos más honestos y más contemplativos. Porque fueran más provechosas para todos los que las leyeran y trataran¹⁷⁶.

¹⁷⁵ En Antonio Rey Soto, *La imprenta en Galicia. El libro gótico*. Discurso leído por Dr. Antonio Rey Soto en el acto de su recepción en la Real Academia Gallega, celebrado en el balneario de Mondariz el día 3 de Agosto de 1920..., edición fac-símile de la edición publicada en 1934 (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1988), 47-53, y 120-128.

¹⁷⁶ Vasco Díaz Tanco, *Jardín del alma Xpiana do se tracta las significaciones d' la misma* (Valladolid: Juan de Carvajal, 1552), b 10 verso.

Esta comparación de la obra de juventud con la de la hija bastarda se encontraba en Torres Naharro, para quien su *Propalladia* es también hija desafortunada, puesto que "mis pecados no quisieron que hijo fuese, sino hija (y aun fea, mal vestida y peor compuesta, empero amada como salida de mis entrañas"¹⁷⁷. Entre estas obras de juventud, de las que Tanco sólo recuerda aquellas que por entonces tenía por más "apuestas y jocundas", se encuentran las tragedias, comedias, farsas, coloquios y diálogos, así como una serie de autos sacados de los evangelios y escrituras sagradas, al modo de representaciones para toda la Cuaresma en las que se detallan los días en los que han de representarse (con un argumento que se resume en una línea) y ciertas epístolas, romances, canciones, chistes, capítulos, preguntas, respuestas, motetes y otros tipos de textos que fueron probablemente compuestos en un entorno cortesano. Además, entre estas obras del inventario de Tanco también aparecen algunas que lo vinculan a la curia papal.

Tanco, cuya obra posterior está inmensamente influida por Naharro, muestra una preocupación a lo largo de todas sus obras por construir su figura de autor. Como Encina y Naharro, revisa cuidadosamente las rúbricas y se sirve de los prólogos de sus obras para dar información paraliteraria sobre sus vivencias y actividades. Por otra parte, el interés de Tanco por la imprenta tiene un contrapunto material, en cuanto oficio mediante el cual ganarse la vida. Es él mismo quien, con una imprenta portátil, imprime sus obras y las acompaña con grabados (poco refinados) que quizás hiciera él mismo. Estos grabados refuerzan la imagen visual de la construcción de sí mismo como poeta laureado que incluye en sus *Triunfos*, emulando las múltiples descripciones que se

¹⁷⁷ Torres Naharro, *Obra completa*, 3.

contienen en las ediciones de Petrarca en las que se relata la coronación de este como poeta en Roma (fig. 8, 9 y 10).

Desafortunadamente, no se conserva el trabajo de dramaturgo de Tanco: el texto de sus obras teatrales, tal vez nunca impresas y de las que solo hay copia de su portada y prohemio¹⁷⁸, no han llegado a nosotros. Sí se conservan, sin embargo, los materiales preliminares del *Terno dialogal*, el *Comediario* y el *Farsario*¹⁷⁹. En esos preliminares Tanco señala que "yo por lo futuro estampado en mis pequeños servicios con mucha fiducia me alegro", en lo que parece ser una mención explícita a la publicación de dichas obras, dedicadas a su patrón¹⁸⁰; pero falta, tras las hojas preliminares, el cuerpo del texto. A este respecto, el inventario del propio autor no nos ayuda mucho, puesto que en él son contadas las ocasiones en las que se detalla si una obra se imprimió o no¹⁸¹. Como ha afirmado Gillet, posiblemente ninguna de ellas llegó a imprimirse, y solamente se imprimió el título y el prohemio: bien porque el resto circuló en copias manuscritas o porque los folios impresos se distribuyeron como recordatorio de representaciones

¹⁷⁸ Como afirmaba Gillet, hay que conceder cierta importancia a las representaciones de Tanco. Los autos, compuestos hacia principios del siglo XV, son una de las primeras series arregladas para la Cuaresma del teatro español. De la misma manera, las obras de teatro, cuyo texto no se ha conservado y que quizás nunca se imprimiese, constituyen uno de los misterios bibliográficos, sin resolver hasta ahora, que rodean al autor. En Joseph E. Gillet, "Apuntes sobre las obras dramáticas de Vasco Díaz Tanco de Fregenal", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n.º. 44, (1923): 352-56.

¹⁷⁹ Estos tres textos fueron dedicados, respectivamente, al condestable de Castilla don Pedro de Velasco, a don Juan de Aragón, prior de la Caballería de San Juan, y a don Juan Puertocartero, marqués de Villanueva.

¹⁸⁰ Así, como leemos en el prólogo al *Terno comediario*: "Y veyendo que en esta aragonesa nación otra temporal persona que en calidades virtuosas a vuestra señoría exceda no hay: remotas todas insulsas ofertas: y vagantes cogitaciones me determine: este terno actual comediario a V. S. dedicar, el qual tres comedias contiene". En Vasco Díaz Tanco, *Terno[s] comediario, farsario, dialogal*, (S.l.: s.n., s.a.), Aiii recto.

¹⁸¹ Consiste la dedicatoria del primero en una "Introducción prohemial" y una epístola en coplas de pie quebrado; la del segundo, en un "Prefacio missiuo", "exordio introduccional" en prosa y una epístola en coplas de pie quebrado; la del tercero, de sólo una "epístola prologal", en prosa. El primero y tercero tienen portada idéntica, con el título debajo de las armas reales de España, dentro de ancha orla en forma de arco triunfal. El segundo trae el título debajo de la figura de un ángel aureolado, con las alas extendidas, sosteniendo un escudo de armas. En todas ellas firma Tanco como Capellan de V. S.

teatrales. De la portada y prohemio de los ejemplares conservados podemos deducir que los materiales preliminares de Díaz Tanco, como ya notó Gillet, rehacen los de la *Propalladia*. Tanco es ahora el "naufragante marinero", en lugar de la "peregrina nao", que sale de los marítimos puertos de la indómita España¹⁸². El ejemplo de Tanco, impresor y editor de sus propias obras, y fiel seguidor de las obras de Naharro, señala que las obras de este último, una vez publicadas, no sólo se convirtieron en un éxito editorial español que influirá en el desarrollo del teatro en España a principios del siglo XVI, sino que serán también un modelo de experiencia vivida. El también impresor Timoneda las considerará más tarde comedias consumadas en verso en el prólogo "el autor a los lectores" de la edición de sus *Tres comedias* (1559):

Cuán apazible sea el estilo cómico para leer puesto en prosa, y cuán propio para pintar los vicios y las virtudes, amados lectores, bien lo supo el que compuso los amores d'Calisto y Melibea y el otro que hizo la Tebaida. *Pero faltábales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholomé d'Torres y otros en metro*. Considerando yo esto quise hazer Comedias en prosa, de tal manera que fuessen breves y representables: y hechas, como pareciessen muy bien assí a los representantes como a los auditores, rogáronme muy encarescidamente que las imprimiesse, porque todos gozassen de obras tan sentenciosas, dulces y regozijadas. Fue tanta la importunación, que no pudiendo hazer otra cosa, he sacado por agora, entre tanto que otras se hazen, estas tres a la luz, es a saber la *Comedia de Amphitrión*, la de los *Menennos*, y la *Carmelia*. Y pues esto yo lo hago por el fin mismo que tengo dicho, creo que todos lo aprobarán por bueno, y si no la intención me salva¹⁸³.

¹⁸² En Naharro, "occidental". Como ya apuntó Gillet, la similitud de ambos prólogos no deja lugar a dudas. En Gillet, *Propalladia*, v. i, 10. En ellos Díaz Tanco se identifica como el navegante marinero "pues quien magnífico. S. mejor por este navegante marinero entenderse puede: que este pobre vasco d'iaz tanco de frexenal cierto servidor y capellán de V.S". En Díaz Tanco, *Ternos comediario, farsario, dialogal*, aii recto. La carta se sitúa según Tanco en el momento en el que el es de mediana edad y ha vuelto de servir al "nobilissimo do Luis infante de Portugal". En Díaz Tanco, *Ternos comediario, farsario, dialogal*, aii verso.

¹⁸³ Juan de Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda* (Madrid: Sociedad de bibliófilos españoles, 1947-1948), 247.

Timoneda, empresario teatral que acomete, como lo hizo Tanco, la tarea de imprimir su obra, ve en Naharro el modelo para guiarse en su nueva propuesta teatral: prosificar comedias representables y cortas en metro. En la cita de Timoneda es también la imprenta la que cobra una importancia primordial: son los oyentes los que ruegan muy encarecidamente al autor que imprima las obras. Este papel activo de la audiencia en cuanto a la impresión o incluso la modificación de las obras teatrales lo encontramos también en algunas de las comedias de más aceptación en el mercado del libro.

Otro éxito editorial, como menciona Timoneda, que indiscutiblemente también influyó en Encina, Naharro y el teatro del siglo XVI, fue la *Celestina*, obra directamente relacionada con la última producción dramática de Encina y con la de Torres Naharro, tanto en materia de distribución editorial como en imitación literaria. A principios del siglo XVI, la *Celestina*, estrechamente vinculada con la comedia latina, había comenzado a convertirse en un best-seller europeo más allá de sus ediciones y segundas partes en español. La obra, que tuvo un sinnúmero de continuaciones e imitaciones, entre las que podemos ver ecos en Encina (especialmente en el personaje de Eritrea en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*), así como en Naharro (quien en su *Aquilana* imagina a los hortelanos conjurando como lo hará la medianera) está directamente vinculada en su génesis con el mercado editorial romano. De hecho, *La Celestina* fue impresa en 1506 por Eucario Silver y más tarde por Blao, el editor de las obras de Machiavelli¹⁸⁴. En

¹⁸⁴ Su importancia como *best-seller* paneuropeo debe ser explicada, al menos, en tres niveles. Primero, debido a sus numerosas traducciones y continuaciones (y de esta manera por la cantidad potencial de sus lectores y audiencia); segundo, por su ocurrencia habitual en gramáticas y manuales de la época; y tercero, por el uso del libro como texto para aprender español. Además de las múltiples ediciones de la obra en español, durante la primera mitad del siglo XVI, la *Celestina* había sido traducida al italiano (1506),

Sevilla será esta una de las apuestas de los Cromberger, editores también de la *Propalladia* de Naharro, que modificarán sus grabados para darles un gusto más popular. La historia editorial de la *Celestina* da cuenta del proceso de productividad de los lectores, impresores e imitadores, una vez que la obra ha dejado la tutela editorial, para crear un nuevo texto e incluso construir o imaginar nuevas nociones de género más allá del control autorial. ¿Cuáles son las implicaciones de los contextos de producción, representación y lectura para el género de la comedia? ¿Qué repercusión pudieron tener en la creación de un teatro castellano? ¿En qué medida puede hablarse de géneros nacionales o de prácticas contextuales? O ¿cuál es el papel de lectores y audiencias? Son preguntas que guiarán el hilo del siguiente capítulo.

seguramente al hebreo (no conservada, 1507-8?), al alemán (1520), al inglés (1530), al francés (1527), al holandés (1550), y, un poco más tarde, al latín (Kaspar Barth, *Pornoboscodidasculus Latinus*, 1624). Muchos *gentiluomini* en Italia se deleitaban aprendiendo español, y *Celestina* fue un libro utilizado para aprender a leer y pronunciar la lengua correctamente. De esto dejaron prueba las ediciones venecianas, como la de Stephano da Sabio (Venecia, 1534) seguida de una introducción por Francisco Delicado en la que muestra cómo pronunciar la lengua española. *La Celestina* influyó también en el desarrollo del teatro inglés. Esta, o quizás una fabula anterior italiana que compartía con la obra numerosas similitudes, parece haber sido el modelo de John Rastell en su *A new comodye in English in maner of an enterlude*, conocido como *Interlude of Calisto y Melebea* (1530), uno de los primeros interludios que marcó un avance significativo en la evolución del teatro inglés. Para más información sobre las adaptaciones y traducciones de la obra, véanse los apéndices de *Celestinesca*. Para la influencia de la *Celestina* en el teatro inglés, véase Abraham Simon Wolf Rosenbach, "The influence of the "Celestina" in the Early English drama", en *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* (Berlín: s.n., 1903).

CAPÍTULO II.

Espacio teatral y prácticas escénicas a finales del siglo XV y principios del siglo XVI:

Alba de Tormes y Roma.

1. La corte de Alba de Tormes: Juan del Encina.

En la ribera verde y deleitosa
del sacro Tormes, dulce y claro río,
hay una vega grande y espaciosa (...),
Levántase al fin della una ladera (...),
allí está sobrepuesta la espesura
de las hermosas torres, levantadas
al cielo con estraña hermosura,
no tanto por la fábrica estimadas,
aunque 'straña labor allí se vea,
cuanto por sus señores ensalzadas.
(vv. 1041-1055, *Égloga II*, Garcilaso)

La "straña labor" de "las hermosas torres, levantadas" que describía Garcilaso en su égloga segunda distinguía en el horizonte, a mediados del siglo XVI, el palacio renacentista que don Fernándo Álvarez de Toledo había remodelado sobre la base del castillo-fortaleza de Alba de Tormes. Días y meses de navegación entre Génova y Cartagena, cientos de kilómetros por la ruta de la plata, por la que se dice que transitaron 140 carretas cargadas de marmol de Carrara, así como numerosos arquitectos y decoradores italianos fueron necesarios para transformar el castillo a imagen y semejanza de los modelos artísticos renacentistas que había visto el duque en Italia. Años antes de la labor incesante de arquitectos y artesanos, en la torre del homenaje, que después albergaría las cinceladas columnas de marmol y los frescos de Passini, se

representaban, quizás, sobre baldosas mudéjares, las obras de Encina. La torre es hoy uno de los pocos vestigios en que pueden verse las huella de las épocas de Encina y Garcilaso. Desde ella es fácil confundir, al contemplar el trazado arquitectónico del castillo, el lábil fluir de esta cartografía histórica. Reducido el palacio a ruinas, tras la guerra de la Independencia, la superposición de calas temporales amontona los estratos que marcan el cambio del palacio mudéjar al renacentista¹⁸⁵. De ahí que su recuperación, a falta de documentación de la época, no pueda sino basarse en las hipótesis que nos ofrecen las investigaciones arqueológicas. Según estas, la estructura principal del edificio, esto es, el "trazado general del patio" es posterior al año 1454¹⁸⁶. De hecho tras la donación de la villa de Alba de Tormes a la familia de los Álvarez de Toledo, el castillo, que pasará a ser su lugar de residencia, está en un constante proceso de renovación¹⁸⁷. Sabemos que entre 1493-1494 el arquitecto Juan Guas lo amplió y rediseñó. Esta ampliación supuso una de sus más profundas renovaciones, por lo que habría que preguntarse si el espacio en el que se representaron las obras estuvo, durante esos años, ocupado por los trabajos de renovación. Estos datos son relevantes a la hora de repensar la debatida cronología de las ocho églogas que integran el cancionero de 1496. En efecto, la disputada cronología de las obras de Encina ha sido un agitado campo de debate en el que no se ha considerado la situación material del castillo. Miguel

¹⁸⁵ Manuel Retuerce Velasco, "El castillo de Alba de Tormes: primeros resultados arqueológicos". *BAM. Revista de información cultural*, no. 2 (noviembre 1992): 19-22.

¹⁸⁶ Retuerce Velasco, "El castillo de Alba de Tormes", 21-22.

¹⁸⁷ "Según los datos proporcionados por diversa documentación escrita, correspondiente a los años comprendidos entre 1473 y 1479, se conocen diversos pagos realizados a "Machyn cantero, vesino de Salamanca", por determinados gastos -sólo se conocen los de las "caballerías"-que se producen en el alcázar de Alba. Igualmente se sabe que un "maestro de Abadía yesero" trabaja en el castillo de Alba en 1479; que son maestros de obras Juan Carrera, en 1482, Enrique Egas en 1491, y el arquitecto Juan Guas, entre 1493 y 1494; así como los nombres de varias piezas del edificio: el cuarto de Santo Jerónimo, la Torre del rey o Torre Blanca, la Torre del Arzobispo y la Torre del Homenaje". Retuerce Velasco, "El castillo de Alba de Tormes", 21-22.

Ángel Pérez Priego, sin tener en cuenta los trabajos de remodelación del castillo, considera verosímil "la propuesta de Juan Temprano, quien hace reparar en el encabezamiento de la tabla de las obras del C[ancionero] de 1496, donde se dice que todas fueron "hechas por Juan del Encina" desde que tuvo catorze años hasta los veinticinco", lo que nos llevaría a la fecha término de 1493 o 1494 (según se establezca la de nacimiento en 1468 o 1469)"¹⁸⁸. Sin embargo hay que considerar que los trabajos de renovación posiblemente alteraron la dinámica del castillo, de manera que podría conjeturarse que las representaciones, o bien se hicieron antes de que aquellas tuvieran lugar, hacia 1492-1493, o, como plantea Caso González, entre 1495-1496¹⁸⁹. Esta hipótesis cobra fuerza si tenemos en cuenta que las églogas se escenificaron en las propias salas del castillo, dado que no existía un espacio específico diseñado para representarlas. De todas formas, a falta de prueba documental no puede descartarse la hipótesis generalmente aceptada, en la que se marca el inicio de la carrera dramática de Encina en 1492-1493.

De hecho, tampoco conocemos las salas específicas de las que Encina pudo disponer, así como cuál era su configuración. A finales del siglo XV los espectáculos raramente se representan en un escenario específicamente diseñado para la puesta en escena. Sin embargo, estemos ante desfiles y coronaciones en las calles de la ciudad, o bien ante representaciones en palacios privados, existe una identificación entre espacio escénico y espacio real que se deriva de una concepción bivalente del espacio (real y teatral). Por otra parte no hay que olvidar la profunda transformación que puede tener

¹⁸⁸ Miguel Ángel Pérez Priego, "Introducción", 61.

¹⁸⁹ La hipótesis de Caso González identifica alusiones históricas contenidas en la *Égloga* V y la I a acontecimientos sucedidos en 1495-1496. En José Caso González, "Cronología de las primeras obras de Juan del Encina", *Archivum*, 3 (1953): 362-372.

lugar en estos espacios, como el derribo de edificios para edificar otros nuevos y exhibir una imagen más material del poder, o la transformación de salas palaciegas a la hora de representar ciertas obras¹⁹⁰.

Las diversas salas del Castillo de Alba de Tormes ofrecían diferentes posibilidades, que condicionaron directamente la representación de las obras, así como el lugar desde el cual los espectadores las contemplaron. Efectivamente, no todas las salas del palacio tenían una disposición rectangular que habría permitido la colocación de la audiencia al otro lado de la escena. De hecho, una de las salas que con más frecuencia se utilizó para el ceremonial fue la torre del homenaje. Dicha torre posee una estructura circular, en cuyo centro se encuentra una escalera de caracol. Imaginar una representación en este lugar implicaría concebir un espacio escénico en el que el público rodea el escenario, y los duques forman parte activa de la representación. Un ejemplo, de no tratarse de una licencia poética, lo encontramos en la égloga VIII, en la que Encina presenta a los duques la compilación de todas sus obras. Este tipo de sala de base circular se asemeja a concepciones circulares y en forma de torre, como la que aparece en la portada del *Terencio* de Estrasburgo, publicado por Johann Grüninger de 1496, o en los diseños de algunos de los primeros Vitruvios ilustrados del siglo XVI (fig. 11), o bien al diseño de escenarios de planta circular, como el dibujado en el manuscrito del *morality play* o moralidad, *The Castel of Perseverance* (ca. 1440-1475)¹⁹¹.

Por otra parte, no tenemos evidencia de que todas las obras fueran representadas en el castillo. En la égloga primera los pastores Juan y Mateo entran en la sala en la que

¹⁹⁰ Para un estudio de la bivalencia del espacio real y teatral en el marco del teatro castellano véase María Teresa Ferrer Vals, "El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía", en <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/espectprofano.PDF> [Consulta del 20 de enero de 2012].

¹⁹¹ El manuscrito original se encuentra en la Folger Shakespeare Library.

el "duque y la duquesa estaban oyendo maitines"¹⁹². Esta bien podría hacer referencia a una capilla en el castillo, o bien a la iglesia en la que, colina abajo, los duques solían celebrar algunas de sus ceremonias.

No conservamos testimonios directos sobre el tipo de atrezo o escenografía utilizada por Encina. El estudio de las obras de Encina, como ha señalado Teresa Ferrer Vals, presenta escasos datos adicionales e importantes limitaciones a priori: en primer lugar, sus acotaciones son casi inexistentes, en la línea del teatro castellano contemporáneo. Ciertamente, "el hecho de que (...) interviniese directamente (en ocasiones como actor), reducía la necesidad de unas acotaciones que podían ser transmitidas verbalmente" o se hallaban insertas en el diálogo¹⁹³. Por otra parte, la impresión de las obras tras su representación siguió un proceso de revisión en el que primaba su inclusión en el *Cancionero* como "muestra de trobar", y por tanto, como textos literarios, de modo que aquellas indicaciones o acotaciones que "no fueran de estricta necesidad para la comprensión del texto perdían sentido"¹⁹⁴. Esta falta de acotaciones podría responder también a una falta de interés por escenificar nuevamente los textos, así como a la casi inexistencia de escenario o atrezo específico para la representación. Precisamente, la innovación de Encina con respecto al corpus castellano existente de representaciones para la noche de Navidad o para la Pascua consiste en haber dado a las representaciones un "mayor desarrollo textual", como señala Miguel

¹⁹² Encina, *Teatro completo*, 97.

¹⁹³ María Teresa Ferrer Vals, "La égloga de Plácida y Vitoriano en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido", en *'Un hombre de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, ed. Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti, vol. i (Torino: Edizioni dell'Orso, 2004), 505-518.

¹⁹⁴ Ferrer Vals, "La égloga de Plácida y Vitoriano", 2.

Ángel Pérez Priego¹⁹⁵. Las églogas de Encina y las de sus continuadores se adscriben a un modelo de "teatro de la palabra" en el que, según Joan Oleza, prima la palabra sobre la espectacularidad o los efectos visuales. Dicho teatro constituía en sí una práctica habitual en las cortes señoriales de finales del siglo XV y del siglo XVI, en las que comenzaban a formarse espectadores habituados a este tipo de representaciones, lo que les permitía tener una serie de expectativas sobre su puesta en escena. En este sentido sabemos que las églogas, así como los villancicos, se representaban habitualmente con una gran economía de medios. Este tipo de obras eran menos espectaculares que las entradas reales, las tomas de poder señorial o las celebraciones del Carnaval. El despliegue de artilugios y maquinarias años antes de la producción de Encina está ya documentado en la península ibérica en los entremeses representados en la Aljafería con motivo de la coronación de Martín el Humano (1399), o en la de Fernando I (1414). A pesar de que la escenografía teatral de entonces no es comparable a la de finales del siglo XVI, hay que enfatizar que existía ya un uso habitual de aparatos y máquinas escénicas concebidas específicamente para ciertas ocasiones¹⁹⁶. Sabemos, por ejemplo, que hacia 1373 se utilizaron carros movidos por tracción interior en Valencia con motivo de la entrada del príncipe don Juan; asimismo, en representaciones como las de Valencia de 1459 con motivo de la entrada de Juan II, o las de Gerona de 1492 para

¹⁹⁵ Miguel Ángel Pérez Priego señala que "Encina no se limita a sumarse indiferente a aquel ceremonial cortesano y a repetir sus mismas formas y esquemas representacionales. Lo primero que hace, en cambio, es darles una mayor entidad literaria y elevar su condición artística y poética. Aparte de imprimirles un ritmo teatral, fijarles unas condiciones de puesta en escena y potenciar el elemento lírico musical, quizá lo más importante que consigue desde un punto de vista literario, es prestarles un mayor desarrollo textual. Les concede, pues, más palabra y los fundamenta en un texto, en una escritura preexistente, en la cual viene a apoyarse ahora lo que no era prácticamente sino gesto y ceremonia ritual". En Pérez Priego "Introducción", en Encina, *Teatro completo*, 45.

¹⁹⁶ Ferrer Vals apunta que: "La novedad en 1373 consistía en elevar la altura de los carros para permitir que algunos hombres se colocasen debajo de ellos, y ocultar ruedas y hombres con lienzos pintados que rodeaban la base del carro, convirtiéndolo así en una especie de tablado móvil". Ferrer Vals, "El espectáculo profano en la Edad Media", 9.

festejar la toma de Granada, se utilizaron elementos escenográficos mediante tramoya aérea. Ejemplo de esto son las "nubes", que podían apoyarse en construcciones arquitectónicas reales o bien construirse para la ocasión. En el caso de la representación de Gerona, por ejemplo, se construyó un escenario múltiple simultáneo; este constaba, por una parte, del decorado de la ciudad, mientras había en la otra parte diversos pabellones y tiendas que hacían que cada escenario contara con sus propios personajes¹⁹⁷. De esta manera podemos señalar que la escasa espectacularidad de las obras que Encina representó en el palacio de los duques, es, en cierto sentido, una marca de género: una variedad en la que la escenografía, a diferencia de lo que ocurre en las representaciones más espectaculares (como las entradas reales), tiene una importancia limitada.

Sin embargo, la ausencia de aspectos espectaculares no es total. Entre los escasos elementos que aparecen en sus obras y que podrían haber formado parte del escenario se hace referencia, en las églogas III y IV, a un "monumento" que representa el sepulcro de Cristo¹⁹⁸. También en la égloga III se hace mención a un camino desértico¹⁹⁹, que va hacia el sepulcro dónde se encuentra el cuerpo de Cristo, y por el que caminan dos ermitaños, uno joven y uno viejo, que razonan como padre e hijo.

¹⁹⁷ Ferrer Vals, "El espectáculo profano en la Edad Media", 9-12.

¹⁹⁸ Así, en la égloga III se lee: "Adonde se introduzen dos hermitaños, el uno viejo y el otro moço, razonándose como entre Padre e Hijo, camino del santo sepulcro. Y estando ya delante del momumento allegose a razonar con ellos una muger llamada Verónica, a quien Cristo, quando le llevaban a crucificar, dio para se alimpiarse del sudor y sangre que iba corriendo." Así mismo Verónica parece detenerse ante el monumento para hacer oración: "Verónica ¡O, dichoso monumento, que lo alcançaste a tener!/Padre. Hagamos aquí oración,/las rodillas en el suelo,/las manos puestas al cielo/con muy mucha devoción/y afición,/pués sufrió tal desconsuelo/por nuestra consolación." En Encina, *Teatro completo*, 117-126. Por otra parte, en la égloga IV Joseph invoca, aparentemente *in presentia*, al sepulcro en la primera estrofa: "Joseph ¡O, sepulcro singular,/ de nuestra vida memoria,/ gran corona de vitoria/ en ti se vino a labrar!". En Encina, *Teatro completo*, 131.

¹⁹⁹ "Hijo ¿Dó vas,/ que tanta prisa te das,/ con tus canas ya cansado?/ (...)/Padre. Que yo, cierto, allá camino/ por este valle desierto,/ por siquiera desde muerto/ ver aquel verbo divino:/ de ser adorado, cierto,/ alla voy, tino a tino./ (...)/ Al lugar do le llevaron/ el rasto nos llevará./ Hijo ¡O, qué gran crueldad ésta!". En *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*. En Encina, *Teatro completo*, 117.

Como ha apuntado Shergold, la obra podría haberse representado en la capilla privada de los duques de Alba, de modo que el monumento correspondería al altar y al 'sagrario' o 'arca'. Otro de los espacios en los que podría haberse desarrollado la representación sería la iglesia que, como señalamos anteriormente, se encontraba al bajar la colina²⁰⁰.

El desarrollo de la escena en el camino, sin embargo, no implica necesariamente que existieran decorados "de exteriores" aun cuando se utilizara un espacio cerrado para su representación. Es difícil determinar hasta qué punto las salas de palacio marcaban el espacio exterior con ciertos elementos, como la barranca que aparece en la égloga IX o *Égloga de las grandes lluvias*²⁰¹.

A partir de la lectura de las representaciones, parece plausible, no obstante, imaginar la presencia en escena de ciertos elementos. Así en la égloga VI o *Égloga representada en la misma noche de Antruejo*, el texto hace referencia a Beneito y Bras tirados en el suelo junto a algunas viandas para la cena, entre las que se encuentran un zurrón, tocino, vino y leche para sorber. Otros elementos de atrezzo menores están determinados por elementos necesarios de ciertas representaciones religiosas, como es el caso del paño (con la figura de Cristo) al que se alude en la égloga III²⁰².

VERÓNICA. En verdad,
demostraros sin tardança,

²⁰⁰ N. D. Shergold, *A history of the Spanish stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century* (Oxford: Clarendon, 1967), 26. Este camino, sin embargo, bien podría ser uno de los pasillos de una sala de palacio en la que se realiza la representación. Así, por ejemplo, los cortesanos entraban a los torreones por una especie de pasillos elevados hasta situarse en el centro de la sala.

²⁰¹ "Juan-Rodrigacho, ¿dónde estas?/ Rodrigacho-aquí estoy tras las barrancas." Encina, *Teatro completo*, 192.

²⁰² Encina, *Teatro completo*, 123.

lavor de su magestad.
*Veís aquí donde veréis
su figura figurada,
del original sacada
porque crédito me deís.*
Si queréis,
su pasión apasionada
aquí la contemplaréis.

También abundan en los textos los elementos vinculados al mundo pastoril. Así por ejemplo se alude a un ungüento (égloga IV), una rosa, una sortija, una honda, un caramillo y un cayado (égloga VII). Cabe destacar, entre las obras que forman parte del *Cancionero* de 1496, la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* (VIII), dónde el atrezo adquiere un dinamismo que forma parte del propio juego escénico mediante la superposición de sayos, capuces y trajes de los actores, con el propósito de mudar el traje pastoril en "apero" de escudero o ropa "palanciana", que bien tendría lugar en escena o en las salas contiguas a la representación.

GIL. ¡Qué buen capuz colorado!
MINGO. Y el jubón es bien chapado:
 ora daré buen respingo.
GIL. ¿Y tu vienes en jubón?
 Toma, toma este mi sayo.
 Que otro tengo que allí trayo
 (...)
MINGO. Muchas gracias, compañero
 ¿No es aqueste buen apero?
 ¡Sí, que bien estoy así!
 Por tu vida, Gil, me di:
 ¿no paresco assí escudero?²⁰³.

El embellecimiento y trueque de trajes vuelve a ocurrir cuando las dos pastoras

²⁰³ Encina, *Teatro completo*, 184-185.

de la obra, Menga y Pascuala, deciden mudarse a palacio.

De la misma manera este trueque cobra una importancia esencial en la *Égloga de Cristino y Febea*. En esta, Cristino, decidido a ser ermitaño se retira a la montaña. Cupido, ofendido por no haber dado licencia a tal decisión, le envía una ninfa para tentarlo, de modo que Cristino, convencido del poder del amor, y por consejo de Justino, decide abandonar los hábitos:

CRISTINO. De los ábitos, te juro,
no me curo.
Tú, Justino, me los quita;
allí dentro de la hermita
quedarán yo te seguro.

JUSTINO. Dusna, dusna el balandrán,
que es afán;
quítate el escapulario,
las cuentas y el breviario
no semejes sacristán²⁰⁴

La primera edición que conservamos de la obra se encuentra en un pliego suelto en el que no se especifica la datación ni el lugar de impresión, aunque esta sea posiblemente posterior a 1509. Es muy probable que fuera concebida y representada en la curia papal, o bien en el periodo en el que Encina vive entre Castilla y Roma.

²⁰⁴ Encina, *Teatro completo*, 252. El dinamismo de este nuevo cambio de ropa e identidad va a asociado a un comportamiento y una actuación diferentemente vinculados al vestuario. Así, Justino teme que Cristino haya olvidado el bailar, y toca un son que pronto se revela muy *palanciano* para Cristino, quien inmediatamente pide algo *villano*. "Justino. ¡Sus Cristino! Ponte en corro como en lucha,/ otea, mira, escucha,/ que yo creo que es muy fino./ Cristino. No le puedo bien entrar/ ni tomar,/ que es un poco palanciano./ Hazme otro más villano,/ que sea de mi manjar./ (...)/ Justino. Péga, pégale, moçuelo,/ muy sin duelo./ No ay quien en medio se meta,/ alto y baxo y çapateta,/ y el grito puesto en el cielo./ A ello, no te desmayes, que bien caes/ punto por punto en el son/ Dale, dale, compañón,/ esfuerça que te descaes". En Encina, *Teatro completo*, 253-4.

2. Un teatro ¿"castellano"? en la curia papal.

2.1. Encina y Naharro en Roma.

La mudanza de trajes y vestimentas que acabamos de ver podría servir como metáfora para ilustrar el cambio de vida del propio Encina, quien, después de publicar su compilación de 1496, se trasladó durante un corto periodo de tiempo al servicio del príncipe Juan en su corte salmantina. Tras la muerte inesperada del príncipe, Encina se encaminó hacia la curia papal en busca de un nuevo lugar donde ejercer cómo músico y conseguir privilegios eclesiásticos²⁰⁵. Alba de Tormes y Roma constituyen así dos de las calas más significativas en la historia de los orígenes del teatro en castellano²⁰⁶. Una vez en la curia, Encina se encontrará en un bullicioso centro de producción teatral que acogerá también la llegada de autores y obras vinculadas a Castilla. En Roma se traducirá al italiano *La Celestina* en 1506; hacia 1513 llegará a la curia otro autor castellano, Bartolomé Torres Naharro.

Tanto Encina como Torres Naharro adquirieron una competencia específica en la puesta en escena de obras teatrales que representaron ante miembros de la curia papal y de la nobleza romana, castellana y florentina. Los dos llegaron allí con una trayectoria

²⁰⁵ No se tiene noticia de la embajada o séquito en el que pudo llegar Encina a Roma, pero sabemos que Baltasar del Río viajó hacia allí desde Sevilla en varias ocasiones y, en una de ellas, muy probablemente, con el séquito del hermano del duque de Alba Enrique de Toledo. Es posible que Encina se hubiera encaminado hacia Roma por la ruta de la plata junto a alguna embajada (quizás incluso con Enrique de Toledo). Otra de las posibles rutas desde Salamanca consistía en viajar hacia el norte de la península ibérica. Desde allí, cada verano y coincidiendo con la temporada de la cosecha, se organizaban viajes con naves cargadas desde y hacia Génova en las que también se aprovechaba para llevar libros y pasajeros. Es muy probable que Encina llegara a la curia papal con la recomendación de alguno de sus antiguos mecenas, bien sea por los duques de Alba o por los Reyes Católicos.

²⁰⁶ En Roma, concretamente, se escenificaron las representaciones cómicas en español más elaboradas hasta la fecha. Estas suponen, junto a la conceptualización teórica en el prohemio de la *Propalladia* de Torres Naharro, la consolidación de una forma de hacer teatro que retomaron autores como Huete (Güete), Ortíz y Avendaño, cuyos ecos llegaron a los valencianos de finales del siglo. La de Naharro constituye una aportación dramática a la vanguardia de la comedia comparable a la de autores como Bibbiena, que preludiará obras como la *Cortegiana* de Aretino.

muy distinta: Encina, como *familiar* del papa y con un cancionero a sus espaldas, y Torres Naharro, como soldado, convirtiéndose precisamente allí en autor de comedias. Si la mudanza de trajes y vestimentas a la que nos referíamos puede servirnos como metáfora para analizar la mudanza de oficio, en el caso de Naharro, o de estrategia de ascensión social en el caso de Encina, esta también nos acerca al cambio de identidades que supone el traslado a un nuevo centro cultural²⁰⁷.

2.2 La urbe: renovación arquitectónica y teatro.

Entrar en Roma a principios del siglo XVI significa entrar en un centro en ebullición cultural donde coexistían además de autores italianos y de una fuerte minoría española, actores, músicos, y escritores de muy diversas "naciones" y estados. Era este además un lugar mítico en el que las ideas sobre el teatro y las proyecciones sobre el pasado cultural "imperial" se aunaban alimentando una imagen compleja de la que tenemos noticia en las guías de viaje, capítulos y poesías de sus numerosos visitantes²⁰⁸. En ellas, durante el siglo XV, es constante la denuncia del deplorable estado de la ciudad, de la mala iluminación de las estrechas calles y del estado de abandono en el que se encuentran las ruinas de la Roma imperial. Poggio Bracciolini en su *Historia de Varietate Fortunae* (1477) señala que la ruina de la urbe es tal, que Roma se semeja más a un desierto que a una ciudad. Leon Battista Alberti denuncia en su *Descriptio Urbis*

²⁰⁷ Este traslado no será definitivo, y Encina irá y volverá desde Roma a la península ibérica. Estaba ya en Roma en 1502 cuando su hermano lo representa ante el cabildo de la catedral de Salamanca. Según Sullivan, en 1508 el papa Julio II le concedió el beneficio de archidiacono de Málaga. Encina debió llegar allí hacia 1509. En noviembre de 1512, y tras varios viajes por la península, se encuentra de nuevo en Roma. En Henry W. Sullivan, Juan del Encina (Boston: Twayne Publishers, 1976), 29-30.

²⁰⁸ Pese al declive cultural de la ciudad de Roma durante el siglo XV en el imaginario colectivo, es en ella donde se encuentran las huellas de la Roma clásica. Y es precisamente esto lo que la hace ocupar un lugar privilegiado en el análisis de la tratadística sobre el teatro, basado en los comentarios sobre de la arquitectura de la antigüedad.

Romae el estado de sus ruinas, que se consumen día a día y cuyos daños son provocados, en ocasiones, por la negligencia del hombre o a causa de su avaricia²⁰⁹. Pero es precisamente en esta época, y después de la conjura de Stefano Porcari²¹⁰, cuando el papa Nicolás V (1447-1455), alertado al percibir el peligro que suponía para el papado la decadencia urbanística de la ciudad, comenzó a preocuparse por la restauración de Roma. En la segunda mitad del siglo XV la ciudad acogió a arquitectos provenientes de Florencia, Urbino y Milán. Entre ellos estaba León Battista Alberti, que centró sus esfuerzos en la recuperación de las estructuras urbanas existentes para rescatarlas del abandono. Ya a finales del siglo XV, durante el papado de Sixto IV (1471-1484) se inició un periodo de importante construcción de edificios civiles y religiosos, como el Palacio della Rovere, el complejo eclesiástico de Santa María del Popolo, la Capilla Sixtina y el Ponte Sixto, así como una nueva serie de viviendas más modestas que conservaban tintes de la tradición medieval. A finales de siglo, Alejandro VI (1492-1503) convierte la ciudad del Vaticano en una fortaleza, de modo que el Castel Sant' Angelo se rodeó de un foso y del otro lado del río se fortificó Torre Nona²¹¹ y se

²⁰⁹ Roberto Marta, *L'Architettura del Rinascimento a Roma (1417-1503)*. *Techniche e tipologie* (Roma: Edizione Kappa, 1995), 323.

²¹⁰ Anthony F. D'Elia, "Stefano Porcari's Conspiracy against Pope Nicholas V in 1453 & Republican Culture in Papal Rome", *Journal of History of the Ideas*, vol. 68, no.2 (April, 2007), 207-231. Las ideas humanísticas de Porcari lo llevaron a planear una conjura contra el papa Nicolás V mediante la que intentaba proclamar de nuevo la república romana y a sí mismo como tribuno del pueblo. De acuerdo con D'Elia, una lectura detallada de la literatura producida a raíz de la ejecución de Porcari da cuenta de las tensiones que vivían los humanistas en la curia papal y las diferentes perspectivas desde las que se afrontaba la recuperación de la antigüedad que coexistían en la época: la Roma imperial de la curia papal, o la Roma republicana de algunos humanistas. D'Elia ha advertido cómo en el caso de Alberti y de otros humanistas contemporáneos las condenas a la actuación de Porcari se articulan en un lenguaje republicano, que acaba en elogios velados hacia la figura del humanista. Véase también Manfredo Tafuri, *Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects*, trad. Daniel Sherer, intr. K. Michael Hays (New Haven: Yale University Press, 2006), 23-58.

²¹¹ Se trata de un lugar esencial para el desarrollo de muchas de las comedias, y otras obras literarias producidas en la Roma del siglo XVI.

construyó la vía alejandrina²¹². Esta fortificación de la ciudad coincidirá con una ampliación de la Sapienzia, que tuvo en estos años uno de sus periodos de mayor esplendor. Las renovaciones sucesivas de la ciudad durante el siglo XVI en los pontificados de Julio II (1503-1513) y León X (1513-1521) fueron cambiando paulatinamente su planta, precisamente en el momento en el que Roma recuperaba su posición privilegiada como centro de la diplomacia y de la curia papal. Julio II presenció un periodo de particular bonanza y revitalización económica de la urbe gracias, en parte, a la alianza que estableció con el banquero Agostino Chigi (1465-1520). El pontífice promovió, entre otros proyectos urbanísticos, la apertura de nuevas calles en el trazado medieval de la ciudad, así como la planificación de avenidas, entre ellas la vía Giulia, diseñada precisamente como una arteria urbana que comunicaba los principales puntos de la ciudad.

Los cambios urbanísticos y el nuevo poder de la curia trajeron aparejados, ya a finales del siglo XV, no sólo la llegada de numerosos humanistas y arquitectos, necesarios ahora para renovar la estructura y la vida cultural de la curia, sino también de clérigos procedentes de diversas naciones en busca de canonjías y prebendas religiosas. Hacia 1492, tras la elección del papa Borgia, se intensificó la llegada del número de españoles, cuyo gusto por las celebraciones y, particularmente, las representaciones, contribuyó al enriquecimiento de la vida cultural de la ciudad²¹³. El nuevo poder de la

²¹² Marta, *L'Architettura del Rinascimento a Roma*, 7-9.

²¹³ Es precisamente en este pontificado, según Cruciani, cuando la ciudad vive un particular enriquecimiento de la vida cultural al que contribuirá la llegada de los españoles: "alla differenziata committenza privata, si aggiunse la massiccia committenza del Pontefice, il cui gusto per ogni tipo de festa e di spettacolo (popolare e colto) è evidenziato unanimemente dalle fonti dell'epoca, anche se con vari accenti". En Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, 241. Para más información sobre la influencia de los españoles en Roma véase el controvertido estudio: Thomas Dandeleet, *Spanish Rome* (New Haven: Yale University Press, 2001).

corte atrajo durante estos años a poetas y literatos de cierta notoriedad, como Serafino Aquilano²¹⁴, Emilio Boccabella, Evangelista Fausto Maddaleni Capodiferro y los hermanos Mellini. Por otra parte, los estudios de la Academia Romana, encabezada por Pomponio Leto²¹⁵, tuvieron una importancia vital en la recuperación del teatro. Las iniciativas de Pomponio no se limitaron a las aulas, y así instituyó la celebración anual de la navidad romana, fiesta civil en la que se dice que se representaban comedias para conmemorar el nacimiento de la ciudad, posiblemente en la residencia de Pomponio²¹⁶. El célebre Tommaso "Fedra" Inghirami, uno de los actores de referencia para conocer las técnicas de escenificación romanas, se formó en la academia como discípulo de Pomponio²¹⁷. Durante aquellos años residieron también en Roma Rafael, Mario Mafei, Egidio da Viterbo, Paolo e Alessandro Cortese, el joven Sadoleta, Vincenzo Calmeta y el "único" Aretino, personaje de *Il Cortegiano*, de Castiglione. Comedias clásicas, principalmente plautinas²¹⁸, así como églogas y comedias contemporáneas, se

²¹⁴ Serafino Aquilano (1466-1500) fue un célebre músico e improvisador, que estuvo al servicio de Ascanio Sforza y Fernando II de Aragón y actuó en cortes como la de Urbino, Milán y Mantua. Su amplia producción poética se editó póstumamente en 1502 en el volumen *Opera del facundissimo S. A.* del que se realizaron numerosas ediciones durante el siglo XVI. <http://www.treccani.it/enciclopedia/serafino-aquilano/> [Consulta del 20 de abril de 2013.]. Para ampliar información, véase Serafino Aquilano, Johann Besicken and Francesco Flavio. *Opere del facundissimo Seraphino Aquilano* (Roma: Ioanni de Besicken, 1502)

²¹⁵ Véase Maria Accame, Pomponio Leto. *Vita e insegnamento* (Tivoli, Roma: Tored, 2008).

²¹⁶ Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, 278-84. Como señala Paolo Cortese, la *Asinaria* de Plauto fue representada en una de las fiestas de las Navidades romanas, las *Palilie* (21 de Abril), en la casa que tenía Pomponio Leto en el Quirinale. Véase Paolo Cortesi, *De cardinalatu. Pauli Cortesii Protonotarii Apostolici in libros de de cardinalatu ad Iulium Secundum Pont. Max.* [Castro Cortesio: Symeon Nicolai Nardi, 1510]

²¹⁷ El apodo de Fedra le vino a Inghirami por la representación del *Hippolytus* de Séneca en abril de 1486, dirigida por Sulpizio da Veroli y encargada por el cardenal Raffaele Riario delante de su palacio cerca de Campo dei Fiori" En *Dizionario Biografico degli Italiani*, dir, Raffaele Romanelli (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011), [http://www.treccani.it/enciclopedia/inghirami-tommaso-detto-fedra_\(Dizionario_Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/inghirami-tommaso-detto-fedra_(Dizionario_Biografico)) [Consulta del 20 de abril de 2013].

²¹⁸ Se tiene noticia de la representación de la *Mostellaria* en el carnaval de 1499 en casa del cardenal Colonna (que había sido el protector de Serafino Aquilano), de la que da cuenta Feltrino da Manfredi en carta del 10 de febrero de 1499 al duque de Ferrara: "El cardinal Colonna fece uno desinare nel quale intervennero Ascanio [Sforza], San Severino, Cesarino, Farnese, Medici et Borgia. El primo acto che se fece fo poca cosa, fo solamente uno Bruto con due teste in mano, mostrando esser disposto a la liberatione

representaban con frecuencia en los palacios cardenalicios, a veces con motivo de la celebración de las nupcias de miembros de la curia, como las de Lucrecia Borgia en 1493 y en 1502²¹⁹. En este contexto, hacia finales de 1499 y principios del 1500, hay que situar la llegada a Roma de Juan del Encina. Encina pronto estableció relaciones con la casa del futuro papa León X, Giovanni de' Medici, quien se había trasladado a Roma precisamente en 1500, trayendo consigo un gran número de florentinos, que llevaron a Roma una de las tradiciones dramáticas con más prestigio de la península Italiana.

En la visión de la "nueva Roma imperial" de Julio II, cobró especial importancia el teatro, que coagula en la ciudad papal en un momento de bonanza económica²²⁰. El pontífice, interesado en instaurar una cultura en la que imperase la solemnidad de las ceremonias, presta especial atención, como vimos anteriormente, a la apertura de calles, y a la planificación de avenidas, entre las que la Via Giulia se convierte en una suerte de escena urbana trágica o cómica. De esta cultura de la celebración y la relevancia de las representaciones teatrales han dejado constancia las relaciones de Stazio Gadio, enviado como secretario y tutor de Federico Gonzaga, durante su estancia en Roma en 1510. Las cartas de Gadio dan cuenta de los banquetes, comedias, espectáculos y cacerías que tenían lugar por aquella época en la ciudad. En ellas contemplamos el importante papel

de la patria. Da poi fo recitata con diversi acti e habiti la Mostellaria de Plauto." Cruciani, Teatro nel Rinascimento, 274.

²¹⁹ Es la ocasión en la que se puso en escena *I Menaechmi*.

²²⁰ Sin embargo, como apunta Cruciani, el concepto de comedia es todavía vago, y se usa a menudo para hacer referencia a églogas y todo tipo de representaciones. El diario de Bucardo registra el 25 de abril de 1504 la representación de un espectáculo: "post prandium, in prima aula, factum fuit quoddam spectaculum ad instantiam Cucholi Calcettarii, quod non erat neque tragedia, neque comedia, sed quedam inventiva ad laudem Papae et gloriam suam". Así mismo, en 1509 Pietro Corsi denomina la obra que representa para el día de la Asunción una "eclocomedia". Durante estos años se tiene noticia tanto de los experimentos mencionados anteriormente como de comedias contemporáneas, o de obras que intentan recuperar elementos de la puesta en escena de la Roma clásica. De hecho, la representación de comedias, tanto en lengua vulgar como en latín, pastos y églogas forma parte del protocolo mediante el que se recibe a embajadores y otros diplomáticos. En Cruciani, Teatro nel Rinascimento, 308.

que tiene la comedia en la planificación de entretenimientos diplomáticos durante el papado. Junto a la comedia, las diferentes experiencias que definen el espacio físico e ideológico de la escena contribuyen a consolidar una nueva idea del teatro²²¹. Mediante una bula papal del 18 de julio de 1511, Julio II convocó el V concilio de Letrán para el 19 de abril de 1512, con la intención de oponerse al conciliábulo convocado en Pisa por el emperador Maximiliano, Luis XII, y varios cardenales; entre ellos estaba Bernardino de Carvajal, que años después se convirtió en mecenas de Naharro. Como resultado, el V concilio de Letrán llenó la curia papal, a partir de 1512, de un número inusual de diplomáticos, lo que aumentará el número de celebraciones y banquetes. En una de las últimas entradas de 1513 del diario de Julio II, Paride Grassis se pregunta "utrum Pontíficex consueverit creare Poetas²²², et dare eisdem Laureas"²²³. La entrada acaba remitiendo al celeberrimo precedente de Petrarca como poeta laureado de Benedicto XI, y pocas páginas después el diario registra la concesión de *laurae* a dos poetas. Esta entrada parece testimoniar un cambio en la política oficial del papado con respecto a la poesía y a la función de los poetas en la corte, que busca precedentes para situar la poesía del lado de los pontífices, así como poner las representaciones en el centro de su política diplomática. Esta posición se reforzó durante el papado de León X,

²²¹ En estos años (1509-1510) destaca *La escuela de Atenas* de Rafael, con su bramantesco "impianto spaziale (e ideologico)". En Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, 381. Esta escena en perspectiva de Rafael, como la que fue encargada para decorar la cámara musical de León X, sería la que encontramos en el pasaje de la *Celestina* "Mira Nero de Tarpeya" correspondiente a *L'incendio del borgo*. La imagen del niño que lleva de la mano a un viejo que se escapa del incendio corresponde a la representación del incendio de Troya, en el que Eneas se escapa llevando al padre en los hombros, o, en la *Celestina*, "gritos dan niños y viejos". El autor de la *Celestina* posiblemente conocía la tradición que más tarde llevará a Rafael a pintar *L'incendio del Borgo*. Rafael había actualizado la imagen clásica, para dar cuenta de un auténtico incendio que había tenido lugar cerca del Vaticano recientemente. Según Ottavio Di Camillo, si aceptáramos que el primer acto de la obra fue compuesto en algún lugar de Italia, la canción de Sempronio sería la primera documentación en una obra dramática que hace referencia a este tipo de escenario. En Ottavio Di Camillo, "When and where Was the First Act of *La Celestina* Composed?," 120-124 y 128-129.

²²² *Poetas* era el nombre que también podían recibir los dramaturgos.

²²³ Paride de Grassi, Strozzii transcript of *Diaria et Coeremoniale Iulii Papae II. Pars Sexta*, 158 recto [copia ms. del s. XVII o XVIII], [Folger Shakespeare Library].

caracterizado por la abundancia de comedias y representaciones especialmente confeccionadas tanto para miembros de la curia como para miembros de embajadas diplomáticas que llegaban a la ciudad²²⁴. Las representaciones, se situarán entonces en el corazón de los debates originados en la curia.

En este contexto, clérigos, soldados, burgueses y poetas en búsqueda de beneficios, como Naharro o los autores sieneses mencionados en el capítulo anterior, podían pasar a formar parte del séquito del papa, bien como empleados que trabajaban en su casa, o mediante la compra de beneficios.

En la curia, por otra parte, además de los músicos y poetas al servicio del papa, convivían representantes mantuanos de la familia de los Gonzaga, ferrareses de la corte de Este, florentinos vinculados a los Medici, miembros de la corte de Urbino, o autores de Castilla y Sevilla. Esta diversidad, por una parte, contribuyó a enriquecer la escena y, por otra, trajo aparejada la producción de un discurso crítico sobre diferentes tipos de representaciones y su correspondiente puesta en escena, con sus respectivas prácticas asociadas.

Además de las representaciones palaciegas en la curia papal²²⁵, durante esos años se realizó quizás el primer experimento arquitectónico que llevó al edificio teatral el modelo del teatro clásico, tal y como había sido recibido a través de las interpretaciones de Vitruvio²²⁶. Se trata de la construcción del teatro efímero del Campidoglio en 1513, concebido por León X para celebrar la ciudadanía otorgada a Giuliano y Lorenzo de'

²²⁴ Para más información sobre las representaciones que tuvieron lugar en la curia en tiempos de León X, véase Cruciani, Teatro nel Rinascimento.

²²⁵ Es el caso de posibles representaciones palaciegas de *La Celestina*, o de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, o de otras obras de Encina y Naharro.

²²⁶ Giovanni Attolini, Teatro e spettacolo nel Rinascimento (Bari: Biblioteca Universale Laterza, 1998), 82.

Medici²²⁷. Su construcción supuso la puesta en práctica de las teorías dramáticas recabadas por los humanistas hasta la fecha. Para ello León X reunió bajo su égida un número sin precedentes de especialistas del teatro, arquitectos, y pintores, de forma que esta se convirtió en una las obras de arquitectura efímera más ambiciosas de la ciudad.

El teatro, construido en madera, fue decorado con un gran número de pinturas que los espectadores contemplarían en su interior. Descripciones contemporáneas dan cuenta de la magnificencia del edificio ideado sobre la colina para que cualquiera se detuviera a verlo a su paso por la ciudad, que se encontraba en continua reinvención arquitectónica bajo la égida papal. De hecho, el estado de la colina del Campidoglio antes de la construcción del teatro efímero había sido objeto de críticas como la de Flavio Biondo, que en su *Roma instaurata* afirmaba que "il disordine e la miseria della piazza, svergogna e accresce il disonore al Campidoglio"²²⁸. Es importante a este respecto resaltar, como era habitual en la época, que este tipo de nuevas construcciones o desfiles, diseñados para ciertas celebraciones, se aprovechaban para limpiar y adecentar ciertas zonas de la ciudad, confiriendo a esta una perspectiva cada vez más teatral. En esta ocasión se derribaron las pocas casas particulares que existían sobre la colina, dejando así un espacio despejado que se utilizaría para la renovación de la plaza, una vez desmontado el teatro. El espacio liberado se utilizaría más tarde para construir una escalera originalmente diseñada por Miguel Ángel, que fue terminada después de la muerte del arquitecto y según sus planos. De acuerdo a Attolini:

²²⁷ Sobre construcciones efímeras de la "città ferrarese" para la representación de obras de teatro plautinas a finales del siglo XV. En Franco Ruffini, "Vitruvio e la "Città Ferrarese", in *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento, convegno di studi: Roma 30 settembre - 3 ottobre 1993*, a cura di M. Chiabò y F. Doglio (Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1993), 244-246.

²²⁸ Flavio Biondo, "Roma instaurata", libro I, cap. 3, in Marta, Roberto. *Architettura del Rinascimento a Roma (1417-1503): technique e tipologie* (Roma: Kappa, 1995), 324.

La motivazione politica delle feste e degli spettacoli si fa via via più esplicita: nelle corti laiche come in quelle ecclesiastiche, il problema non è più soltanto quello di divertire il popolo, ma di associarlo, apparentemente, all'esercizio del potere. In che modo? Convincendolo del suo ruolo di suddito, stordendolo con la magnificenza di quella vita alla quale non potrà mai aspirare. (...) Non è da sottovalutare, tuttavia, che un motivo concomitante, ma altrettanto determinante, del processo che portò all'affermazione del nuovo teatro, modellato su quello classico, fu l'uso che ne fecero le corti italiane finalizzandolo a una politica di prestigio e di potere (...) Roma, in particolare, costituisce la prova esemplare di questo assunto. La "città eterna" con la sua corte pontificia si va proponendo come un centro di attiva propulsione spettacolare che rientra per l'appunto nei fini della politica del papato²²⁹.

La importancia del evento, en un momento de crucial desarrollo para la escena dramática y política de la curia, dio lugar a numerosas descripciones de su arquitectura, así como de las representaciones que en él tuvieron lugar, mediante relaciones o cartas de romanos y mantuanos, de políticos o de "profesionales del teatro". Gracias a ellas podemos acercarnos a los discursos contemporáneos, en este momento clave, en relación a la propia práctica teatral y a los mecanismos concretos que entraban en juego en dicha práctica.

Bodas como las de Lucrecia Borgia, construcciones como la del Campidoglio, confirman la importancia de la celebración, la fiesta, y, particularmente, de la comedia en la política y la diplomacia contemporánea, así como la vinculación del espectáculo diplomático con las últimas investigaciones textuales y arquitectónicas sobre el teatro antiguo llevadas a cabo por humanistas y arquitectos.

²²⁹ Attolini, Teatro e spettacolo nel Rinascimento, 35-36. Las celebraciones solemnes, como apunta Attolini, como aquella celebrada en ocasión de los fastos en honor de Julio II junto antes de su muerte, se solían concretizar "in un lunghissimo corteo di carri trionfali: nel loro susseguirsi questi vogliono simboleggiare il progressivo affermarsi del potere temporale, strategicamente perseguito da questo papa lungo tutti gli anni del suo pontificato". En Attolini, Teatro e spettacolo nel Rinascimento, 36.

2.3 En la encrucijada de lo romano-castellano.

La puesta en escena de obras en la curia, así como la llegada constante de representantes de muy diverso origen marca la historia de estos años de la ciudad. Estos venían siempre en busca de privilegios, como es el caso de Torres Naharro, un recién llegado que decide convertirse en poeta y acercarse así a los miembros de la curia, o bien de Encina, con un cancionero a sus espaldas, y ya reconocido músico de la corte. Pero esta historia es también una historia textual en la que la circulación de las obras puede llevar a la producción de otros textos fruto de esta convivencia de culturas. Es también una historia que tenemos que secuenciar en sus distintos momentos para averiguar las intenciones que albergan dichos autores con respecto a la producción e impresión de las obras que producen. La *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, así como su traducción italiana, formaron parte de ese proceso textual de escritura, reescritura, traducción y adaptación del teatro a principios del siglo XVI. Ottavio Di Camillo ha demostrado la necesidad de vincular la composición del primer núcleo de la obra²³⁰ (el primer acto y algunas lecciones interpoladas en el resto de la misma) con la cultura humanística de Florencia²³¹. Este primer núcleo podría haberse compuesto en latín hacia 1490²³², y de

²³⁰ La *Celestina*, como vimos en el primer capítulo, fue uno de los libros de ficción más leídos y traducidos en el siglo XVI en Europa. Para detalles sobre la difusión de la obra véase Patrizia Botta, "Un "best-seller" del siglo de Oro", en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12937620887074861865624/index.htm> [Consulta del 9 de octubre de 2012].

²³¹ Para un detallado y esclarecedor estudio de las correspondencias interdiscursivas de la obra, su vinculación con círculos humanísticos florentinos, y sus relaciones con varias comedias humanísticas véase Di Camillo, "When and Where Was the First Act of *La Celestina* Composed?", 117-8 y 134-139. Para un estudio detallado de la obra véase también Ottavio Di Camillo, "The Burgos Comedia in the Printed Tradition of *Celestina*. A Reassessment". En "*La Celestina*" 1499-1999. *Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of "La Celestina"* (New York, November 17-19, 1999), ed. Ottavio Di Camillo y John O'Neill (Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005), 235-335 y Ottavio Di Camillo, "Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar". En "*La Celestina*" 1499-1999. *Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of "La*

ahí haber pasado a la tradición castellana a partir de la traducción de un español afincado en Italia o en Castilla. De modo que, en el último decenio del siglo XV circularía, quizás, en forma de farsa o comedia²³³. Este primer núcleo, que pudo haberse originado a partir de esta farsa o comedia hipotética, presentaba además una fuerte vinculación intertextual con varias comedias humanísticas: con la *Chrysis* (1444) de Piccolomini compartía el tono de epicureísmo que guía la conducta de los personajes; con la *Cauteriaría* (ca. 1420-1435) de Antonio Barzizza, la carta de un autor, jurista de profesión, que termina la obra en un par de semanas y donde encontramos lecciones intertextuales. También la *Poliscena* de Bruni contiene en génesis muchos de los elementos de la *Celestina*²³⁴. Así mismo el *Tratado de remedios contra el amor* de Piccolomini presenta muchas similitudes con el primer núcleo de la comedia.

Esta vinculación del texto con ciertos centros culturales de la península italiana no se limita a las primeras fases compositivas de la obra. Una esquemática historia de su rica y complejísima historia textual la vincula en diferentes etapas tanto a Florencia y a

Celestina" (New York, November 17-19, 1999), ed. Ottavio Di Camillo y John O'Neill (Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005), 53-74.

²³² Según Di Camillo, este *terminus a quo* para datar el primer acto de la obra podría derivarse de una alusión contenida en la cuarta escena de la obra. En ella, Calisto dice no poder ver la divina proporción de Melibea debido a su ropaje. Dada la novedad del concepto de proporción aplicado al cuerpo humano, la pregunta que habría que plantearse es cuándo entró este concepto en el lexicon de los humanistas del Renacimiento. De hecho, aunque la cuestión de la proporcionalidad había sido central en los discursos de artistas y arquitectos italianos, es Leonardo Da Vinci quien hacia 1490 la sintetiza, aplicándola al cuerpo humano en su famoso diseño del hombre vitruviano. Para Di Camillo, hasta que una referencia en un texto castellano, literario o no, se refiera a este concepto, hay que conjeturar que este debió de haberse configurado en un ambiente cultural italiano. Si este hubiera sido el caso, el año del diseño de Leonardo podría considerarse como *terminus a quo* para datar el primer acto de *La Celestina*. En Di Camillo, "When and Where Was the First Act of *La Celestina* Composed?", 115.

²³³ Di Camillo, "When and Where Was the First Act of *La Celestina* Composed?", 131, nota. 71. Es muy posible que se representara la comedia o una fabula de argumento similar (no la tragicomedia) con motivo de las bodas de Lucrecia Borgia en 1502. En ese año el papa anticipó la época del carnaval, en la que se representaban comedias, para celebrar las bodas, de modo que, de haberse creado allí el núcleo primigenio del que hablaremos a continuación, el conocimiento de la obra podría haber llegado a la curia papal, en estado embrionario, en los primeros años del siglo XVI, mediante los representantes que acompañaron a León X a la curia, y antes de que se publicara la primera traducción de la obra.

²³⁴ Di Camillo, "When and Where Was the First Act of *La Celestina* Composed?", 129.

Roma como a Castilla, e incluso a Mantua. De hecho, además de una hipotética farsa florentina primigenia²³⁵, curiosas noticias acercan la obra a Mantua, centro de representaciones teatrales de principios del siglo XVI. Ottavio di Camillo observa que Niccolò da Correggio escribió o confeccionó la *Fabula de Calisto*, actualmente perdida, hacia 1500-1501, con la intención de llevarla a la escena. No podemos determinar si esta guardaba alguna relación con la *Celestina*.

La farsa primigenia, originada quizás en Florencia, habría tenido una distribución manuscrita temprana en Italia y, posiblemente, habría sido también traducida en Castilla. En el momento en el que se añadieron quince actos a la farsa originaria, para completar la comedia de dieciseis, la obra ya circularía en España. La fecha de la primera edición que ha sobrevivido en dieciseis actos corresponde a la edición de Burgos de 1499. Estamos, por lo tanto, ante una impresión castellana. Sin embargo, la primera edición conservada de la obra en tanto *Tragicomedia* en veintiun actos pertenece a la traducción italiana de Alfonso Ordóñez, publicada en Roma en 1506²³⁶. Aunque se tiende a hipotetizar la existencia de una *Tragicomedia* sevillana impresa hacia 1502, hasta la fecha la primera edición conservada en castellano de la tragicomedia es la de Zaragoza de 1507. La traducción italiana, impresa bajo el nombre de *Tragicomedia*, es una importante pieza del puzzle textual de la obra. De hecho, a partir de esta se realizó la primera traducción al alemán, al francés y posiblemente al hebreo. Su traductor del

²³⁵ En la Biblioteca Nacional de Florencia se conserva una fábula, difícil de datar, cuyo argumento no presenta mucha similitud con la tragedia, excepto por la presencia del joven enamorado y el viejo, como argumenta Di Camillo. Quizás a finales del siglo XV estos se hubiesen convertido ya en Florencia en *stock characters*. En Di Camillo, "When and Where Was the First act of *La Celestina* Composed?", 30.

²³⁶ Como observa Ottavio Di Camillo es interesante notar que "la temprana recepción de la obra en Italia no sólo es casi simultánea a la de Castilla sino que antecede de algunos años la difusión de *La Celestina* en algunas partes de la península ibérica, sobre todo en el levante". En Di Camillo, "Algunas consideraciones sobre la *Celestina* italiana", en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH, vol. 2, Medieval*, ed. Aviva Garribba (Roma: Bagatto Libri, 2012), 222.

castellano al italiano, Alfonso Hordoñez, fue *familiaris* de Julio II, y se identifica a sí mismo como "il tuo comico e servitore" ante Feltria de Campo Fregoso²³⁷. De hecho, si el núcleo inicial del texto estuviera vinculado a Florencia, la *Tragicomedia* podría haber estado directamente relacionada con la curia papal. Hay indicios que apuntan hacia la posibilidad de que, al contrario que en España, la obra fuera destinada a la representación. Según una tardía noticia biográfica del siglo XIX, *La Celestina* podría haber sido representada con motivo de las nupcias de Lucrecia Borgia con Alfonso d'Este, celebradas en Roma hacia 1502, para las que se preparó un suntuoso festín acompañado de la representación de una obra española acompañada de ciertos bailes a la moresca, como los que aparecen en el *Cortesano* de Castiglione y que se harían populares en el teatro inglés del siglo XVII como "morris dance".

La *Tragicomedia* romana de 1506, como figuraba en su portada, fue impresa por Silber, cuyo catálogo estaba principalmente constituido por tratados científicos y teológicos. Una gran parte de dichos tratados había sido supervisada críticamente por Pomponio Letto y Giovanni Sulpizio, promotores de un renovado interés por el drama clásico en la intersección entre el análisis textual, la arquitectura y la reinención del escenario dramático²³⁸. Entre España e Italia la obra es ejemplo de ese mirar hacia

²³⁷ Si tras la palabra "comico", como especula Ottavio Di Camillo, detectamos acertadamente la marca profesional de un "comediante", entonces la traducción de Ordóñez podría haber sido destinada a una puesta en escena de la obra. En Di Camillo "Algunas consideraciones sobre la Celestina italiana", 224.

²³⁸ Como ha señalado Stefano Gulizia, "The Roman edition of Celestina translated by Ordóñez appeared in a bookstore in Campo de' Fiori, a rectangular square not far from an ancient Arena known today as Piazza Navona. (...) The 1506 Celestina fits in a small series of more humanistic projects, along with Paolo Cortesi, Tebaldeo, and the aforementioned academy of Pomponio Leto. Marcello Silber's commercial strategy appears to have accentuated even more the popular and 'instant' quality of the family printing house, opening its catalogue to a forest of religious, touristic and ephemeral works. This happened largely at the expenses of literature, present only with some pastorals, or Valla's *Historia Ferdinandi regis Aragoniae* imported from Naples. Some years into the pontificate of León X, the Silber bookshop resonated deeply with Mediterranean events like the siege of Rhodes." Stefano Gulizia, "Phenomenology of the Urban Sensorium in the Roman *Celestina*" (Paper presented at a conference in

España que caracteriza los inicios del siglo XVI en relación a la comedia. En sus primeras páginas se aprecian también las huellas de los movimientos de migración, a veces forzada, entre las principales familias de los estados italianos. Su dedicatoria inicial a Feltria di Campo Fregoso la conectaba con la corte de Urbino y con los años en los que están ambientadas las reuniones que se retratan en el *Cortesano* de Castiglione. La productividad y aceptación de la obra en el siglo XVI hizo que Celestina se convirtiera pronto en punto de referencia del arte de las medianeras, e incluso en medianera de la ciudad de Roma, como veremos más adelante. Por otra parte, podemos encontrar numerosas huellas de la obra en la *Égloga de Plácido y Vitoriana*, de Encina, concebida posiblemente en la curia papal y para su puesta en escena precisamente en ese contexto²³⁹. Encina se basa en el personaje de Celestina para crear su Eritrea²⁴⁰. De hecho, la aparición del personaje es innecesaria para el desarrollo de la acción y, aunque corremos el peligro de juzgar los argumentos y las obras desde unos presupuestos diferentes a los que regían en el siglo XVI, lo cierto es que esta reminiscencia celestinesca parece un guiño intertextual que serviría para divertir a la audiencia. Este

RSA Annual Meeting, Washington D.C., 2012). Agradezco al autor la generosidad con la que ha compartido sus investigaciones en dicha conferencia.

²³⁹ Cruciani ha señalado particularmente la excepcionalidad de este año de 1513: "Il 1513 è un anno che si può assumere ad esempio nel campo privilegiato dei luoghi emblematici della cultura: Roma e Firenze. A Roma il carnevale del 1513 ha carattere di eccezione. I carri di Agone celebrano l'apoteosi delle conquiste di Giulio II: la festa si articola nella "mostra" della città (autorità, corporazione, giocatori), nel racconto per immagini degli eventi politici in carri allegorici e nel mito di Roma (i giovani vestiti all'antica), con narrazioni di un medico fiorentino che vive a Roma, di un cronista urbinato, di un ambasciatore estense; e si hanno feste e commedie in casa del cardinal Sanseverino e di Agostino Chigi; l'oratore mantovano Stazio Gadio registra il 10 gennaio una cena con le "pazzie" di fra Mariano; l'11 gennaio una commedia dopo cena in casa del cardinal d'Arborea, recitata in spagnolo e composta da Juan del Encina (forse *Plácido y Victoriano*) e ancora una cena con fra Mariano; il 19 de gennaio un'altra cena con danzatori, buffoni e musiche e poi due commedie ("una in latino, l'altra in volgare non molto belle") e ancora la caccia ai tori in Campo dei Fiori; e l'8 febbraio un'altra cena col cardinale di Mantova, con una commedia "d'alcuni piscatori" in lode dei Gonzaga, e ancora la corsa dei bufagli e degli asini e l'andare per la città a veder maschere e dopo cena un'altra commedia "molto ben detta". Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, 8-9.

²⁴⁰ Humberto López Morales, "Celestina y Eritrea: la huella de la *Tragicomedia* en el teatro de Encina", en *'La Celestina' y su contorno social. Actas del I Congreso internacional sobre 'La Celestina'*, ed. Manuel Criado de Val (Barcelona: Hispam y Borrás, 1977), 315-23.

guiño apuntaría hacia la fama, tanto en España como en Roma, del personaje de la Celestina, convertido ya en un personaje tipo del teatro de los españoles afincados en la curia.

La vinculación de *Celestina*, con la península italiana, pasa también por su título, puesto que aquél por el cual se conoce actualmente la obra (*Celestina*) fue acuñado por primera vez en la parte superior del grabado inicial de la primera página de la traducción al italiano publicada en Venecia en 1519 por Cesare Arrivabene, y sólo a partir de finales del siglo XVI se generalizará en la península ibérica.

2.4. "Y comamos y bevamos..." El espacio escénico y la evocación de la antigua Roma.

Comedias, églogas y farsas se convirtieron en el acompañamiento habitual de fiestas y banquetes en Roma durante los papados de Julio II y León X. En la curia se había convertido en costumbre agasajar a miembros de la curia papal o a diplomáticos de otros estados con banquetes y comedias. De esta práctica han dejado constancia numerosas relaciones de la época y diarios como el de Stazio Gadio, en el que se menciona una representación de Encina identificada generalmente con la *Égloga de Plácida y Victoriano*, puesta en escena en casa del cardenal Arborea, después de una cena²⁴¹. Esta práctica no es exclusiva de la curia papal, sino que también es habitual en cortes como la de Nápoles.

²⁴¹ Ya antes de la llegada de Encina a la curia papal era habitual la combinación de representación y banquete. Gracias al diario de Giovanni Bucardo sabemos que este fue el caso de la celebración de las bodas de Lucrecia Borgia en 1492, para las que se habilitaron especialmente dos habitaciones de palacio. Tras la representación de una égloga pastoral de Serafino Aquilano y luego los *Menaecmi* de Plauto, se sirven dulces con más de 200 camareros y con "confetture gettate al popolo". En Teresa Cirillo Sirri, "Introduzione", en Bartolomé Torres Naharro, *Comedia Soldadesca*, intr. y trad. Teresa Cirillo Sirri

De ella han dejado testimonio obras como la *Questión de amor*, publicada en Valencia en 1513, pero escrita hacia 1508-1510, posiblemente en Nápoles. En esta sucesión de veladas en la corte napolitana, se describe la puesta en escena de *La égloga de Torino*, que se escenifica después de una cena por los propios miembros de la corte²⁴².

Siendo ya tarde, la duquesa con su hija Belisena y todas las otras damas fuéronse a apear a la posada de la señora princesa, donde se dio una rica colación, y duró el dançar hasta la cena. Pues en muy largo y ancho corredor se paró una tabla muy larga, tanto que todas las damas cabían a la una parte della y todos los cavalleros a la otra. Eceto el cardenal que no cenó allí, los otros todos cenaron con mucha alegría. Acabado el cenar, todos los cavalleros se fueron a sus aposentos y mudaron de vestidos y tornaron a dançar cada uno lo más galán que venir pudo. Llegado Flaminiano a su posada, embió su atavío a un tamborino de la señora duquesa que se llamaba Petrequín. Todas las otras ropas o las más se dieron aquella noche a los menestriales y albardanes. Flamiano se detovo en su posada con otros cuatro cavalleros para recitar aquella noche una égloga en la cual se contiene pastorilmente todo lo que en la caça con Belisenda pasó. Cuando supo que todos los cavalleros ya eran en cas de la señora princesa y el dançar començado, él partió de su posada y con

(Perugia: Alinea Editrice, 2009), 16. Cirillo señala cómo en estas ocasiones: "anche il banchetto acquistava una sua teatralità, con la studiata distribuzione delle tavole e degli ospiti disposti in primo e in secondo piano, la ricchezza del vasellame e degli addobbi, la vivace, variopinta folla dei convitati, le coreografie dei servi e degli scalchi che offrivano pietanze artisticamente elaborate, gli intermezzi rallegrati da musici e buffoni". En Cirillo Sirri, "Introduzione", 16. Posteriormente, en pleno papado de Julio II, se tiene noticia de la representación de numerosas comedias, acompañadas de una comida, antes o después de las mismas. Y comienza a ser habitual, a la hora de recibir embajadas diplomáticas (como la de los embajadores de Parma en 1512), preparar una cena banquete de recepción tras la cual se ofrece como espectáculo una comedia. En Cruciani, Teatro nel Rinascimento, 309.

²⁴² Bajo el título de la obra se encuentra un reclamo editorial que recuerda a los de los libros de viajes: "compúsola un gentilhombre que se halló en todo". Estemos hablando de un testigo presencial o no, la obra intenta, como las comedias a noticia de Naharro, y en especial *Tinellaria* y *Soldadesca*, dar cuenta de lo que está pasando en la época en un lugar preciso de Italia, de modo que la Roma papal se transforma aquí en el Nápoles virreinal, y destinada a lectores "españoles. Si bien las obras de Naharro estaban destinadas a espectadores de distintas nacionalidades, tanto italianos, como castellanos, en el prólogo a su primera edición el propio Naharro pide a sus lectores que excusen el exceso de vocablos en italiano, porque se han conservado por respeto a las personas ante las que se representó, infringiendo, por tanto que los lectores que Naharro había imaginado para su obra serían principalmente "españoles". Como ha indicado la crítica, en la *Questión de amor* se describe un ambiente similar a aquel en el que tendrían lugar las representaciones de Naharro. La familia Colonna está ligada tanto a la *Questión* como a la impresión de las obras de este. Además la *Questión de amor* había tomado como modelo el *Arte de Trobar* de Juan del Encina, lo que la situaba en una encrucijada entre ambos autores.

todo su concierto llegó a la fiesta y recitó su égloga como aquí se recita²⁴³.

Al igual que en la *Questión de amor*, o en las representaciones romanas contemporáneas, la vinculación entre representación y banquete, aparece en el prólogo de la *Propalladia* de Torres Naharro, cuyas obras, mayoritariamente compuestas en la curia papal están, por otra parte, vinculadas a Nápoles, lugar en el que fue impresa:

La orden del libro, pues que ha de ser pasto spiritual, me pareció que se devía ordenar a la usança de los corporales pastos, conviene a saber: dándoos por antepasto algunas cosillas breves, como son los Capítulos, Epístolas, etc., y por principal cibo las cosas de mayor sujeto, como son las comedias, y por pospasto así mesmo algunas otras cosillas, como veréis²⁴⁴.

Inmerso en la tradición de la época, mediante una metáfora alimenticia, Torres Naharro subraya la posición central de sus comedias, comedias convertidas en "principal cibo", y "cosa de mayor sujeto" de su propia compilación. Mientras estas ocupan una posición central en la obra, en sus prólogos la especularidad dramática refleja este hábito de comer y representar. El introito a la *Soldadesca*, por ejemplo, está concebido para unos espectadores que todavía se inclinan sobre sus bebidas: "Ora ver/ quién me sabrá responder/ destos que chupan el mosto:/ ¿En qué mes suele caer/ Sancta María de Agosto?"²⁴⁵. De la misma manera, en el introito de la *Tinellaria* se invita a aquellos

²⁴³ *Cuestión de Amor (Valence: Diego de Gumiel, 1513)*, ed. Françoise Vigier (Paris: Publications de la Sorbonne, 2006), 231-232. Puede consultarse también la edición de: Carla Perugini, ed. *Questión de Amor* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995).

²⁴⁴ Torres Naharro, *Obra completa*, 7-8.

²⁴⁵ Torres Naharro, *Obra completa*, 30.

espectadores que no hayan comido a unirse al escenario en el que se representa un *tinello*, y a comer mientras tiene lugar la representación.

Al yantar
podéis también llegar
los que ya yantado avréis,
con un real singular,
y un escaño que os sentéis²⁴⁶.

Además, la unión de comedia y comida forma parte de la retórica humorística de la obra cuando un rústico "desmemoriado" presenta la *Aquilana*:

No ha poder,
son que tengo que caher
en el demoño a qué vengo,
pues no se me ha d'esconder.
¡Juri a diez, aquí le tengo!
No es nadeta,
son que os trahen de cacheta
una co... (jo mal bocabro!)
una comer, o cometa...
comedia, doyla al diabro;
que al autor no halló otro embaxador
que arrojase más porradas
y, porque notéis mejor,
se parte en cinco jornadas²⁴⁷.

En el caso particular de Torres Naharro la metáfora realza el papel preeminente de la comedia en las celebraciones de la curia papal y los salones de la nobleza con respecto a otras obras menores, como los diálogos, coloquios, capítulos o villancicos. Sin embargo, esta posición jerárquica no es un caso aislado. Esta jerarquía es evidente

²⁴⁶ Torres Naharro, *Obra completa*, 343.

²⁴⁷ Torres Naharro, *Obra completa*, 631. La cursiva es mía.

en los textos y prácticas de la época. Así, ocurre en la organización de las representaciones en el teatro del Campidoglio durante los dos días que duraron las fiestas de concesión de la ciudadanía romana a los Medici. El primer día se dedica a églogas alegóricas, mientras que se reserva al segundo la puesta en escena de la comedia de Plauto *Poenulus*, dirigida por Fedra Inghirami, y tras esta, se concluye la fiesta con un espectáculo lujoso que cierra la celebración²⁴⁸. La primacía de la comedia es, por otra parte, un tópico de la época, como se ve cuando a mediados del siglo XVI Leone de Sommi señala su supremacía sobre la farsa en sus *Cuatro diálogos en materia de representación*²⁴⁹. Para Sommi la farsas son comedias de argumento simple, y por tanto imperfectas.

2.5. El espacio escénico: la escena cómica.

Si en Alba de Tormes a finales del siglo XV no se puede hablar de la existencia de un clima de reflexión sobre el "espacio escénico"²⁵⁰, en Roma la constante reflexión sobre los textos de Vitruvio y las labores arqueológicas sobre la ciudad imperial hacen que, bien en representaciones privadas o en celebraciones públicas, se confiera

²⁴⁸ Cruciani, Teatro nel Rinascimento, 412-414.

²⁴⁹ Leone de Sommi, judío mantuano, autor teatral y director de puesta en escena en la corte de Mantua, pertenecía a la academia de los *Invaghiti* instituida por Don Cesare Gonzaga en el año 1562. Sommi fue uno de los primeros tratadistas en tratar por extenso la transposición de la teoría dramática sobre la escena en sus *Cuatro diálogos en materia de representación escénica*. Véase Leone de'Sommi, *Quattro Dialoghi in materia de rappresentazione*, ed., Ferruccio Marotti (Milán: Il Polifilo, 1968) y Tiziana Mazzucato, *El arte de la puesta en escena. Teoría de la representación teatral en el siglo XVI* (Vigo: Academia del Hispanismo, 2010).

²⁵⁰ Las representaciones de Encina que forman parte del *Cancionero* de 1496, bien de tema "palanciano" o "religioso", como hemos visto, no prestan una especial atención a la escena en la que se desarrolla la acción. De hecho, esta se representa en un "espacio" habitable que se convierte para la ocasión en "espacio" escénico.

importancia a la constitución del espacio teatral y a la puesta en escena²⁵¹. Además de las salas de palacio, las obras se representaron en teatros construidos para la ocasión, desvinculados del calendario religioso, y cuyo uso del espacio escénico se convirtió en una de las materias de estudio privilegiadas por los humanistas, como es el caso del mencionado teatro del Campidoglio.

Las relecturas del tratado de Vitruvio contribuyeron a recuperar, por una parte, el edificio teatral de la antigüedad y, por otra, a fijar el tipo de escenario que se emplearía para la representación de la escena cómica, satírica y trágica²⁵². La fijación de estos espacios escénicos, desde principios hasta mediados del siglo XVI, sentó las bases del efectivo reconocimiento de ciertas nociones asociadas a los distintos géneros dramáticos, y contribuyó a la fijación de la comedia y tragedia, como géneros literarios durante el siglo XVI.

De vital importancia fue la lectura crítica que hizo Alberti de Vitruvio en su *De Re aedificatoria*, escrita, probablemente entre 1443-1452. La obra no se imprimió hasta 1484, justo un año antes de que se publicara la edición *princeps* del tratado de Vitruvio

²⁵¹ Esta configuración del espacio teatral fue constituyéndose a finales del XV a través de los estudios de la Academia pomponiana. Éstos se relacionan principalmente con las comedias de Plauto y Terencio, así como con las representaciones en palacios de la curia, como el del cardenal Raffele Riario, a lo que nos hemos referido anteriormente. De acuerdo con Sabelico, biógrafo de Pomponio, los académicos volvieron a instaurar la antigua costumbre de representar obras dramáticas, usando como teatro los patios de los altos prelados y representando allí comedias de Plauto y Terencio, e incluso algunas de autores moderno. También de la mano de uno de los miembros de la academia pomponiana, Sulpizio da Veroli, aparece la primera edición impresa del *De Architectura* de Vitruvio en 1486. En Attolini, Teatro e spettacolo nel Rinascimento, 39-42.

²⁵² Como señala Giovanni Attolini: "il tentativo di definire gli aspetti teorici del teatro antico rende costantemente impegnati, alla ricerca di una esauriente esemplificazione, un gran numero di studiosi e di architetti: dall'Alberti al Prisciano, a Fra' Giocondo, al Cesariano, al Caporali, al Barbaro, fino a Serlio e ad altri teorici ancora, i quali per tutto il periodo che va all'incirca dalla seconda metà del XV fino alla prima metà e oltre del XVI secolo, danno alle stampe una nutrita serie de esegesi e commenti al *De architettura* di Vitruvio che, insieme ai reperti archeologici dei teatri antichi, costituiscono la base per le ricerche e gli sviluppi successivi". En Attolini, Teatro e spettacolo nel Rinascimento, 51-52.

(1485)²⁵³. La interpretación de Alberti del edificio del teatro clásico proponía una síntesis entre la escena arquitectónica clásica, de la cual conserva la puerta central o regia, y la humanística que introduce la escena de la ciudad con la inserción de las casas de los personajes²⁵⁴.

Como señala Attolini, la interpretación crítica de Alberti estuvo en el punto de mira de los exégetas del canon vitruviano en años sucesivos. Entre ellos Pellegrino Prisciani en su *De Spectaculis*, dedicado a Julio II, a la manera de un tratado sobre las prácticas de los espectáculos de la corte de Ferrara a finales del XV. Prisciani, en su obra, retomaba la idea de las casas de personajes que Alberti había propuesto para la escena. Para Prisciano existía una relación clara entre la escenografía y el género literario, en la que tenían que utilizarse "per li comici: edifici privati et da citadini, cum sue fenestre et ussi ad similitudine de comuni edifici". Las descripciones de Prisciano coinciden con las de las crónicas de la época que describen la "escena de la ciudad *ferrarese*", reconocible por ciertos elementos típicos, como las casas, puertas y ventanas²⁵⁵.

Una visión urbana, pero en este caso una abstracción de la ciudad de Roma, fue también la adaptada por Sebastiano Serlio para sus célebres grabados del escenario

²⁵³ Es significativo que a la publicación de Alberti siga la primera edición de Vitruvio, justo un año después editada por Sulpizio da Veroli, miembro de la academia pomponiana. El propio Alberti había utilizado parte de sus ideas sobre el teatro en la concepción de su diálogo lucianesco *Momus*.

²⁵⁴ En León Battista Alberti, *De re aedificatoria* (Florencia: Niccolò di Lorenzo, 1485), libro 8, capítulo 7.

²⁵⁵ Attolini, Teatro e spettacolo nel Rinascimento, 55-56. Otras interpretaciones contemporáneas del teatro, cuyo punto de referencia es la relectura de Vitruvio, nos alejan de este teatro "ciudadano" para acercarnos a un teatro que presenta similitudes con el templo a la manera del *De architectura* de Cesare Cesariano, que se relaciona con la representación de los teatros de las tempranas ediciones, como la veneciana de 1497. La concepción del teatro de Cesariano "risulta una sintesi originale fra le concezioni illustrate nelle incisioni che corredano le edizioni a stampa delle commedie terenziane e la chiesa rinascimentale a pianta centrale sviluppata in altezza". En Attolini, Teatro e spettacolo nel Rinascimento, 59.

cómico y trágico que aparecerán en el *Secondo libro dell'architettura* (1545). En él, la escena cómica se corresponde con una representación (fig. 12)

i casamenti della quale vogliono essere di personagi privati, come saria di cittadini, avvocati, mercanti, parassiti, & altre simili persone. Ma sopra il tutto che non vi manchi la casa della Rufiana ne sia senza hostaria, & vno tempio vi e molto necessario²⁵⁶.

Mientras tanto, en la escena trágica encontramos los palacios de los nobles, arcos y estatuas en estilo clásico, junto al obelisco de San Pietro y las pirámides romanas (fig. 13); elementos, todos ellos, que parecen querer invocar con fuerza los elementos de la Roma imperial. Serlio, del que conocemos otra famosa representación de escena cómica, con la vista de la Piazza San Marco y que dibujó hacia 1530 durante su estancia en Venecia (fig. 14), decidió sin embargo incluir en su compilación la vista de Roma, que se convirtió pronto en el modelo de referencia por excelencia de la escena cómica.

La importancia del libro de Serlio reside en constituir el "primer manual ilustrado" de arquitectura; de hecho, el texto de Serlio sirve precisamente para explicar sus grabados²⁵⁷. Pese a su publicación tardía, gran parte de sus trabajos son producto de los discursos romanos de la década de 1510-1520²⁵⁸ y, por tanto, contemporáneos a la

²⁵⁶ Sebastiano Serlio, *Secondo libro dell'Architettura* (Paris: J. Barbé, 1545), 67 recto.

²⁵⁷ En este sentido constituye una innovación radical con respecto a las ediciones ilustradas de Vitruvio, como la de Cosimo. Las primeras ediciones de Vitruvio concebían sus mínimos grabados como un complemento del texto. Por el contrario, Serlio concibe el grabado como un elemento esencial de la obra, y es el texto el que está subordinado a este.

²⁵⁸ Esta fecha podría retrotraerse a finales del XV y a los primeros experimentos de la academia pomponiana, donde, según Attolini, se formula el primer modelo de la *scaenae frons* clásica, que menciona Sulpizio da Veroli en la carta dedicatoria al cardenal Raffele Riario, como prólogo a la primera edición impresa del *De architectura* de Vitruvio (1486). Para algunos, esta perspectiva consistiría en una escena en la que se representarían las casas de una ciudad de forma similar a las escenas del Campidoglio de 1513. En Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, 106. Véase además, Fabrizio Cruciani, *Il*

puesta en escena de las obras de Encina y Torres Naharro en la curia papal. Serlio había llegado a Roma a finales de la segunda década del siglo XVI con la intención de estudiar sus ruinas y trabajar en el taller de Baldassare Peruzzi. Allí desarrolló una parte fundamental de su formación como arquitecto, recogiendo las imágenes y bocetos que más tarde intentó publicar en Venecia y que finalmente publicaría en Francia. De hecho, sus escenas trágica y cómica son deudoras de un diseño de su maestro Peruzzi de una perspectiva romana fechada ca. 1520 (fig. 15). Según Vasari, fue este el diseño que Peruzzi utilizó para la representación romana de *La Calandria* de Bibbiena²⁵⁹, que Isabella de Este había encargado con la intención de representarla ante el papa León X. Aceptemos o no la controvertida hipótesis de Vasari acerca de la utilización del diseño de Peruzzi como escenografía de la *Calandria*, este se esbozó en el mismo ambiente romano en el que se compusieron las comedias de Naharro. Torres Naharro concibió su *Aquilana* para Isabella de Este²⁶⁰, escenificó ante León X y fue protegido de Bernardino

teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513, con la ricostruzione architettonica del teatro di Arnaldo Bruschi (Milano: Edizioni Il Polifilo, 1968).

²⁵⁹ La opinión de Vasari de que el diseño de Peruzzi fue utilizado para la representación romana de la *Calandria* no es aceptada por toda la crítica. Aunque no podemos determinar si el diseño se empleó efectivamente como decorado de la obra de Bibbiena o se trataba de una perspectiva romana de ca. 1520, sabemos que era costumbre habitual de la época encargar a artistas célebres la escenografía de la comedia. Así Antonio Sangallo diseñó las tribunas para el público en la representación de *I Suppositi* de Ariosto en el carnaval de 1519, en las que el cardenal Cibo encargó la escenografía a Rafael y a Andrea de Venecia. En todo caso, fuera o no el diseño de Peruzzi destinado a la *Calandria*, la influencia que este tuvo sobre Serlio, y sobre la posterior fijación de un tipo de escenografía que potenciaría las distinciones entre géneros literarios es clara. De hecho, este no se trata de una interpretación aislada de la escena cómica, sino que es una pieza más de una serie de discursos sobre el aparato teatral que pertenecían al ambiente humanístico de la Roma de la época. Producto de este mismo debate humanístico es el dibujo de Sangallo de hacia 1530 que se conserva en el margen de la edición de Vitruvio de Sulpicio da Veroli (1486) mencionada anteriormente. En este boceto aparecen reiterados algunos de los elementos de Peruzzi que luego pasarán a formar parte de Serlio. En Elena Povoledo, "L'immagine della città nella commedia italiana del Cinquecento", en *Vita Cittadina nel Teatro fra Cinque e Seicento*, ed. M. Chiabò y F. Doglio (Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1999), 141. Por otra parte, los diseños de la escena cómica que Serlio llevará a cabo en Venecia se desvinculan claramente de estos modelos, puesto que en ellos vemos reconocible la plaza de San Marco, lejos del modelo de abstracción de la ciudad romana.

²⁶⁰ Joan Oleza, "En los orígenes de la práctica escénica cortesana: la comedia *Aquilana*, de Torres Naharro", en *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque*, ed. K. Sabik (Varsovia: Université de Varsovie, 1997), 153-177.

de Carvajal, quien había encomendado a Peruzzi el mosaico de la bóveda de la capilla de Santa Elena en la iglesia de *Santa Croce in Gerusalemme* hacia 1507-1508²⁶¹. De hecho, no hay duda de que la escena que Serlio publicó en su tratado proviene de la perspectiva de Peruzzi, en la que encontramos los elementos que Serlio atribuye a la escena cómica: edificios privados en estilo moderno, la taberna, la casa de la medianera, y también ciertos elementos de la escena trágica como el obelisco de San Pietro, los palacios, los arcos, y las estatuas en "estilo clásico", así como algunas ruinas que aparecen en la una y en la otra. Al codificar sus escenas y contrariamente a Peruzzi, Serlio separó claramente la Roma contemporánea de la primera mitad del XVI (representada, como decimos, por los palacios privados de arquitectura contemporánea, la iglesia, la taberna y la casa de la medianera), mediante la que codificó el escenario cómico (fig. 16), de la Roma clásica representada tanto en los vestigios de la Roma imperial como en los palacios de estilo clasicista y las labores de reconstrucción de una Roma en constante proceso de remodelación, con la que codificó el escenario trágico. Ambas caras de Roma cohabitaban en el boceto de Peruzzi, así como en algunas de las comedias de Naharro. Desafortunadamente, no se conserva una descripción de los escenarios que se utilizaron para la representación de las obras de este. El único texto conservado que aporta ciertos detalles sobre la representación de las comedias de Torres Naharro es la edición suelta

<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/aquilana.PDF>. [Consulta del 18 de septiembre de 2012]

²⁶¹ A Bernardino de Carvajal se "le adjudican diversas obras de restauración de la Basílica de Santa Croce in Gerusalemme, de la que era titular desde el fallecimiento de su antiguo protector, el cardenal Mendoza. Aprovechando el prestigio de estas reliquias y con motivo del Año Santo de 1500, Carvajal inició importantes trabajos de restauración y embellecimiento de la iglesia, donde se hizo retratar en un mosaico de la Capilla de Santa Elena, arrodillado a los pies de la cruz sostenida por la santa; más tarde, en 1507-1508, encargaría la decoración en mosaico de la bóveda a Peruzzi, y en 1519-1520 encargaría a Sangallo modificaciones en la arquitectura del edificio y en los accesos, que acabarían por revelar la existencia de un templo etrusco bajo los cimientos de la basílica. A Bernardino López de Carvajal también se deben trabajos de ampliación en la iglesia de Santiago de los Españoles". En Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, *Alejandro VI y los Reyes Católicos. Relaciones político-eclesiásticas (1492-1503)* (Roma: Edizioni Università della Santa Croce, 2005), 89-90.

de la *Tinellaria*²⁶². Gracias a la dedicatoria, sabemos que el papa León X y su primo asistieron como espectadores a la comedia, aunque no se especifica, sin embargo, dónde fue representada ni cuáles fueron las características particulares de su puesta en escena. Aliprandini infiere de su lectura que la representación tuvo lugar en una fiesta privada, posiblemente un banquete al que siguió la comedia.

La falta de otros detalles acerca de la representación en las comedias incluidas en la *Propalladia* y en las sueltas de Torres Naharro hace difícil reconstruir específicamente su representación a partir del texto. Solamente a través del análisis de ciertas indicaciones textuales en los introitos de las obras, analizadas a la luz de alusiones contenidas en representaciones escénicas coevas o en las "relaciones" que dan cuenta de dichos espectáculos, nos ayudan a conjeturar, según ha señalado Cirillo, acerca del tipo de escenografía que pudieron tener. La ambientación de comedias urbanas a noticia, mencionadas anteriormente, como la *Tinellaria* o la *Soldadesca* hace plausible la hipótesis de que el espectador tuviera delante de él un "scorcio di strada cittadina, com'era nella tradizione teatrale classica -di raffigurarsi meglio il luogo in cui si muovono i personaggi e si sviluppa l'intreccio drammatico"²⁶³.

Una lectura contemporánea de la *Soldadesca* presenta un "escenario" que se aproxima a este tipo de perspectiva urbana. Esta pertenece al artista que diseñó el

²⁶² La dedicatoria de la suelta es diferente de la que luego introducirá Naharro en su *Propalladia*. Aliprandini señala que la interpretación del pasaje excluye la presencia del Cardenal de Santa Cruz en la representación, mientras que "permette l'ipotesi che proprio nel suo palazzo egli abbia visto una 'replica' di quella 'prima' allestita da Torres Naharro nella residenza del suo padrone del momento, il cardinale Giulio de' Medici. (...) L'assenza del Carvajal, dunque, del resto nemmeno menzionato nella dedica tra gli illustri spettatori, lo esclude come committente dello spettacolo e avvalorata l'ipotesi che il palazzo di un italiano, il cardinale Giulio de' Medici, abbia ospitato una commedia spagnola e non, come era avvenuto pochi anni prima per una egloga di Juan del Encina, quello di uno spagnolo, Jaime Serra, cardinale Arborea". En Aliprandini, "Studio introduttivo", 20.

²⁶³ En Cirillo Sirri, "Introduzione", 26.

grabado de la primera edición suelta de dicha obra, especialmente encargado para la ocasión²⁶⁴. A la derecha del grabado, en segundo plano, se encuentran los dos soldados bisoños, Juan Gonzalez y Pero Pardo. En primer plano están situados tres de los personajes principales de la obra: Guzman, el atambor y el capitán²⁶⁵. El fondo del grabado se asemeja a una representación tosca de la esquina de una casa, si bien carece de la superposición de edificios que ayuda a crear una sensación de perspectiva²⁶⁶ (fig. 17). Por otra parte, el estudio textual de los lugares en los que se sitúa la acción en *Soldadesca* y *Tinellaria* hace plausible la hipótesis de que su escenario fuera también un escenario urbano.

No sabemos hasta qué punto los escenarios utilizados en las representaciones de Naharro se asemejarían a la perspectiva romana de Peruzzi, que luego retomará Serlio en su litografía sobre la escena cómica, y que pudo haber servido de modelo para la escenografía de *Calandria* en la representación en la curia de 1514, o para otros modelos de escenarios urbanos utilizados en la época, como aquellas *picturatae scaenae faciem* utilizadas por los pomponianos y de las que habla Sulpizio da Veroli²⁶⁷. Para la representación de la *Calandria* llevada a cabo por primera vez en Urbino en 1513 se

²⁶⁴ Bartolomé de Torres Naharro, *Comedia Soldadesca* [s.l.: s.n., ca. 1520].

²⁶⁵ Las abreviaturas de los nombres de Guzmán y el Capitán están situadas en la parte superior de las figuras, mientras que el atambor es claramente identificable, pese a carecer de nombre, gracias al tambor que transporta y a la bandera que sujeta con su mano izquierda.

²⁶⁶ Con respecto a la calidad del grabado, este no es comparable a las refinadas líneas de los de Serlio, y carece de "perspectiva" renacentista. Esta casa en esquina podría haber sido concebida con la intención de representar una taberna o una casa posiblemente en Pozzo Bianco, lugar en el que el atambor dice estar reclutando soldados. El barrio era conocido porque era allí donde trabajaban las prostitutas más pobres. Allí vivían, además, las cortesanas y lavanderas españolas. En esta parte de la ciudad se encontraba también, según Gernert, la estufa: "una especie de baño público de origen alemán y vinculado estrechamente con la prostitución". En Gernert, "Prólogo", en Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, ed. Jaques Joset y Folke Gernert (Barcelona: Galaxia Gutenberg: 2007), cxv.

²⁶⁷ Además de estas perspectivas, se conservan unos paneles en perspectiva que han sido objeto de discusión por parte de los críticos. Son los denominados paneles de Urbino, Baltimore y Berlin. Parronchi señala que el panel de Urbino quizás corresponda a la perspectiva urbana de la representación florentina de la *Mandragola* de Machiavelli. Para más detalles sobre las opiniones críticas en torno a estos paneles, véase Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, 112.

había utilizado un tipo de escenario urbano diferente del que posteriormente se emplearía en la representación romana, pero que compartía con este último ciertas semejanzas muy extendidas en la época. Baltasar Castiglione, presente en esta primera representación, describió en carta a Ludovico Canossa el decorado y escenario de la misma. En esta se usó un decorado en el que se representaban los muros de la ciudad con dos torreones, que debían servir al espectador para imaginar una ciudad. Esta, de acuerdo a la acción dramática y a la escenografía, sería Roma, pero carecía de edificios emblemáticos de la ciudad como los que figuran en la imagen de Peruzzi.

En esta ciudad, así como en la propia trama de la obra, cobraban especial relevancia las casas abiertas al espectador, tal y como sucedía en las comedias a noticia de Torres Naharro, *Soldadesca* y *Tinellaria*, quien posiblemente coincidió con Bibbiena en la curia²⁶⁸. De hecho, Torres Naharro tomó la *Calandria* como modelo para su comedia *Calamita*²⁶⁹. Ciertos aspectos relacionan los escenarios descritos por Castiglione para la representación de la *Calandria* en Urbino (que intenta emular la ciudad de Roma, donde tiene lugar la acción) con la perspectiva romana de Peruzzi, la escena cómica "romana" de Serlio e incluso la de *Tinellaria*. Todos ellos comparten una serie de elementos en los cuales la calle (en la que a menudo encontramos la taberna y la iglesia) y algunas casas particulares marcan la última abstracción del escenario cómico urbano.

²⁶⁸ Es principalmente en las comedias a noticia donde se concretizan los espacios ciudadanos de lo visto y observado en la ciudad papal, por contraposición a las comedias a fantasía en las que el protagonismo de los escenarios es mucho menor.

²⁶⁹ Véase James Pyla Wickerham Crawford, "A Note on the *Comedia Calamita* of Torres Naharro", *Modern Language Notes*, no. 36 (1921): 15-17 y Flavia Gherardi, "I 'gemelli' nel teatro aureo spagnolo: modelli, funzioni, e circolarità del motivo", *Rivista di Letteratura Teatrale*, no. 1 (2008): 21-43.

Muchos de estos elementos están también presentes en la escena cómica veneciana de Serlio. Como mencionamos en nota anteriormente, esta fue mucho menos popular que la anterior y gozó de una menor difusión durante el Renacimiento, puesto que nunca llegó a aparecer en el *Segundo libro de la Arquitectura* de Serlio. Por lo tanto, la "escena cómica veneciana" no ha pasado a la historia del teatro como la imagen "codificada" del escenario cómico, lugar que ocupa la escena romana. Sin embargo, este escenario veneciano, que mencionamos anteriormente, fue también diseñado para representar comedias y consta de elementos comunes con respecto al diseño romano de Serlio, como es el caso de las casas privadas, la bodega o tinelo (fig. 18), la taberna y la farmacia (fig. 19), la iglesia y la perfumería (fig. 20)²⁷⁰. No obstante, se desmarca de este mediante la utilización de monumentos que resultan particularmente reconocibles como venecianos, como la Piazza de San Marco (fig.14).

Por otra parte, la articulación de los diferentes espacios del escenario abstracto romano, así como de esta noción esquemática de la ciudad, varía de una comedia a otra. En la *Tinellaria*, ambientada en la cocina del palacio de un cardenal, se dan cita los camareros, lavanderas y sirvientes que frecuentan la taberna situada apenas a escasos metros del palacio. Los personajes de Naharro caminan por la calle, paran en la plaza o entran y salen de las casas (con cambio de vestimenta, como el fraile renegado Liñán) con la misma fluidez que Fessenio y Samia, o bien Lidio y Santilla (*femmina* y *maschio*) en la *Calandria*. De hecho, esta casa abierta en el escenario para que entren y salgan los actores se encuentra descrita por Serlio, y aparece también en numerosos grabados de la

²⁷⁰ Utillajes como el mortero de la farmacia, los botes de perfume, o ciertos utensilios de cocina que encontramos en la escena cómica veneciana de Serlio están relacionados con el ambiente prostibulario de las tempranas comedias del XVI, y que vemos utilizados en obras como la *Lozana Andaluza* o la *Celestina*.

época. Esta insistencia en los personajes a punto de entrar o a punto de salir puede verse también en la *Calandria*, como también en los grabados de la edición de Burgos de la *Comedia de Calisto y Melibea* realizada por Fadrique de Basilea (fig. 21 y 22)²⁷¹.

Sin embargo, en *Tinellaria*, como señala Aliprandini, todas las escenas tienen lugar en el interior de una casa, y las escapadas de los criados que mencionamos no son sino evocadas fuera de escena. Es posible, por tanto, que la comedia no tuviera una escenografía con una perspectiva urbana, sino que su escenario representara una casa abierta en la que estaba a disposición de los personajes una serie de utensilios de cocina²⁷². De diferente manera, la acción de la *Soldadesca* sí exige un escenario de visión urbana en el que los personajes se mueven entre Pozzo Bianco, la taberna y Campo de' Fiori.

Recorriendo las calles de la comedia podemos encontrar también la traducción romana de la *Celestina*, o *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, no solamente como texto impreso, sino como imagen recibida, cuyo personaje principal pasea por las calles romanas imaginadas por algunos de sus dramaturgos.

La primera aparición de Celestina como vecina de la ciudad y cortesana romana junto a Ampelisca podría ser la que aparece en el *Tratado de la corte romana compuesto en lenguaje castellano* (1504) de Baltasar del Río. Celestina aparece allí en el capítulo sexto, que trata "de la manera que se tiene en servir a señoras secretas y en hallar: las que se aceptan o buscan los tales servicios" en la curia papal²⁷³:

²⁷¹ *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos: Fadrique de Basilea, 1499).

²⁷² Aliprandini, "Studio Introduttivo", 32.

²⁷³ En Carlos José Hernando Sánchez, "Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504: Baltasar del Río y la sátira anticortesana", en *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna* (Madrid: CEASEX, 2007), 232. Como señala Di Camillo: "La transcripción diplomática del tratado no

Otro si: todos uiuimos en esta corte engañados: que si por contentar al señor: no nos uestimos y atauiamos: mas de lo que es razon: esperando mercedes: por seruir señoras y auerlas de ellas: es menester andemos polidos y con olores. Aunque passa de hombre el que siempre anda odorífero. Y es la uerdad: que no hallereys mas ordenes de estados en ellas: que de frayles en Roma ya de las honestas: entrando en las Romanas. Nunca hallareys moça sin uicia: y tal que mal año para Celestina y aun para Ampelisca que mas sepan: ya tienen ellas hechas otras estaciones extraordinarias: y delas ordinarias no perderían dia por la uida. pues si es iglesia titular y uan alla los Cardenales: antes se haria la fiesta sin el sancto que sin ellas. Andanse os la moça y la uieia con sus manoios de cuentas tocando reliquias. Pues si soys español y os ueen con buena capa: no dexara la uieia de demandaros: sabiendo lo meior que uos: que que reliquias son aquellas: y quien: y quien es el cardenal: so cuya tutela esta aquella iglesia. ya si es uuestro amo: nunca faltara: un dio te lo facha papa: un: benedicti sianno da dio & da me questi ispañueli y luego os demandara si dan colacion: que tiene una hiia de qatorze años a sanctos apostolos: o cabe sancto Eustachio en una calleiuela: la segunda puerta a man izquierda /p. 13/ que no sale de casa: y aquella su sobrina tambien que uiene cansada: muerta de hambre: y ella de sed:

Barrabás, personaje de la Tinellaria, y maestro de vinos, *camariere*, en la casa de un cardenal hace referencia a Celestina como si fuera una vecina suya en un diálogo burlesco en el que se mofa de su amante Lucrecia:

BARRABÁS. Como cuentan mis vezinas,
mayormente Celestina
diz que las viejas gallinas
hazen buena cocina²⁷⁴.

aclara la posible proveniencia del personaje de la comedia o tragicomedia, como tampoco una afinidad temática entre Celestina y Ampelisca". En Di Camillo, *Algunas consideraciones sobre la Celestina italiana*. No sabemos exactamente cuándo pudo llegar Baltasar del Río a la curia. Enviado a Roma por el arzobispo don Diego Hurtado de Mendoza, tenemos datos de su primera estancia allí a partir de 1504. En Juan Gil, *Los conversos y la inquisición sevillana*, vol. ii (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000-2003), 50. Sin saber la fecha exacta en la que llegó Baltasar del Río a la curia es difícil saber si la mención de Celestina en el tratado indica que la *Celestina* había adquirido ya en 1504 cierta popularidad entre en Roma o España o en ambos lugares.

²⁷⁴ Joseph E. Gillet, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*. vol. ii (Bryan Mawr, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1946), 202.

A finales del decenio de 1520 y para la *Lozana Andaluza*²⁷⁵ el nombre de Celestina se ha convertido en lugar común para referirse a cualquier cortesana de la ciudad, hasta el punto de señalar que si cada "Celestina" romana le diera a Lozana dos "carlines", ella misma se convertiría en la mujer más rica de la tierra.

¿Qué mas Celidonia o Celestina que ella? Si todas las Celidonias o Celestinas que hay en Roma me diesen dos carlines al mes, como los médicos de Ferrara al Gonela²⁷⁶, yo sería más rica que cuantas mujeres hay en esta tierra²⁷⁷.

El impacto de la *Celestina* en Roma puede equipararse a la omnipresente casa de la rufiana en los escenarios cómicos. La medianera, en cuanto personaje y obra dramática, ha pasado a epitomizar a las cortesanas de la ciudad en los primeros treinta años del siglo; es así, al menos, para buena parte de los textos escritos en español, tal y como anuncia la portada de la *Lozana Andaluza*. En este sentido el nombre propio ha venido a englobar a toda esta serie de alcahuetas omnipresentes en las comedias latinas, adquiriendo una nueva entidad. El grabado inicial de la *Lozana* reconoce la deuda de la obra con respecto a la *Celestina* y hace explícita su vinculación a la curia papal. De esta

²⁷⁵ Un uso similar de este lugar común sobre la habilidad de las medianeras lo encontramos en la etapa romana de Encina, en su *Égloga de Plácido y Victoriana*, donde la alcahueta Eritrea, de ascendencia celestinesca, señala: "ERITREA. Si quantos virgos he fecho/ tantos tuviesse ducados,/ no cabrían hasta el techo". En Encina, *Teatro*, 201.

²⁷⁶ Según Gernert, desde el siglo XIV *Gonela* hacía referencia a un bufón auténtico de la corte de los duques de Ferrara, Pietro Gonnella, que representaba el personaje arquetipo del burlador en Italia. Gonnella se convirtió en personaje literario en las *Trecentonovelle* de Sacchetti y en las *Facetiae* de Poggio Bracciolini, cuyo éxito estaba en su apogeo al principio del siglo XVI. La historia sobre la apuesta con el duque de Ferrara la contó Giovanni Pontano en la *Biografía de Gonella en prosa* y Teófilo Folengo en el *Orlandino*. En Delicado, *La lozana andaluza*, ed. Jacques Joset y Folke Gernert (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007), 268-9 y 503.

²⁷⁷ Delicado, *La Lozana Andaluza*, 267.

manera, enmarcando el grabado del *cavalo veneciano*, que ilustra la migración de Lozana a Venecia tras el saco de la ciudad leemos (fig. 23):

Retrato de la Lozana andaluza. En lengua española muy clarísima, compuesto en Roma, el qual retrato demuestra lo que en Roma pasaba, y contiene muchas más cosas que la *Celestina*²⁷⁸.

Leer *Celestina*, así como la comedia *Tinellaria*, es una distracción para la misma Lozana, quien le pide a Silvano que lea la obra para ella:

LOZANA. Mi señor, no sea mañana ni el sábado, que terné priesa, pero sea el domingo a cena, y todo el lunes, porque quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las coplas de Fajardo y la comedia *Tinalaria* y a *Celestina* que huelgo de oír estas cosas mucho²⁷⁹.

Esta escena tiene lugar en la casa de Lozana, esto es, en la casa de la rufiana que aparece en los grabados de Serlio bajo la marca del anzuelo. La importancia de abrir la casa al lector durante la puesta en escena, tal y como aconseja Serlio, formó parte también de las preocupaciones del propio editor de la *Lozana Andaluza*, quien nos deja contemplar, en uno de sus grabados, la habitación de Lozana. En esta imagen podemos observar a un tiempo el uso de los diferentes espacios privados: la cama de Divitia representando el espacio reservado para las cortesanas y sus amantes, el "lugar de trabajo" de la Lozana plagado de símbolos de sus dotes como medianera, y el proceso de

²⁷⁸ Delicado, *La Lozana Andaluza*, 3. Para un estudio de la notable influencia de la *Celestina* en *La lozana Andaluza*, véase Patrizia Botta, "La *Celestina* vibra en *La Lozana*" (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007).

²⁷⁹ Delicado, *La Lozana andaluza*, 236.

cocción que requiere la preparación del cristal para depilar, gracias a la repetición de Rampín en la ilustración (fig. 24).

Las casas de los personajes de *Celestina* y la *Lozana*, así como la cocina en la *Tinellaria*, están abiertas al público y a los lectores de igual manera que las casa de Calandro. Esta apertura fue una de las principales características de las escenas cómicas codificadas en ciertas farsas y comedias que gozaban de gran difusión en la época, como *La Farce de Maistre Pierre Pathelin* (ca. 1460) o la propia *Celestina*.

Además de la casa de la medianera, uno de los espacios codificados por Peruzzi y Serlio es la taberna. Esta es un elemento central de muchas de las comedias de Torres Naharro: aparece mencionada en la jornada primera de la *Seraphina*²⁸⁰, y es allí donde el fraile-soldado Liaño "quema" sus hábitos en la comedia *Soldadesca* y donde está ambientada buena parte de la obra (fig. 16).

En los grabados de Serlio la taberna está compuesta por un fuego, varios juegos de sartenes y otros utensilios de cocina. Estos utensilios cobran vida en una de las escenas iniciales de la *Tinellaria*²⁸¹. En esta escena Mathías, uno de los sirvientes, Barrabás, el maestro de vinos, y Escalco, el organizador del banquete, trabajan en la cocina justo antes de la cena:

²⁸⁰ "Lenicio: Y es cosa muy disoluta/ pleitear para quienquiera,/ con huésped o *tavernera*,/ o con barbero o con puta./ Yo, señor, busco aparejo/con que apartarte de engaños,/ pero tú, como en los años,/ en saber serás más viejo. (...) En fin, no me do pena,/ yo te he hablado a la rasa,/ más sabe necio en su casa/ que el discreto en el ajena./ *Si queremos ir a cena/y a taverna, avemos d'ir*,/ en esto yo sé decir/ cuál es la mala o la buena". En Torres Naharro, *Obra completa*, 176-177. La cursiva es mía. El diálogo burlesco de Lenicio recoge algunos de los personajes cómicos de la época: el huésped, la tabernera, el barbero y la puta. Estos sirvientes deambulan por una combinación de escenarios también mencionados por Lenicio, aunque no presentes en escena: el mercado, el burdel o la taberna.

²⁸¹ Escalco y Barrabás mencionan también otros elementos presentes en las ilustraciones de las tabernas cuya aparición en el escenario no es necesaria, como los pasteles de ciervo y puerco salvaje, la carne seca, la *caçuela* o los platos que están en casa de Lucrecia y del Canavario. En Torres Naharro, *Obra completa*, 353-355.

MATHÍA. ¡Voto a Dios!
Esperando's a los dos
la caçuela ya está fría.

BARRABÁS. Id delante, Escalco, vos;
luego vamos yo y Mathía.

MATHÍA. ¿Cómo así?

BARRABÁS. Ven acá, tenme d'allí,
pongamos estas touajas.

MATHÍA. ¿Tu quieres, cuerpo de mí,
que vamos a las migajas?

BARRABÁS. No harán
qu'ellos nos esperarán
Tira más

MATHÍA. Que bien está.

BARRABÁS. Estótras.

MATHÍA. ¡Oh gran afán!
Acabemos ya

BARRABÁS. No haya más,
que a buen tiempo llegarás.
Pon allá esos dos saleros.

MATHÍA. Pues acaba, Barrabás,
qu'esperan los compañeros.

BARRABÁS. Por tu fe,
que aun agora me acordé;
los platos han parecido.

MATHÍA. ¿Quáles platos?

BARRABÁS. No lo sé.
¿Los seis que auías perdido?

MATHÍA. Sí, por Dios.
Auéislos perdido vos
en prestar a gente necia.

BARRABÁS. Yo no sé de más de dos
qu'están en cas de Lucrecia²⁸².

En este diálogo vemos representada la frenética actividad de la cocina en la que se ponen en escena muchos de sus utensilios. Las toallas, que aparecen tendidas en el tejado de la taberna en el grabado de Serlio, constituyen aquí también parte de la acción

²⁸² Torres Naharro, *Obra completa*, 355.

dramática. Precisamente las toallas que Lucrecia, la lavandera y amante de Barrabás, acaba de traer (fig. 25).

Los espacios habitables de la *Tinellaria* están constituidos por habitaciones privadas en las que tenemos que imaginar a los personajes entre actos, y, por ello, muchas veces, fuera de la propia escena²⁸³. Este es el caso de la cámara de Barrabás, donde Mathías va a comer entre el primer y el segundo acto, o el de la cámara de Lucrecia. Así mismo, en las últimas líneas del segundo acto los escuderos tienen intención de acercarse a la cámara del cocinero, donde el Escalco y otros veinte se están emborrachando.

Otros elementos constitutivos de la escena cómica, como la iglesia y la posada, anteriormente mencionados, aparecen en comedias como la *Calamita*²⁸⁴.

La representación de la cocina, la taberna, la iglesia, o la casa de la medianera o de los personajes que recorren la acción, tiene su contrapunto en los lugares específicos que recorren los personajes de las comedias a noticia en la ciudad papal. La *Tinellaria* proporciona una gran abundancia de detalles en cuanto a la localización de sus personajes y los lugares que estos frecuentan en Roma, de modo que podría trazarse un mapa del área que recorren habitualmente en sus andanzas.

En este mapa de Roma vemos a la lavandera Lucrecia en el Borgo Vecchio. Su vivienda se sitúa, por tanto, en el barrio de residencia de un gran número de casas cardenalcias y en un centro clave para el poder eclesiástico durante los pontificados de

²⁸³ Como señala Aliprandini, todas las escenas de la *Tinellaria* tienen lugar en el interior de una casa. Es presumible, por tanto, que la comedia no tuviera ningún tipo de escenografía, sino únicamente una serie de accesorios insertos en escena. Véase Aliprandini, "Studio Introduttivo", 32.

²⁸⁴ Torres Naharro, *Obra completa*, 547-548.

Julio II y León X, cuya importancia se deja notar en la obra²⁸⁵. La actitud de los personajes en cuanto a los diferentes barrios y el tipo de actividades que realizan en unos y otros queda clara en los diálogos. Así para Francisco, criado del escudero Moñiz, es difícil realizar los recados que tiene asignados cuando lo envían a Piazza Giudea, un lugar al que va de mala gana²⁸⁶. Su amo, Moñiz, por otra parte, se refiere en la tercera jornada de la obra al Campo de' Fiori, el lugar donde le gusta pasar el tiempo y donde olvida fácilmente sus deberes y obligaciones para con su superior, el amo de la casa y del *tinelo*²⁸⁷.

La importancia de la observación de la vida romana, tanto en su imagen abstracta, como en la concreción de los lugares imaginados en escena en todas estas obras, así como en obras con una fuerte tradición romana, como la *Celestina* y *La Lozana Andaluza*, revela un uso del escenario similar al recopilado por Serlio y que pudo haber sido utilizado para la *Calandria* de Bibbiena. Podríamos imaginar a Calandro aprendiendo a cocinar a instancias de Fessenio las mismas recetas que

²⁸⁵ Así, Barrabás replica a Lucrecia: "¡Guay de mí!/ Diéz años ha que te vi/ morar en el Burgo Viejo,/ que siempre te conocí/ lavadera de concejo." En Torres Naharro, *Obra completa*, 345. El Burgo Viejo era el centro de la vida religiosa romana, de hecho durante los papados de Julio II y León X había al menos dieciocho palacios cardenalicios en este vecindario. Véase Gillet, *Propalladia*, vol. iii, 466; y también Vasco Díaz Tanco, *Los veinte triumphos*. [S. l.: s. n., ca. 1535], fol. xlj verso. "Entró la potencia de nuestro León/ por el vaticano en el burgo de Roma". Es en el burgo viejo donde tuvo lugar el incendio detrás del Vaticano.

²⁸⁶ En la segunda jornada, en la discusión entre Francisco y Moñiz, Francisco excusa su mal servicio, en primer lugar, debido al dinero que se le debe y, en segundo lugar, a causa del "lugar" al que el escudero lo envió el día anterior, Piazza Giudea: "Francisco: Pues, mal grado,/ ¿cornudo y apaleado/ por esto queréis que sea,/ aviéndome vos mandado/ de allá de Plaça Judea?". En Torres Naharro, *Obra completa*, 363.

²⁸⁷ "Moñiz: Bendigamos/ al buen tiempo que nos damos/ en torno a Campo de Flor/ y a lo poco que pensamos/ en servir a Monseñor". En Torres Naharro, *Obra completa*, 384. El *Campo de' Fiori*, situado en la región de Parione, era una de las dos grandes plazas de la ciudad de Roma a principios del siglo XVI. Estaba densamente poblada por mercaderes y artesanos. Era precisamente allí donde los sirvientes se congregaban para ver las ejecuciones o escuchar a los charlatanes. En Gillet, *Propalladia*, v. iii, 505-506. En la *Lozana Andaluza*, cuando Rampín enseña la ciudad a la recién llegada Lozana, señala: "Éste es Campo de Flor, aquí es en medio de la ciudad. Éstos son los charlatanes, sacamuélas y gastapotras, que engañan a los villanos y a los que son nuevamente venidos, que aquí los llaman bisoños". En Delicado, *Lozana andaluza*, 71. Además de los charlatanes, sabemos que Campo de' Fiori, situado en el mismo sector que Pozzo Bianco, era un lugar frecuentado por meretrices y criados en busca de su amo. En Delicado, *Lozana andaluza*, 395.

Rampín, o a la *Cortesana* de Aretino recorriendo las mismas calles que las de la *Celestina*, y la *Lozana*. De hecho, si tenemos en cuenta la hipótesis de Joset, el torpe caminar de Rampín posiblemente aludiría a lo Strascino, y por lo tanto constituiría una observación concreta de ciertos personajes notorios de la curia²⁸⁸.

¿Pero cómo habrían de diseñarse los escenarios de dichas calles y cómo se acomodarían los lugares en la escena? ¿Cómo enfrentarse ante la economía de medios que suponía preparar una nueva obra para la escenificación? ¿Cómo asumir la representación ficcional de una ciudad en miniatura en el escenario?

Como señala Bibbiena en el argumento de la *Calandria*, leído en la representación que tuvo lugar en la corte de Urbino el 6 de febrero de 1507, este diseño de la ciudad requería en numerosas ocasiones de una cierta abstracción por parte de los espectadores:

Nè crediate però che per negromanzia sì e presto da Roma venghino qui: per ciò che la terra che vedete qui è Roma. La quale già esser soleva sì ampla, sì spaziosa, sì grande che, trionfando, molte città e paesi e fiumi largamente in se stessa riceveva; e ora è sì piccola diventata che, come vedete, agiamente cape nella città vostra. Così va il mondo.²⁸⁹

Esta Roma abstracta del texto, escenificada con o sin los escenarios de Peruzzi, representa también la convergencia de la esencia tanto de los tratados de arquitectura ya mencionados como de los *topoi* de las comedias latinas. Plazas, calles o casas no tienen

²⁸⁸ Jacques Joset, "Estudio preliminar", en Delicado, *La lozana andaluza*, ed. Jaques Joset y Folke Gernert (Barcelona: Galaxia Gutenberg: 2007), x. Como vimos anteriormente, lo Strascino se hizo famoso como representante precisamente gracias a la puesta en escena de su deformidad, así como de su condición de sifilítico. Lo Strascino, además, era también el maestro de poesía de la cortesana Imperia, con la que mantenía relaciones Enrique de Toledo, cercano a Baltasar del Río.

²⁸⁹ Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandra*, ed. Giorgio Padoan (Padova: Editrice Antenore, 1985), 66.

nombre y, aunque pretendan estar ubicadas en Roma, podrían estarlo en Urbino, o Florencia.

Ciertamente, no todas las representaciones podían disfrutar de un escenario específicamente diseñado para la ocasión. A excepción de los grandes fastos o celebraciones particulares, esta abstracción de la escena se debe en cierta medida a la utilización de tipologías derivadas de Vitruvio y caracterizadas por la economía de medios. De ello da cuenta Machiavelli en su prólogo a *La Mandragola*, compuesta en la segunda década del siglo XVI:

Vedete l'apparato,
quale or vi dimostra:
questa è Firenze vostra.
Un'altra volta sarà Roma o Pisa:
cosa da smascellarsi per le risa²⁹⁰.

Esta abstracción, sin embargo, podía jugar un papel importante cuando la repetición de elementos comunes traía a la memoria de los espectadores o lectores una edificación reciente o una tipología urbanística característica de una ciudad determinada. Podemos ver un ejemplo de esto en la edición *princeps* de la *Propalladia*. En ella, el grabado inicial del compendio muestra un pórtico en el que, como ha señalado Gillet, se ve en el centro el escudo de armas de la casa de Pescara (fig. 6)²⁹¹. Para un lector napolitano, este frontispicio, situado en la parte superior del pórtico que nos sirve de puerta de entrada a la obra, podría traer a la memoria el arco triunfal de Porta Capuana

²⁹⁰ En Elena Povoledo, "L'immagine della città nella commedia italiana del cinquecento", 127. De esta práctica, como señala Povoledo, encontramos ejemplo en el carnaval de Ferrara de 1529, en el que dos comedias de Ariosto, *La Lena* e *Il Negromante*, y una de Ruzante, *La Moschetta*, se sirvieron de la misma perspectiva escénica.

²⁹¹ Para una descripción precisa del grabado, véase el capítulo 1.

erigida en Nápoles en 1484. El frontispicio se sitúa precisamente en la parte superior de la puerta de la ciudad, situada a pocos metros cerca de la iglesia de l'Annunziata, lugar de impresión de las obras de Naharro. El mismo frontispicio, elemento arquitectónico que poblaba las ciudades italianas de la época, podía también contemplarse en la iglesia napolitana de Santa María del Carmen, sirviendo de marco decorativo a la ventana del primer piso de la torre, o al primer piso de la planta central del edificio. Adicionalmente, el frontispicio también aparecía como principal elemento constitutivo de la loggia napolitana en el tratado arquitectónico de Serlio.

Si lugares como la Porta Capuana podían ser sugeridos, por analogía con un elemento común, en las mentes de los lectores de la edición *princeps* de la obra, otros lugares, que provocaban la burla de Machiavelli, podían cobrar una mayor entidad una vez comenzada la obra. La mención e identificación de lugares específicos de la ciudad romana en las comedias a noticia de Naharro traerían a la memoria otras connotaciones sobre la misma: Campo de' Fiori, Pozzo Bianco o el ghetto, se mencionan aquí y allá para crear una sensación de lugares vividos, de lugares que evocarían en la audiencia un conocimiento de lo que los personajes van específicamente buscando, convirtiéndose en una auténtica cartografía contemporánea de las vivencias de los españoles y los sirvientes de la curia.

Al margen de esto, para Naharro la escenografía tiene que seguir las reglas del decoro (al igual que lo hace la misma materia de la obra):

El decoro en las comedias es como el governalle en la nao, el qual el buen cómico siempre deve traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas inpropias, usar de

todas las legítimas, de manera qu'el siervo no diga ni haga actos del señor, *et e converso*; y *el lugar triste entristecello, y el alegre allegrallo, con toda la advertencia, diligentia y modo posibles, etc*²⁹².

De esta forma, Naharro propone que hay que entristecer el lugar triste y alegrar el alegre. Una idea similar aparecerá desarrollada, algunos años más tarde, en los diálogos dramáticos de uno de los primeros teóricos del teatro, Leone de Sommi. En su *Cuarto diálogo*, Verídico explica el modo de preparar los escenarios:

Veridico. Presuponendo dunque noi che il poeta ci dia una favola piacevole et grata, e che lo istrione la rappresenti con gioconda maniera, ha bisogno che anco l'architectto, per quella parte che egli ha nella comedia, rappresenti letizia e gioia; et perché l'uso moderno et antico è, et fu sempre, che per segno d'allegrezza s'acendano fochi e lumi per strade, su per i tetti delle case et sopra le torri, di qui ha poi avuto origine questo uso, per imitar quelle occasioni d'allegria, non per altro bisogno, che per imitar la letizia co'l primo aspetto della scoperta scena²⁹³.

Esta ambientación llena de luces en escena coincide con la propia descripción de Serlio, recogida a partir de prácticas teatrales de la primera mitad del siglo XV. La importancia de las luces en la escena, es señalada también por Serlio:

& benche le cose qui dissegnate habbino un lume solo, da un lato non dimeno tornamo meglio a dargli il lume nel mezzo: per cio che la forza de i lumi si mette nel mezzo, pendenti sopra la Scena, et tutti quei tondi, o quadri che si veggono per gli edificii sono tutti lumi artificiatii di varii colori trasparenti: de i quali daro il modo da fargli nel'estremo di questo libro, le finestre che sono in faccia sara bene a mettergli de lumi di dietro, ma che siano di vetro, & ancho di carta: o vero di tela dipinta tornerà bene. Ma s'io volessi scriuere di tutti gli aduertimenti che mi abbondano

²⁹² Torres Naharro, *Obra completa*, 8

²⁹³ Leone de Sommi, "Quatro dialoghi en materia de rappresentazioni sceniche", 65.

circa a tal'cose, io sarei forsi tenuto prolioso, perho io le lassaró nel'intelleto di coloro che in tal'cose si voranno essercitare²⁹⁴.

Iluminación, escenografía y atrezzo, "lo que los autores traen ante los ojos", formó parte en el siglo XVI de un conocimiento cada vez más perfeccionado de la perspectiva dramática y de los argumentos de las obras. La economía de medios que guió la tratadística influida por Vitruvio apostó por la creación de escenas cómicas, trágicas o satíricas, frente al diseño de decorados que se adecuaban a cada uno de los sucesos de la acción dramática. Esta simple elección de base, fundada en el tipo de escena (cómica, trágica, satírica) en lugar de en el suceso de la acción dramática, añadida a la economía, todavía mayor, del montaje teatral, acabará contribuyendo a la configuración de la tragedia y la comedia frente a la égloga. "Advertencia, diligencia y modos", comunicados por puertas entreabiertas, encuentros en la plaza o utensilios de una taberna, tuvieron un poder evocativo cuya fuerza radicaba en las múltiples asociaciones que los espectadores podían asignarles. Profundizar en estas asociaciones implica también entrar en el entramado de discursos que circulaban en el tiempo de su representación, en el simbolismo que ciertos lugares, acciones o situaciones pudieron tener en las obras. El siguiente capítulo se centrará precisamente en los discursos que, en el corazón de la curia, alentaron las comedias de Encina y Naharro.

²⁹⁴ Serlio, Secondo libro dell'Architettura, 67.

CAPÍTULO III.

De puñales, bulas y simonías: discursos en el corazón de la curia.

El suicidio, la inmortalidad del alma, la corrupción del clero y de la servidumbre, así como la concesión de beneficios eclesiásticos son algunos de los temas que encontramos en las comedias de Encina y Torres Naharro concebidas en la curia. En este capítulo me centraré en los discursos político-religiosos que aparecen en algunas de estas obras, así como en su relación con las ideas que circulaban en el entorno de León X y en la Roma del decenio 1510-20.

1. Suicidas en la curia.

A principios del siglo XVI una plaga de suicidios invade la escena romano-castellana. *La Celestina*, *La égloga de Fileno y Zambardo*, *La Égloga de Plácida y Vitoriano* y *La Aquilana*²⁹⁵ conceden al suicidio una posición central. Melibea se arroja desde una torre. Fileno se quita la vida con su cuchillo. Plácida, con el de su amado. Vitoriano, desposeído de él, comienza una hilarante búsqueda de cuchillos ajenos en un intento frustrado de darse muerte como había hecho Plácida. Aquilano y Feliciano, en sus aventuras amorosas, despliegan un catálogo de modalidades potenciales de suicidio: la muerte por amor, el ahorcamiento, el apuñalamiento o la caída de la torre. El desarrollo dramático de estas obras se ve afectado de forma diferente por cada uno de estos "suicidios". Tanto Melibea como Fileno cierran con su suicidio la trama de la obra.

²⁹⁵ La *Aquilana* se publicó junto a la tercera edición de la *Propalladia*, en Nápoles (1524). No podemos determinar si la obra fue compuesta en Italia después de la primera edición napolitana de Torres Naharro (1517) o, como afirman algunos críticos, tal vez en Sevilla, algunos años después de la estancia de este en la curia.

Por el contrario, la huida de Plácida y su suicidio es lo que la desencadena en *Plácida y Vitoriano*²⁹⁶, de la misma manera que la dificultad de conseguir el amor de Feliciano, y los "falsos intentos de suicidio" hacen avanzar, entre otros eventos (la condena del rey, la anagnórisis de Aquilano), la acción de la *Aquilana*.

En todas estas obras la imagen del amante suicida explora de manera recurrente el resultado de la pasión desmesurada y los efectos que produce en el ser humano la melancolía, todo ello desde un ambiente intelectual marcado por el creciente interés por la descripción de la naturaleza del amor y de las pasiones. A una audiencia como la romana o la sevillana de principios del siglo XVI no le serían ajenos los modelos de los amantes de la poesía cancioneril española, famosa en Nápoles y, por extensión, en Italia, como afirma Equicola en su *De amore*²⁹⁷. Esta poesía cancioneril estaba vinculada a los

²⁹⁶ Este hecho ha sido estudiado por Pierre Heugas-Lacoste en "Un personnage nouveau dans la dramaturgie de J. del Encina, Plácida dans Plácida y Vitoriano", en *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour. Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*. Colloque International France-Espagne Italie (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1987), 155.

²⁹⁷ "A quel che segue de Spagnoli [sic] prefattione altrimenti non bisogna come alli Provenzali & Francesi havemo fatto, perchè a ciascuno son publicamente esposte di molti trovadori espase, coples, glose, villanuchi, Canzoni & Romanzi. Delli quali fidelissimamente havemo qui in brevità li sensi a referire. Non danni alcuno da diversi autori tolte le sententie da me, et esser state sì unte & collocate, che non parono disgiunte, che'l dubbio & tema di non fastidir lo lettore ha causata questa diligentia, anzi fatiga. Men sia reputata curiosità che molte volte segua il modo di dire Spagolo & alcune loro parole non immute, trovando quelle già accettate per nostre & usarsi. Nominare essi autori mi par soverchio, perchè molti sono & al publico sono usciti". En Camillo Pascal Merlino, "References to Spanish Literature in Equicola's 'Natura de Amore'", *Modern Philology*, vol. 31. No. 4 (Mayo, 1934): 338. Según Merlino, en el manuscrito original de la obra *De amore*, que no apareció después en la edición impresa, Equicola indica que Juan de Mena y Juan del Encina trataron de la pasión de amor: "Ioan de Mena & Ioan de Enzina Spagnuoli, delli quali luno affectuosissimamente in canzoni scrive sue passioni. Laltro nel triumpho description de casa, convivio & servitori de amor & en el testamento de una amante se dimostra ingeniosissimo..." [Fol. 17v]. Como señala Merlino, Equicola se equivoca al corregir el texto atribuyendo una obra errónea a Encina, error que no existía en su primera redacción del texto. En Merlino, "References", 344. Es muy posible que Equicola conociera a Naharro. Equicola era el tutor de Isabella d'Este, cuñada de Lucrecia Borgia con la que siempre tuvo una cierta rivalidad. Para ella compuso Naharro posiblemente su *Jacinta*. Véase Joan Oleza, "En torno a los últimos años de Bartolomé Torres Naharro", http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/ultimos_anos.pdf [Consulta 15 abril de 2013]. Según afirma Gillet, Equicola pudo haberse inspirado en dos pasajes de las obras de Naharro. Especialmente al señalar que el amante español "in memoria de chi ama e morto: e ello non cessa di brussiare, ne lo conuerte in cenere". La referencia al poeta que no quiere vivir se encuentra en la Canción III de Naharro: "Solo aquella es mala muerte/ ser muerto en vuestra memoria", así como en la referencia al arbusto de Moises que se quema sin ser consumido. Véase Joseph E. Gillet and Otis H. Green, *Propalladia, and other*

numerosos debates y diálogos castellanos, que ya a finales del siglo XV habían enfrentado a fortuna, amor y lujuria con el raciocinio. Entre ellos se encuentran *El sueño de Bías contra Fortuna*, del marqués de Santillana, el *Debate sobre la razón y la voluntad* de Juan de Mena, o su continuación por Gomez Manrique, que introduce una parodia del sermón eclesiástico. La *religio amoris*²⁹⁸ era, en efecto, otro lugar común donde acudir para hablar de amor: moda cancioneril en el siglo XV, sus precedentes se encontraban ya en el *Libro de Buen Amor* y en obras como la *Misa de Amores* de Juan Dueñas²⁹⁹, que, al igual que Encina, reescribe un *Kyrie eleison*³⁰⁰.

El intento por sistematizar las pasiones y el amor había cobrado también gran fuerza en Italia, principalmente en Florencia, Roma y Nápoles, desde mediados del siglo XV. Tratados como el *De Amore. Commentarium in Convivium Platonis* (1469) de Ficino³⁰¹, *Di amore* del médico León Hebreo (1502) y *Libro de natura de amore* de

works of Bartolomé de Torres Naharro. vol iv. Torres Naharro and the Drama of the Renaissance. (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1961), 376-7.

²⁹⁸ José Miguel Martínez Torrejón, "Psicomaquias, disputas y retóricas: La olla podrida del debate cuatrocentista." *La coronica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 39, no. 1 (2010): 183-207, 6. En *Bias contra Fortuna* la cordura es entregada y el poeta es vencido por amor, por lo que se queda en el infierno de los enamorados. Como indica Martínez Torrejón, el marqués de Santillana continúa la secuencia con una poesía cancioneril que engarza y sintetiza el tema: "De mortal golpe llagado,/ en el pecho e mal ferido,/ en el campo amorteçido/ yo finqué desamparado/ e prestamente robado/ yo fui como Proserpina/ e de cupido e Ciprina/ a pensamiento entregado".

²⁹⁹ Véase Juan Dueñas, *La nao de Amores. Misa de Amores*, ed. Marco Presotto (Viareggio: Mauro Baroni, 1997).

³⁰⁰ Bustos Táuler, La poesía de Juan del Encina, 131-199. Mediante la "religio amoris" se codifican algunas de las composiciones de Encina en su cancionero, especialmente las coplas de amores: *A su amiga en tiempo de cuaresma*, *Confesión de amores*, en la que la amada le pide al poeta que busque su *Remedium amoris*. En las coplas de Encina, como en las églogas, existe una sola amada que reconoce como su amiga. En estas coplas se utiliza constantemente la técnica de los opuestos, para reflejar un estado interior lleno de contradicciones. La contemplación del suicidio como resultado del desamor de la amada es un tema que ya explora Encina en la sección de coplas de amores, allí donde la amada no le corresponde. El enamorado escribe entonces un testamento de amor, y declara: "Y pues matarme queréis,/ una merced os demandando:/ que pues muerdo en vos pensando,/ vos en mi muerte penséis". En Bustos Táuler, La poesía de Juan del Encina, 144.

³⁰¹ James A. Devereux, "The Textual History of Ficino's De Amore." *Renaissance Quarterly* 28, no. 2 (1975): 173-182, 173-4. Aunque la obra no se imprimió hasta 1482, Ficino autorizó que se hicieran copias de su trabajo y fueran entregadas a sus amigos. Hacia 1474 Ficino hizo anotaciones marginales en esas copias, dividiendo las oraciones en capítulos y añadiendo nuevos comentarios. Este texto modificado, con

Equicola (1525), así como otros muchos que a estos siguieron, trajeron consigo un vocabulario científico con el que referirse a las causas de la pasión, la melancolía y el dolor del enamorado. Ficino y Hebreo, al aplicar sus conocimientos de medicina a la codificación del amor, desentrañaron el andamiaje filosófico y teológico de la enfermedad de amor, enfermedad que, por otra parte, había sido también descrita en la novela sentimental en la segunda mitad del siglo XV. En escena, y para la escena, las populares farsas de los cómicos de Siena, llevadas a Roma en 1513, hacían del suicidio y de la pasión amorosa el eje central de sus representaciones. Las églogas de *Damone y Tirsi* de Tebaldeo, y *A Lilia* de Filenio Gallo han sido consideradas fuentes de las églogas de Encina³⁰².

Este interés en representar y visualizar el amor, y, consecuentemente, el desamor, surgió aparejado a un deseo por satisfacer a la audiencia en los términos que había acuñado Torres Naharro al definir sus obras como "artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos"³⁰³. El suicidio, en tanto parodia de la exacerbada

las notas marginales incorporadas, es el que se publicó en 1482 en la traducción de las obras de Platón, y fue dedicada a Lorenzo de Medici. En Europa se publicaron más de 30 ediciones impresas de la obra de Platón entre 1482 y 1602.

³⁰² Mazzei apunta que la segunda parte de la *Égloga de Fileno y Zambardo* traduce paso a paso *Damone e Tirsi* de Tebaldeo y toma prestados algunos recursos de la égloga *A Lidia* de Filenio Gallo. En esta, como ha observado Álvaro Alonso, y al igual que en la *Égloga de los tres pastores*, Silverio, advirtiendo la tristeza de Fileno, le pide que le explique si ha sido el amor el que le ha quitado su alegría: "O vero Amor, che mai si vede sazio/ di far qualche pastor per boschi piangere,/ t'ha tolto qualche tuo dolce sollazio?". En Filenio Gallo, *Rime di Filenio Gallo*, ed. Maria Antonietta Grignani (Florence: Leo Olschki, 1973). Filenio, como el Fileno de la égloga de los tres pastores de Encina, no puede quedarse callado y explica al amigo sus males. Cuando este intenta consolarlo, Fileno lo rechaza y Silverio decide ir a ordeñar su ganado. Una imagen que aparece también en la *Égloga de los tres pastores*, cuando Cardonio, después de consolar a Fileno, se va a cuidar a su ganado. El suicidio final de Fileno, en Encina, se corresponde aquí con la égloga de Tebaldeo y no con la de Filenio Gallo. En Álvaro Alonso, "Suicidas y pastores: sobre un lugar común de la *Égloga II* de Garcilaso", *Pandora: revue d'études hispaniques*, no. 1 (2001): 96-98. Otras fuentes indirectas para la obra son el *Corbaccio* y el *De Claris Mulieribus* de Boccaccio. En Pilade Mazzei, *Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane, del teatro di Juan del Enzina e Torres Naharro* (Lucca: Tipografia Amedei, 1922), 31-32. Para una influencia de las obras de Filenio Gallo sobre autores contemporáneos y la difusión de sus manuscritos, véase Gallo, *Rime de Filenio Gallo*, 12-15.

³⁰³ Torres Naharro, *Obra completa*, 8.

pasión amorosa de la poesía cancioneril y vía para la exploración del deseo erótico podía suplir esa función. Los mecanismos mediante los que este se llevaba a cabo serían fáciles de identificar para la audiencia: un pastor/a o amante sufre por un amor no correspondido, un amigo se ausenta y el pastor acomete el suicidio en soledad. Esta trama traería a la memoria un esquema común en comedias elegíacas de tradición ovidiana, que se había popularizado en obras como la *Celestina*. En estas era habitual que la madre o la hermana de la doncella tuvieran que dejar la casa de improviso (para hacer un recado, o visitar a una amiga). Una vez ausentes, el amante forzaba a la doncella a tener relaciones sexuales.

Como en la comedia latina, en la égloga pastoril el *topos* del descuido de los amigos del pastor, que lo abandonan en su ensimismamiento, contribuiría a crear una sensación de dominio argumental. Cualquier espectador o lector reconocería que dejar al amante en soledad podría inevitablemente conducirlo al suicidio. La tipología del suicida (último estadio de la enfermedad de amor) se caracterizaba, además, por la pérdida de la esperanza y cordura del personaje. Tanto Fileno como Plácida y Aquilano son descritos en tanto carentes de estas cualidades. En el monólogo de apertura de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, Fileno aparece en escena quejándose de su "mala ventura". El espectador ajeno a las causas de su penar escucha a Fileno cavilando: "Provado he las fuerças de mi pensamiento, mas no pueden darme vida segura". Sin cordura, Fileno pide ayuda a Zambardo para evitar su suicidio: "tanto m'acossan mis fieras pasiones, verás de mí mesmo mi vida enemiga". Plácida, por su parte, "ya está seca sin esperança/ y no [sabe] que remedio [catar]"³⁰⁴. Ambos han perdido el

³⁰⁴ Encina, *Teatro*, 218.

raciocinio, y por lo tanto son incapaces de sobreponerse a sus propias pasiones. De la misma manera, Aquilano, recogiendo un tópico manido de la poesía cancioneril, recalca: "Por ende tan mal me va, / que a ningún placer me obligo,/ ni sin vos acá conmigo,/ ni sin mí con vos alla"³⁰⁵.

La desesperación y locura de Plácida, Fileno y Aquilano eran no sólo una acumulación de *topoi* de diversas tradiciones literarias, sino términos que se acuñaron durante la Edad Media, para explicar las causas del suicidio en las cortes judiciales³⁰⁶. En último término, la falta de esperanza y de cordura, tanto de enamorados como de enajenados, estaba asociado discursivamente, en los libros y en los juzgados, al suicidio. La *Aquilana*, que basa su argumento en la constante parodia de los efectos que produce la pasión amorosa en sus protagonistas, critica precisamente el enajenamiento que produce el desajuste entre el significado metafórico de la poesía amorosa y su correspondencia con la "realidad" designada. Esta exploración se realiza mediante una incursión en la exploración de las "prácticas" de los diferentes suicidios por amor. Mediante la superposición del plano de lo figurado al de lo real y la representación

³⁰⁵ En calco retórico del celebre mote de Jorge Manrique, como observa Serés: "yo só el que, por amaros,/ estoy, desde os conocí,/ "sin dios, y sin vos, y mí". En Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro* (Barcelona: Crítica, 1996), 139. Una estructura sintáctica semejante sirve para dar cierre a la segunda jornada, cuando Dileta se despide de Faceto. "DILETA. Ve con Dios, que si hare./ FACETO. Mas voy contigo y sin mi", en Torres Naharro, *Obra completa*, 663. Encina, como apunta Bustos Táuler, ya había reelaborado el mote en su glosa de una canción que dice: "De vos y de mí quexoso". El contraste vos/mi aparece con frecuencia en los versos de Encina. En Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina*, 179-180.

³⁰⁶ La investigación de Minois sobre el suicidio en Francia señala que, durante un largo periodo en la Edad Media, solamente aquellos suicidas declarados locos podían dejar la herencia a su familia, que de otra manera era confiscada. De ahí que se creara todo un discurso oficial en torno a la locura de los suicidas, aunque un individuo no estuviera loco: para poder cobrar la herencia, había que declararlo loco legalmente. Estas sanciones legales, de las que los miembros de la nobleza y del clero estaban normalmente exentos, se aplicaban normalmente en Francia a los laicos. Según los datos que aporta Minois, los suicidios se dan en todo tipo de edades y por diversas razones. Lo que nos interesa es que en algunas de estas declaraciones encontramos palabras y motivos que nos acercan a la visión del suicidio en las obras literarias que estudiamos. En George Minois, *History of Suicide: Voluntary Death in Western Culture* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1999), 9-16.

literal de las metáforas amorosas, Aquilano y Felicina son objeto de burla, tanto de los criados como de la audiencia. Sin caer en la parodia absoluta, ellos mismos son capaces de reflexionar sobre lo ridículo de su situación y poner en tela de juicio los rasgos que se atribuyen a la enfermedad de amor, entre los que destaca la locura del amante:

FELICINA. ¡Qué sabido!
Por mi fe que tu sentido,
tus cosas y tu cuidado,
más son de loco perdido
que de amador concertado.

AQUILANO. Tu figura
de mayor mal que locura
me hace merecedor,
y es un bien de tal ventura
que no pudo ser mayor³⁰⁷.

Los síntomas de esta enajenación de "loco perdido" que sobrepasa los límites de la locura producida por la enfermedad de amor se describen de forma netamente visual en estas obras. Personajes (y actores) deambulan en escena haciendo visible su malestar. En el argumento de *Plácida y Vitoriano* se especifica que "Plácida *como desesperada*, se va por los montes con determinación de dar fin a su vida penosa"³⁰⁸. Zambardo, recogiendo uno a uno los *topoi* de la enfermedad de amor, advierte las claras señas que la pasión ha dejado en la vestimenta y el gesto de Fileno:

ZAMBARDO. Mas claras señales conozco en tu gesto
que de tus males me hazen seguro:
flaco, amarillo, cuidoso, y escuro;
a lloros, sospiros, conforme y dispuesto.

³⁰⁷ Torres Naharro, *Obra completa*, 670.

³⁰⁸ Encina, *Teatro*, 179. La cursiva es mía.

En tus vestiduras no nada compuesto
te veo, y solías andar muy polido.

FILENO. Si, do está el coraçón, Zambardo, afligido,
en hábito y cara se muestra muy presto³⁰⁹.

Fileno es aquí un melancólico que cree haber perdido el juicio como Aquilano, y cuyos signos externos de la enfermedad de amor coinciden con los de la égloga *A Lidia* de Fileno Gallo.

SYLVERIUS. Né, poi ch'i' ti cognosco mai rammentomi
vederti tanto macilento e palido,
unde io percìò di mala voglia sentomi.
Questo è qualche dolor mordente e valido
che ti fa gir pensoso e pien d'accidie,
con passi lenti et in effigie squalido?

PHYLENIUS. (...)
chi Amor segue e 'l suo dolce negozio
sa' ben che sempre è magro e malinconico
(...)
Tu sai gran tempo fa ch'Amore svolsemi
da libero camino e femmi servolo
a una che col sguardo el mie cor tolsemi.
(...)
Perché e' costumi suoi alti e celicoli
voglian che sempre lei mi regga e domini
senza temer el ciel, morte o pericoli³¹⁰.

Las populares ediciones ilustradas de la *Celestina*, como las de Juan Cromberger y las atribuidas a Juan Batista de Pedrezano, constituyen un lugar donde encontrar una representación visual de amplia recepción en la que se ofrece esta imagen del

³⁰⁹ Encina, *Teatro*, 154.

³¹⁰ Gallo, *Rime de Fileno Gallo*, 69-71.

melancólico poco pulido, desaliñado y desesperado³¹¹. De hecho, como ha apuntado Joseph T. Snow, estos grabados ilustrarán por primera vez y sin velos la muerte de Celestina (fig. 26)³¹² y el enjuiciamiento de Pármeno y Sempronio. En ellos, así como en ediciones que siguieron este modelo, la excesiva gestualidad de los personajes, las manos alzadas al aire, los cabellos desordenados y las vestimentas rotas de los personajes apuntan hacia una lectura de la obra en la cual los personajes se han dejado llevar por la pasión, escenificando aquello que, siguiendo las consignas horacianas, debía tenerse fuera de la vista del lector o espectador³¹³. En un ambiente de extrema competición comercial, Juan Cromberger parece apostar por una ilustración "sensacionalista" o "poco decorosa" de la *Celestina* que se acerca a los gestos extremos³¹⁴, tan denunciados como practicados por eclesiásticos y oradores, y especialmente utilizados por histriones y abogados para conmover a la audiencia. En último término, la dramatización de estos gestos indica la falta de virtud de la protagonista, que se manifiesta en los cabellos desordenados de Melibea (fig. 27) en la imagen de su suicidio de la edición de Zaragoza (1545), o en la contemplación de sus

³¹¹ Como ha apuntado Joseph T. Snow, "Cromberger (...) [quien] estableció el módulo del esquema iconográfico de las *Tragicomedias* de Sevilla, con toda probabilidad sobre el ejemplo de Burgos, fue quien tuvo que proveer nuevas ilustraciones para los cinco autos nuevos". En Joseph T. Snow, "La iconografía de las tres Celestinas tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones", *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, no. 6 (1987): 260.

³¹² *Tragicomedia de Calisto y Melibea* [Sevilla: s.n.], 1523. La que Salvá consideró editada en Venecia por Juan Batista Pedrezano.

³¹³ Horacio consideraba que las imágenes violentas no debían ponerse ante los ojos del espectador, sino que todas ellas debían ocurrir detrás de la escena. Por tanto, se deben retirar de la vista del espectador (o lector) muchos elementos que serán, simplemente insinuados al espectador. Horacio indica que detestará con incredulidad si son puestas en escena: "... non tamen intus / digna geri promes in scaenam, multaue tolles / ex oculis, quae mox narret faecundia presens; / ne pueros coram populo Medea trucidet, / aut humana palam coquat exta nefarius Atreus, / aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem. / quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi" En Quintus Horatius Flaccus, "Ars Poetica". in *Satires, Epistles and Ars Poetica*, trad. H. Rushton Fairclough (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1929), 464-466.

³¹⁴ Para más detalles sobre el análisis gestual véase el clásico estudio: Jean-Claude Schmitt. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval* (París: Gallimard, 1990).

efectos, para lo que se crea un nuevo grabado donde un amplio público contempla a esta yacente (fig. 28)³¹⁵. Queda preguntarse si esta codificación gráfica, casi milenaria, era ya algo fosilizado en el siglo XVI, o si, por el contrario, tenía, todavía entonces, cierta vigencia: esto es, si era reconocible por los lectores³¹⁶. Este modelo de representación, más sangriento, dará lugar a un éxito editorial que copiarán muchas de las ediciones de la obra a partir de entonces. A su vez, esta nueva lectura parece marcar un cambio sobre la propia obra: la *Tragicomedia* no solamente presentará imágenes violentas, sino que su texto ampliará la narración de las escenas sexuales, que también serán objeto de grabados en numerosas ediciones.

En la primera mitad del siglo XV, la cruda representación del amor vendía en la imprenta, al igual que la muerte del melancólico lo hacía en la escena. Como hemos visto, en los grabados de los Cromberger la falta de cordura se visualiza mediante el pelo erizado de los protagonistas de la obra, los brazos alzados al aire, o el gesto

³¹⁵ *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Çaragoça: Jorge Coci: a costa de Pedro Bernuz y Bartolomé Nájera), 1545.

³¹⁶ Si atendemos a los prólogos de obras como el Terencio de Lyon, editado por Jodocus Badius, al que hicimos referencia anteriormente, y a los comentarios de algunos impresores contemporáneos, bien podríamos pensar que en la época había un auténtico esfuerzo por hacer que los grabados pudieran ilustrar la obra por sí mismas. En cuanto a la historia editorial de los grabados de la *Celestina*, un análisis detallado de las ilustraciones de la *Comedia* de 1499 llevó a Berndt Kelley a señalar que estas habían sido creadas específicamente para ilustrar la obra, y que no podían entenderse sin el texto. Los grabados señalarían aspectos de ciertas escenas que constituyen "mute commentaries that offer us but a glimpse of the impression the text left on the mind of the earliest readers of the *Comedia* towards the end of the fifteenth century". En Erna Berndt Kelley "Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the 'Comedia de Calisto y Melibea'", en *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas, ed. Ivy Corfis y Joseph T. Snow (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993), 225-226. El excelente artículo de Berndt Kelley fue uno de los primeros en llamar la atención sobre las dobles escenas que aparecen en los grabados. Sin embargo, su análisis no considera las convenciones clásicas. Así, por ejemplo, echa de menos las escenas violentas y sexuales, que por otra parte tampoco aparecen en el Terencio de Lyon. De hecho, esta manera de ilustrar la obra hay que entenderla como una lectura contemporánea de la misma acorde a las teorías horacianas; por eso mismo la aparición de la violencia en los grabados debe ser considerada también como un posicionamiento significativo en cuanto a la misma.

descompuesto³¹⁷. Imágenes como el asesinato de Celestina o la caída de Melibea, representadas aquí con los cabellos desordenados y el gesto de agonía, contrastan con la representación estática y perfectamente compuesta que habían ofrecido otros editores como Arrivabene, en Venecia y en 1519 (fig. 29)³¹⁸.

La rara edición de la tragicomedia que aparece en Zaragoza en 1545 sigue de cerca las innovaciones de los Cromberger. En uno de sus grabados pone en imagen las señas de la enfermedad de amor tras la muerte de Calisto. El cuerpo de este, tras caer de la escala, se representa en la página transportado por sus sirvientes. En el margen derecho de la imagen se distingue la coraza de Calisto, en cuyo interior se encuentra su corazón sangrante sujeto por la mano que lo arranca (fig. 30)³¹⁹. La ilustración responde a la advertencia textual de Melibea a Calisto antes de bajar por la escala:

MELIBEA. ¡Oh triste de mi ventura! No vayas allá sin tus coraças:
tórname a armar.

CALISTO. Señora, lo que no haze espada y capa y coraçon, no lo fazen
coraças y capacete y covardía.³²⁰

Como el amante que sin protección cae bajo el poder del amor, Calisto cae de la escala, abandonada su armadura y sus *corazas*. Una ilustración descarnada de una

³¹⁷ Entre las comedias ilustradas de la época, un lugar en dónde explorar de qué diversas formas se codificaban estas imágenes en la imprenta, es la *Celestina*. Su repetida publicación y la representación del amor que sus imágenes difundían, puede ser tomada como referencia para acercarnos, aun hipotéticamente, al trabajo del actor y la representación de la locura. Una de las interpretaciones de los impresores de la *Celestina* que predomina en las ediciones ilustradas de los primeros años del siglo XVI muestra una contención del gesto, en la línea del empleo de los signos y las posiciones corporales (un estudio que en 1644 sistematizaría John Bulwer, *Chirologia: or, the Natural Language of the Hand: composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof: whereunto is added, Chironomia: or The Art of Manual Rhetoricke ...* (London : Printed by Tho. Harper, and sold by Henry Twyford, 1644) http://archive.org/stream/gu_chiologianat00gent#page/n5/mode/2up [Consulta del 5 de junio de 2012].

³¹⁸ *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Venetia: Cesaro Arrivabeno, 1519).

³¹⁹ *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, 1545), m viii recto.

³²⁰ Rojas, *La Celestina*, 574.

estrategia visual similar, posiblemente vinculada a la emblemática, y que sobrepasa los límites de la crueldad asociada a la *belle dame sans merci*, se encuentra en la súplica que Aquilano dirige a Felicina. El amante literalmente ruega a la dama que se apresure a desgarrar su corazón:

AQUILANO. Felicina,
Ven señora, pues, aína,
haz tus manos carniceras
y desta carne mezquina
cortarás por donde quieras.

Si querrás,
mi coraçon sacarás
con las uñas de tus manos,
con mi sangre regarás,
esos pechos tan hufanos³²¹.

En este arranque de locura del melancólico, el corazón herido del amado como víctima de la llaga de amor se torna en una cruda descripción del desmembramiento interno de su cuerpo, causado por ese amor que lo deshace desde dentro. Descripción, por supuesto, paródica, y que podría hacer referencia a prácticas que acercan la sensualidad de Aquilano a la del moderno masoquista.

En esta misma línea, obras como la *Cárcel de amor*, que podríamos considerar un tratado contemporáneo sobre las pasiones, ofrecían, en ediciones como la de Zaragoza (1493) o Barcelona (1493)³²², una ilustración extrema de la transformación del

³²¹ Torres Naharro, *Obra completa*, 642.

³²² Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor* (Barcelona: Johan Rosenbach, 1493).

amante y la vileza de las pasiones mediante la representación en la página de la figura alegórica del deseo materializada en un salvaje (fig. 31)³²³.

La enfermedad de amor de Aquilano, por somática y ficticia que pueda representarse, es considerada por sus criados, sin vacilación, como un mal que puede quitarle la vida³²⁴. En consecuencia, la aparición de tres médicos famosos³²⁵, llamados por el rey Bermudo, para curar al joven, constituyen un factor esencial para el desarrollo de la trama. Los médicos son Galieno (Galeno), Esculapio (Asclepio), y Polidario (Podalirio)³²⁶. A diferencia de lo que encontramos en las églogas de Encina, ideas recibidas y parodiadas del discurso médico se infiltran en numerosos pasajes de la *Aquilana*.

Además de la parodia de la cruda visualización, la audiencia podía recibir otras satisfacciones mediante la contemplación o lectura del suicidio. Uno de los reclamos más evidentes era que el suicida, melancólico como Zambardo, irascible y celoso como Plácida, podía conllevar una sexualización de la escena. Este es un factor que, conscientemente explora Encina en su descripción del suicidio de Plácida, quien al

³²³ Para un análisis de los grabados de la *Cárcel de Amor* véase Alan Deyermond, "The Woodcuts of Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor*, 1492-1496", *Bulletin Hispanique*, vol. 104, no. 2 (2002): 511-528.

³²⁴ Un truco similar al de la *Aquilana* aparecía en la *Asinaria* de Plauto.

³²⁵ Como apunta Gillet, la elección del término médico es significativa. Aunque a principios del siglo XVI todavía se usaban tanto "médico" como "físico", algunos vocabularios, como el de Palencia, comienzan a distinguir entre ambos. El término "físico", poco a poco, comienza a ser utilizado para referirse al conocimiento de la medicina tradicional, y no a los nuevos desarrollos de la medicina. Así, el término "físico", se generalizó en comedias posteriores para hacer referencia al médico que aplicaba el conocimiento de la medicina natural, y cuya ciencia se consideraba rudimentaria. Por otra parte, en Palencia, el término "fisis" se asocia a la naturaleza de las cosas o a la temperancia, y la física es la ciencia en la que se suele disputar de "las naturas". El término, por lo tanto, está más relacionado con los humores, y es más apropiado para tratar el súbito cambio de estado de Aquilano y la repentina herida producida por el amor. De ahí que sea Galterio quien señale que él conoce a un buen físico. Por otra parte, el término "físico" podía connotar cierta rusticidad. Para más información sobre el uso de los términos "físico" y "médico" a finales del XVI, véase Gillet, *Propalladia*, vol. iii, 785-7.

³²⁶ *Polidario* se refiere a Podalirio, uno de los dos hijos de Asclepio (Esculapio), el legendario Dios de la medicina. En Gillet, *Propalladia*, v. iii, 714.

creerse privada del amor de Vitoriano corre a un lugar apartado y decide darse muerte con el cuchillo de su amado. La muerte de Plácida es todo un proceso altamente sexualizado por el que nos conduce su soliloquio: un proceso en el que la audiencia vería a Plácida tentando su pecho, gimiendo, intentando alcanzar su corazón y, para bien hacerlo, quitándose la ropa en escena.

PLÁCIDA. Por menos embaraçarme
en los miembros impedidos
para más presto matarme,
muy bien será desnudarme
y quitarme los vestidos
que me estorvan.

Ya los miembros se me encorvan
y se turban los sentidos³²⁷.

Debemos imaginar a una Plácida casi sin ropa sobre el escenario, una imagen que podría destilar cierta comicidad y erotismo de cara a la audiencia. Medio desnuda, y tentándose con el cuchillo, Plácida recitará todavía dieciséis versos. Tras su muerte, su cuerpo medio desnudo yacerá en el suelo mientras transcurren casi mil versos (un nada despreciable tercio de la obra). Durante todo este tiempo ha llorado Vitoriano en escena sobre el cadáver de Plácida, ha parodiado los salmos y reescrito el *kyrie eleison*. Sólo en el momento en el que decide alejarse del cuerpo de la amada, Vitoriano, temeroso de que una fiera lo destroce, llevándose así su belleza, decide cubrirla.

VITORIANO. ¡O, quien tuviera un estoque!
para tanto mal penoso

³²⁷ Encina, *Teatro*, 219.

quiera Dios fiera no toque
en este cuerpo precioso.
Entre tanto cubrirélo con mi manto,
cabe no ser perezoso³²⁸.

El guiño al público es evidente, y refuerza la imagen del cuerpo desnudo de Plácida. Por "pereza" no lo había cubierto hasta entonces, indica Vitoriano.

La descripción conservada de la representación de la obra, por Stazio Gadio³²⁹, recalca la presencia de numerosas "cortesanas y meretrices españolas que asistieron a la representación". Con todas las reservas que debemos conceder al juicio de un diplomático de Mantua, lugar con una asentada tradición teatral, este énfasis en describir a la audiencia como un mercado del sexo en el centro de cuyo proscenio hemos de imaginar la representación, no hace sino reforzar una lectura licenciosa de la obra, precisamente frente una audiencia para la que la licenciosidad era moneda común.

Zovedi a VI, festa de li Tre Re, il signor Federico [...] si reduse alle XXIII hore a casa dil cardinale Arborensis, invitato da lui ad una commedia [...] Cenato adunche si redusseno tutti in una sala, ove si havea ad representare la comedia. Il predetto reverendissimo era sedendo tra il signor Federico, posto a man dritta, et lo ambassator di Spagna a man sinistra, et molti vescovi poi a torno, tutti spagnoli: quella sala era tutta piena de gente, e più de le due parte erano spagnoli, et più putane spagnole vi erano che homini italiani, perchè la comedia fu recitata in lingua castigliana, composta da Zoanne de Lenzina, qual intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore, et per

³²⁸ Encina, *Teatro*, 247.

³²⁹ Esta descripción se conserva en la carta que envió Stazio Gadio a Francesco Gonzaga relatando la representación de enero de 1513 para celebrar el día de los Reyes Magos en honor de Federico Gonzaga. Aunque Gadio no apunta el título de la obra que se representó en esta ocasión, la critica la identifica generalmente como la *Égloga de Plácida y Vitoriano*.

quanto dicono spagnoli non fu molto bella et pocho delettò al signor
Federico [...] ³³⁰.

La tensión que está latente en la carta de Gadio sitúa la representación de Encina en la "corrupta" casa de un cardinal. Las cartas de Gadio señalan hasta que punto comida, comedia y coito eran acciones que podían desdibujarse en una única celebración. En la misma carta del 11 de enero describe cómo el domingo, tres días después de la representación de Encina, Federico fue a una fiesta en la que cenó con algunos miembros de la curia, entre ellos Bernardo da Bibbiena y la señora Albina "cortesana de Roma". En el momento en el que los comensales empezaban con el segundo plato, siguiendo el ejemplo de Fra Mariano, bufón de los Médici, empezaron a tirarse pollos y a ensuciarse los rostros y manteles con la comida y las salsas. Gadio invita a que el destinatario juzgue lo que sucedió después de la cena:

Doppo cena lasso iudicar a vostra Excellentia che si fece; il signor
Federico si accomodava molto bene alle lor complexioni con gentileza.
Sonate le cinque hore ogniugno andò a casa lor; da Cornaro credo che
Albina fusse alloggiata, perché facevano assai l'amor insieme ³³¹.

³³⁰ Cruciani, Teatro nel Rinascimento, 363. La cursiva es mía. En este contexto de agitados movimientos políticos es importante cuestionar juicios como el de Stazio Gadio, que han llevado a numerosos críticos a declarar que la obra de Encina no gustó en Italia. La sucesión papal inminente, las embajadas y las celebraciones cada vez más frecuentes lanzan ciertas dudas sobre la fiabilidad de sus comentarios en cuanto a la calidad estética de la obra.

³³¹ Cruciani, Teatro nel Rinascimento, 363.

Naharro había dejado constancia de esa imagen de Roma en el *Capítulo tercero* que publica junto a la *Propalladia*³³², y ello en un tono similar al que más tarde utilizarán Delicado en su *Lozana* y Aretino en sus *Ragionamenti*.

Por otra parte, la historia textual de la obra confirma una lectura erótica de la misma. Conservamos dos pliegos sueltos, impresos, de dicho texto. La portada de uno de ellos contiene una xilografía representando a dos amantes³³³, que proviene de la edición de Burgos de la *Celestina* de 1499 (fig. 32)³³⁴. Este pliego, además de la égloga de Encina, se publicó junto a un *contrafactum* erótico del *Nunc dimittis* de López Yanguas. Tanto la *Celestina* como el *Nunc dimittis* presentan un texto comercializado en el que se enfatiza una lectura de la obra asociada al ambiente prostibulario y al erotismo.

Este erotismo podría también verse reflejado a través del paralelismo que establece Plácida con las historias de Filis y Demofón, Dido y Eneas, Medea y Jasón, que formaban parte del catálogo de *exempla* al que acudir para evocar casos de amor aciago. Particularmente las figuras de Dido y Filis, cuyo suicidio es debido, en último término, a la infidelidad de sus amantes, ofrecían un paradigma erótico en el que leer el propio suicidio de Plácida. Cuadros y esculturas desvelaban también el lado erótico de la

³³² Como señala Menéndez Pelayo, el capítulo tercero fue completamente suprimido de la edición expurgada de la *Propalladia* de 1573. Véase Marcelino Menéndez Pelayo, "Estudio crítico", en *Propaladia de Bartolomé de Torres Naharro*, ed. Manuel Cañete, vol. 2 (Madrid: Librería de Bibliófilos Fernando Fé, 1900), liv-lxix.

³³³ Me refiero específicamente al que se conserva ahora en la BNM, sin fecha ni lugar de impresión, pero que Norton consideró impreso entre 1518 y 1520 en Burgos por Alonso de Melgar. "Egloga nuevamente trobada por Juan del Enzina. En la qual se introduzen dos enamorados llamada ella Placida y el Vitoriano ...4o. [Bur., Mel. c. 1518-20]". En Norton, *Printing in Spain*, 175.

³³⁴ Para un completo estudio de la reutilización de grabados en la imprenta salmantina, véase Mercedes Fernández Valladares, "Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 21 (2012): 87-132, en http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_21/pdfs/mongraphic%20issue/4%20eHumanista21.fernandez.pdf [Consulta del 5 de marzo de 2013].

interpretación de estos casos de mujeres ilustres. Numerosas imágenes representan en el siglo XVI a Dido apenas vestida y a punto de hendirse el cuchillo en el pecho. Precisamente su nombre, asociado en Encina a sus aventuras junto a Eneas, narradas primero por Virgilio, y luego por Ovidio, habría traído a la memoria de algunos espectadores otra historia de Dido, cara a la patrística cristiana: la de la reina fenicia, ejemplo de la castidad y de la monogamia, que se había suicidado antes de aceptar unas segundas nupcias³³⁵. Esta duplicidad de Dido de cara a la audiencia habría reforzado la determinación de la pasión de Plácida³³⁶. Esta imagen de la suicida hendiendo su cuchillo en el pecho, aparecía en otras obras, como la *Psychomachia* de Prudencio, que habían tenido una gran influencia en Castilla en numerosos textos del siglo XV. En esta imagen alegórica la Ira hunde un cuchillo en su pecho, como lo hace Plácida, porque es incapaz de conseguir algo mejor de la Paciencia. Como apunta Minois³³⁷, en la obra de Prudencio la Desesperación es la causa principal del suicidio y la Ira se representa, bien vencida por la Paciencia, o bien mostrando su frustración con gestos violentos, como los de Plácida al rasgar sus vestiduras. El suicidio de Plácida, que presenta la combinación de cuchillo hendido en el pecho y rasgadura de las ropas, existía visualizado en ciertos manuscritos iluminados, vidrieras y santuarios de catedrales cuyas decoraciones derivaban de la *Psychomachia*. En ella se habían inspirado también numerosos debates

³³⁵ Cristoforo Landino, miembro de la Academia Platónica florentina, señaló en sus *Disputationes camaldulenses*, el estado de Dido, "à la fois reine et amoureuse: et il opère en quelque sorte la synthèse des deux images de la Phénicienne, la vertueuse et l'impudique". En René Martin, "Enée et Didon dans la culture européenne", *Europe*, vol. 71, 765/766 (1993), 73-80; y Mary Louise Lord, "Dido as an Example of Chastity: The Influence of Example Literature", *Harvard Library Bulletin*, no. XVII (Enero, 1969), 22-44, y (Abril, 1969), 216-232.

³³⁶ La culpa que Plácida concede a Vitoriano se visualiza en tres paralelismos ovidianos de célebres casos de amor aciago narrados en las *Heroidas*: "Yo Filis, tú Demofón;/Yo Medea, tú Jasón/ yo Dido, tú otro Eneas". Encina. *Teatro*, 219. El ejemplo de Dido es particularmente llamativo en el curso de la literatura europea. Ya en tiempos de Encina, había comenzado a explorarse el poder trágico de la heroína, que será la protagonista de numerosas obras de teatro a partir del siglo XVI.

³³⁷ Minois, *History of Suicide*, 16.

medievales sobre el amor, como los ya mencionados de Santillana, Mena y Gómez Manrique. La imagen de la doncella a punto de suicidarse se encuentra también en una edición de *Los veinte Triunfos* de Díaz Tanco (ca. 1535)³³⁸, en la que vemos algunos de los motivos detallados anteriormente (fig. 33).

La falta de raciocinio de los amantes, y la voluptuosidad latente son, precisamente, lo que nos lleva a entrever en el argumento de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* la posibilidad de la necrofilia. Una vez muerta Plácida, Vitoriano, "el enamorado de la muerta", se queda solo velándola, "tomándole primero la fe de no hacer ningún desconcierto de su persona"³³⁹. El desconcierto no puede ser otro que la posesión del cadáver de la amada. Vitoriano no lo profana, pero en el pasaje se articula esta posibilidad que acaba resolviéndose en un velatorio contemplativo que Encina construye mediante un *contrafactum* del oficio de difuntos. Paródico y sensual, este comenzaba con un villancico del que no se ha conservado la música y que se insertaba en una larga tradición de *contrafacta* eróticos. La técnica empleada por Encina cuenta con una larga tradición literaria. *Contrafacta* paródicos encontramos en Castilla desde el *Libro del buen amor*; concretamente, el del oficio de difuntos se encuentra ya en Gómez Manrique³⁴⁰ y aparecerá puntualmente en la *Aquilana*, en el "Crialeysón del paternostra", que, como veremos más adelante, se amalgama con la práctica de la nigromancia.

³³⁸ Díaz Tanco, *Jardín del Alma Xpiana*.

³³⁹ Encina, *Teatro*, 180.

³⁴⁰ Para un estudio detallado de los *contrafacta* y su relación con la parodia en la literatura medieval y renacentista, así como para el empleo del oficio de difuntos en Encina, véase Folke Gernert, *Parodia y "contrafacta" en la literatura románica medieval y renacentista: historia, teoría y textos*, vol. i (San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2009), 160-162 y 189-194.

Este fragmento de la obra de Encina, que se cree tuvo una gran circulación³⁴¹, servía para introducir el controvertido tema de la sepultura de los suicidas (esto es, si debían tener o no derecho a ser enterrados en tierra sagrada), así como el de la salvación del alma. Durante la Edad Media la Iglesia había condenado el suicidio de forma reiterada³⁴². Para ello desarrolló leyes canónicas en su contra y reclamó la colaboración de los gobernantes seculares. El castigo judicial y la frecuente humillación del cuerpo del suicida fueron habituales en los territorios estrechamente vinculados a la Iglesia. Tanto esta como los juzgados llegaron a prohibir la sepultura del cuerpo de los suicidas, con excepción de los nobles y los religiosos. Esta prohibición, sin embargo, no quedaba sino como un recuerdo en tiempos de Encina, y por ello Suplicio no duda en ir a buscar instrumentos para dar a Plácida adecuada sepultura.

Sin embargo, en la obra podemos vislumbrar numerosas instancias en las que se hace evidente la condena del suicida y de su alma. Así concibe Plácida las implicaciones de su propio acto: "Mil veces la muerte traga/ quien muere como yo muero"³⁴³. De la misma manera, Plácida se muestra determinada a asumir su posible destino, que tal vez sea el infierno: "Memoria de fortaleza/ dexarás en este mundo,/ cuerpo tierno;/ aunque vayas al infierno/ ternás penas, más no dudo".³⁴⁴ También Fileno, ante la contemplación de su propio suicidio, reconoce que su alma morará en el infierno, aunque este será más

³⁴¹ La circulación del texto y el número de manuscritos que lo copian y reproducen parece señalar que este fragmento de la obra, al contrario de la apreciación de Gadio sobre la escenificación de la misma, si que gustó en la época. Véase Gernert, Parodia y "contrafacta", 191-194.

³⁴² A este respecto, numerosos concilios celebrados durante los siglos VI y VII (Orléans, Braga, Auxerre, Antisidor) se pronunciaron contra el suicidio y ratificaron que aquellos que cometieran suicidio no tendrían derecho a una sepultura cristiana. En el siglo IX el Concilio de Troyes permitía el enterramiento de aquellos que cometían suicidio. El papa Nicolás I lo requería. Robert Barry, "The Development of the Roman Catholic Teachings on suicide", *Notre Dame Journal of Law Ethics Public Policy* vol. 9, no. 2 (1995), 474-478.

³⁴³ Encina, *Teatro*, 218.

³⁴⁴ Encina, *Teatro*, 219.

llevadero que el desamor que ahora lo apena³⁴⁵. San Agustín³⁴⁶ y Tomas de Aquino habían condenado explícitamente la práctica del suicidio³⁴⁷. En el siglo XIII, Tomas de Aquino (c. 1225-1274) dedicó al suicidio la cuestión 64, artículo 5 (sobre si es legal para alguien suicidarse) de la segunda sección de su *Summa Theologiae*, prohibiéndolo por ir no sólo contra el individuo, sino contra la comunidad y la doctrina cristiana. En una *relectio* de la *Summa Theologiae* datable en la primera mitad del siglo XVI Tomas de Vitoria analizó la cuestión del suicidio, al hilo del argumento de Aquino y en relación a algunos ejemplos de la antigüedad pagana como Bruto, Casio y Lucrecia³⁴⁸. Si bien Vitoria concede que, en términos absolutos (es decir, de acuerdo a la ley divina), el suicidio de estos personajes constituye un pecado, su ignorancia podría disculparlos si se admite que el carácter ilícito del suicidio no es evidente en sí mismo. Que esto sea así se prueba, para Vitoria, en el hecho de que todos ellos creyeron estar actuando mejor dándose muerte que permaneciendo con vida³⁴⁹. Para Aquino, sin embargo, el suicidio es, en todo caso, un pecado que se opone a la fortaleza, la temperancia, la esperanza, la

³⁴⁵ Encina, *Teatro*, 172.

³⁴⁶ San Agustín, en su *Ciudad de Dios*, condena el suicidio por ir contra la fortaleza del ser humano, rechazando la idea de que alguien deba suicidarse para evitar cometer un pecado, o en el caso de una mujer para evitar ser violada. La condena del suicidio, que no siempre es irracional para San Agustín se manifiesta, también, para frenar la ola de suicidios que en algunas comunidades religiosas se estaban llevando a cabo, tales como los donatistas o circumcellios. Así Barry, "The Development of the Roman Catholic Teachings on Suicide", 467-474.

³⁴⁷ El renovado interés por el tratamiento del suicidio, siguiendo la *Summa Theologiae*, puede verse en el contemporáneo de Encina, Francisco de Vitoria, quien, glosando la obra de Tomás Aquino produjo su *relectio* sobre el suicidio.

³⁴⁸ Por lo que, en último término la filiación de los personajes de Encina con los ejemplos de la antigüedad clásica podría hacer que su suicidio fuera menos condenable.

³⁴⁹ De hecho, Vitoria editó y escribió un prefacio a la segunda sección de la segunda parte de la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino, que se imprimió en París en 1512. En las lecciones que impartió en Salamanca, publicadas por sus estudiantes en 1557. Francisco de Vitoria, "Reflection on Homicide and Commentary on Summa theologiae" IIa-IIae Q. 64, en Thomas Aquinas, ed. John P. Doyle (Milwaukee: Marquette University Press, 1997), 183.

fe y la prudencia³⁵⁰. Si el suicida es, por tanto, un pecador que ha violado las normas de la comunidad, su alma es un alma en pecado, tal y como la propia Plácida lo siente.

Esta imagen del alma en pena, condenada tras su suicidio y quizás en el purgatorio, aparece en la *Aquilana*. En ella el criado de Aquilano, Dandario, que habla como un rústico, se pregunta, al oír un rumor que resuena, si es el de algún "alma en pena":

DANDARIO. Hora ver.
¡Hi de Dios y su poder!
¿Qué es esto que aquí resuena?
Mal peccado, deve ser
algún alma que anda en pena.

Por San Pego,
porné la mano en un fuego
y a mi salvo juraría
que es el alma daquel crego
que se ahorco el orto día

Ciertamente ya se m'eriza la frente,
no puede ser sin misterio.
Por menos inconveniente
quiero llamar a Galterio³⁵¹.

³⁵⁰ Para Aquino, "es absolutamente ilícito suicidarse por tres razones: primera, porque todo ser se ama naturalmente a sí mismo, y a esto se debe el que todo ser se conserve naturalmente en la existencia y resista, cuanto sea capaz, a lo que podría destruirle. Por tal motivo, el que alguien se dé muerte va contra la inclinación natural y contra la caridad por la que uno debe amarse a sí mismo; de ahí que el suicidarse sea siempre pecado mortal, por ir contra la ley natural y contra la caridad.

Segunda, porque cada parte, en cuanto tal, pertenece al todo; y un hombre cualquiera es parte de la comunidad, y, por tanto, todo lo que él es pertenece a la sociedad. Por eso el que se suicida hace injuria a la comunidad, como se pone de manifiesto por el Filósofo [Aristóteles] en el libro quinto de la *Ética*.

Tercera, porque la vida es un don divino dado al hombre y sujeto a su divina potestad, que da la muerte y la vida. Y, por tanto, el que se priva a sí mismo de la vida peca contra Dios, como el que mata a un siervo ajeno peca contra el señor de quien es siervo; o como peca el que se arroga la facultad de juzgar una cosa que no le está encomendada, pues sólo a Dios pertenece el juicio de la muerte y de la vida, según el texto de Dt 32,39: Yo quitaré la vida y yo haré vivir." En <http://hjg.com.ar/sumat/c/c64.html#a5> [Consulta del 5 Marzo de 2013].

³⁵¹ Torres Naharro, *Obra completa*, 671. Curiosamente, este pasaje no se elimina en la edición castigada de la obra aparecida en 1573 junto al *Lazarillo Castigado*, por lo que en sí no debía constituir ninguna amenaza desde el punto de vista teológico.

No sólo cree Dandario en la posibilidad de que existan almas en pena, sino incluso que el alma en cuestión sea, concretamente, la de un clérigo que ha cometido suicidio ahorcándose, una práctica que registra Minois desde la temprana Edad Media³⁵². Así mismo, Pedro Ciruelo contemplaba también en su *Reprobación de supersticiones* (1538) la posibilidad de que, en efecto, pudieran existir apariciones, considerando estas como un truco del diablo: es así este quien "en figura de alguna anima ensauanada que dize que anda en pena or viene y haze roydos y estruendos y da golpes en las puertas y ventanas (fol xviii^r-xix^v)"³⁵³ En vista de la superstición popular es comprensible que Dandario no dude en despertar a Galterio, avisándole de que acaba de oír los gemidos de un finado:

DANDARIO. Que agora, agora sentí
los gemidos d'un finado,
y aun entiendo, juri a mí
que de miedo estoy cagado.
GALTERIO. ¿Qué tal era?
DANDARIO. No lo sé, que si lo viera...
GALTERIO. Pues luego no es imposible,
sino que es la candelera
que va de noche invisible.
DANDARIO. ¿Quieres buena?
Quiçá no es cosa terrena,
como otras veces se halla,
y si es alma que anda en pena,
será muy bien conjuralla.
GALTERIO. Miafé, sí.
DANDARIO. Comiença, que juro a mí
de ayudarte con mis mañas;
yo te doy la mano a ti,

³⁵² Georges Minois, *History of Suicide*, 8-9.

³⁵³ Gillet, *Propalladia*, vol. iii, 753-754.

que sabes muchas hazañas.
GALTERIO. Soy contento.
Tanto negro sacramento
venonemo cervolín,
do sancti codo quimento,
si eres cosa buena o ruin,
te conjuro³⁵⁴.

Tanto para Galterio como para Dandario es posible concebir la presencia de un alma en pena vagando, en cuyo caso es necesario recurrir, para conjurarla, "al negro sacramento" de la nigromancia. No importa si el alma en pena es la de un suicida o la de alguien que no se quitó personalmente la vida. Enfrascados en un conjuro, ambos acaban preguntándose si el alma en pena correspondería tal vez no al clérigo ahorcado sino a una jabonera de Laredo a la que quemaron en Toledo, ante cuya posibilidad deciden santiguarse.

DANDARIO. Ya podría
ser la de Juana García,
xabonera de Laredo,
porque diz que el otro día
la quemaron en Toledo.
GALTERIO. ¿Déssas era?
DANDARIO. Alcahueta y hechizera,
la mayor que nunca vi.
GALTERIO. Santigüémonos siquiera
no estuviese por aquí³⁵⁵.

³⁵⁴ Torres Naharro, *Obra completa*, 672-3. La última estrofa, como apunta Gillet, es un eco paródico de la quinta estrofa del famoso himno de Tomás de Aquino, *Pange lingua*: "Tantum ergo sacramentum/ Veneremur cernui: / Et antiquum documentum/ Novo cedat ritui...". Para un análisis de los dobles sentidos de la estrofa, véase Gillet, *Propalladia*, vol. iii, 754.

³⁵⁵ Torres Naharro, *Obra completa*, 673-4.

El hecho de que se trate de una jabonera y no de cualquier otra profesión indica su vinculación con la alcahuetería y la hechicería; lavandera dice también ser Celestina. El oficio de jaboneras y lavanderas está, en último término, relacionado con la nigromancia, cuya presencia es frecuente en algunas comedias. Celestina, Eritrea, y Fessenio en la *Calandria* realizan o (como es el caso de este último) dicen realizar un conjuro en escena. En el caso que nos ocupa, los personajes creen ver a un finado mientras realizan el conjuro; en un golpe paródico el alma en pena que buscan no es la del clérigo, ni la de la lavandera sino la del propio Aquilano, que se encuentra bajo un ciprés.

Esta desvinculación de alma y cuerpo en la *Aquilana* contrasta con la manera en la que Encina, en la curia papal, presenta alma y cuerpo unidos de forma casi sistemática en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. Suplicio, al exhortar a Vitoriano a que abandone la idea del suicidio, remarca la idea de la vinculación de alma y cuerpo:

SUPLICIO. ¿Tú quieres perder el alma
 con el cuerpo? ¡Tú estás loco!
 ¿Quieres de loco haber la palma?
 Dexa estar tu fama en calma.
 No la tengas en tan poco.
VITORIANO. ¡O mi Dios!
 ¡O muerte, y mata a los dos!
 Ven ya, muerte, que te invoco³⁵⁶.

Esta unidad puede leerse en relación a las ideas platónicas reelaboradas en obras como la *Teología Platónica* de Ficino³⁵⁷ o en los discursos que circulaban en la curia

³⁵⁶ Encina, *Teatro*, 225-226.

³⁵⁷ El libro decimo octavo de la *Teología Platónica* de Ficino, subtítulo *De immortalitate animorum*, es considerado hoy en día como uno de los gérmenes para la aprobación, en el V concilio de Letrán, de la

sobre la inmortalidad del alma, así como con el decreto *Apostolici regiminis* (1513) del V concilio de Letrán. Esto es así especialmente en lo tocante a la cuestión de la resurrección del cuerpo que circulaba en los discursos italianos contemporáneos.

Es significativo que la *Égloga de Plácida y Vitoriano* acabe, precisamente, en una resurrección. Esta lectura parece reforzarse cuando Vitoriano señala que tanto su alma como su cuerpo deben gozar perpetua perdición e ir al profundo junto al alma de Plácida. El problema de esta concepción, de conciliar el alma y el cuerpo en una sola unidad, surgiría al ver en el escenario el cuerpo de Plácida: un problema que, por otra parte, ya había aparecido en numerosas sátiras de la época³⁵⁸. Sin embargo, la solución parece venir, precisamente, de la propia resurrección de Plácida, hecho que es posible por no haberse separado completamente el cuerpo del alma³⁵⁹.

Esta resurrección tiene lugar *in extremis* gracias a un *deus ex machina*. Sin poder soportar la muerte de Plácida y extremadamente contrito por su propia culpa, Vitoriano encuentra un cuchillo con el que suicidarse. Antes de hacerlo, sin embargo, es la propia culpa la que lo lleva a invocar a la diosa Venus, a la que decide dirigir sus plegarias y entregar su alma:

VITORIANO. Pues Cupido

bula *Apostolici Regiminis*. Publicada en 1482, la obra de Ficino intentaba conciliar la inmortalidad del alma, asumida como un dogma cristiano, con sus orígenes griegos, y la reinterpretación que de esta había hecho la filosofía escolástica. Michael J. B. Allen, "Quisque in Sphaera sua": Plato's *Statesman*, Marsilio Ficino's *Platonic Theology*, and the Resurrection of the Body", *Rinascimento*, 2nd. ser. vol. no. 47 (2007): 25-48.

³⁵⁸ Como la celebre invectiva de William of Auvergne "maledicta Paradisus in qua tantum cacatur!". En Luis Díaz G. Viana, "Sentimientos ante la muerte en las narrativas del paraíso", en *Emociones y sentimientos. Enfoques Interdisciplinarios. La construcción Social del amor*, ed. Luisa Abad Gonzalez y Juan Antonio Flores Martos (Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2010), 34.

³⁵⁹ "Requiem eternam dona/ de tormento y de pasión/ a mi alma y mi persona/ porque goze la corona/ de perpetua perdición./ Por amores,/ siempre crezcan mis dolores/ sin ninguna redempción./ Convertere, dios Cupido,/ saca mi alma del mundo/ esto te ruego y te pido./ No lo pongas en olvido./ Da con ella en el profundo/ con aquesta/ que robaste agora ésta,/ sea yo luego el segundo". Encina, *Teatro*, 232.

siempre me pone en olvido,
a Venus hago oración
(...)
tú señora,
recibe mi alma agora³⁶⁰.

Es la misma Venus la que aparece en escena, como una diosa redentora que detiene a Vitoriano:

VENUS. ¡Ten queda la mano, ten!
Vitoriano, ¿qué es esto?
¿Así te quieres matar?
¿Así desesperas? Presto
torna la color del gesto,
no quieras desesperar,
que esto todo
ha sido manera y modo
de tu fe experimentar³⁶¹.

Venus, en un sincretismo de cultos, promete despertar a Plácida y la insta a tener fe:

VENUS. Tú ten fe,
que del modo que ante fue
te la daré biva agora.
(...)
Calla y mira
qu'el que a Apolo dio la lira
le verná a resucitar³⁶².

³⁶⁰ Encina, *Teatro*, 250-251.

³⁶¹ Encina, *Teatro*, 251.

³⁶² Encina, *Teatro*, 252.

Entonces, Venus convoca a Mercurio³⁶³, el dios encargado de llevar las almas al cielo, con el fin de que resucite a Plácida. Mercurio cumple la tarea encomendada por Venus sirviéndose de un conjuro:

MERCURIO. Yo cumpliré tu mandado.
Cuerpo de elemento oscuro³⁶⁴,
por mi poder soberano,
te requiero y te conjuro
que de aqueste suelo duro
te levantes bivo y sano.

Alma triste,
que mis hechos ya bien viste,
torna a tu cuerpo mundano³⁶⁵.

Plácida revive gracias a la invocación de su cuerpo, que está ahora formado de "elemento oscuro"; esta referencia nos hace pensar en las prácticas que aparecerán paródicamente reflejadas, como ya hemos visto, en la falsa nigromancia de Fessenio, en la *Calandria*, o en los juegos de nigromantes de los hortelanos de la *Aquilana*.

Una vez resucitada Plácida, Suplicio, junto a Gil y Pascual, viendo venir a esta con Vitoriano, considera milagrosa su presencia. Pascual, por el contrario, contrasta el hecho señalando que debe tratarse de "qualque fantasma". La eglo-comedia termina

³⁶³ Como observa Heugas-Lacoste, el personaje de Mercurio se introduce aquí como personificación del mismo Dios Mercurio, encargado de llevar las almas al cielo. En Heugas-Lacoste, "Un personnage nouveau dans la dramaturgie d'Encina", 156.

³⁶⁴ Doctrinas sobre la inmortalidad del alma como la de Ficino, señalaban que el alma no podía haber sido creada antes que el cuerpo, y debía permanecer unida a él antes de ser separada del mismo. La materialidad de la resurrección del alma junto al cuerpo de Plácida, es indispensable para que la amada pueda reincorporarse a la escena. En este sentido es particularmente interesante el término "cuerpo de elemento oscuro", puesto que en la frase puede ser interpretada como un eco de las palabras de Ficino. Para el autor el poder infinito de Dios es tal que "he can take the bodies that have been dissolved into the elements at a particular moment- i.e. at the Resurrection-reassemble then again from the elements that remain" (18.9.10). En Michael J. B Allen. "Quisque in Sphaera sua", 25-48, 40.

³⁶⁵ Juan del Encina, *Teatro completo*, 253.

finalmente con un villancico que acerca el final de la obra a la poesía amorosa cancioneril que abunda en el *Cancionero* de Encina. Plácida, resucitada por un Mercurio sincrético, a un tiempo nigromante y bíblico, y Vitoriano, que no cae en el suicidio, unidos por fin, cantarán ahora al ritmo de la música en el escenario, sin contravenir la visión del suicidio predominante en el ambiente romano de principios del siglo XVI. Esta visión, sin embargo, cambiará después de Trento. En 1559 *Plácida y Vitoriano*, al igual que la *Propalladia* de Naharro, pasará a formar parte del índice inquisitorial.

A pesar del final de la égloga, el suicidio de Plácida presenta también huellas de discursos diferentes de lo que posteriormente llegó a ser la ortodoxia religiosa, y que pudieron, por tanto, potenciar su inclusión en el índice. A lo largo de la obra hay momentos en los que Plácida es ensalzada como una heroína. En el ambiente cultural inmediato a la puesta en escena de las obras de Encina y de Naharro obras como *La Celestina* habían dignificado el individualismo de la heroína que decide poner fin a su propia vida, al tiempo que la condena firme del suicidio por Tomás de Aquino sería matizada en más de una ocasión, como hemos visto en el caso de Francisco de Vitoria. De ahí que asome en el suicidio de Plácida, si bien de manera momentánea, un ápice de admiración filtrado a través de la mitología clásica³⁶⁶. El pastor Gil, que ve a Plácida

³⁶⁶ La convivencia de referencias a la literatura clásica y a la dignificación del suicidio junto a su condena explícita en obras como la *Égloga de Plácida y Vitoriano* no habría ocasionado ningún problema a los espectadores de la obra en la curia papal. Precisamente, el peso de la enseñanza de la filosofía en la curia y de las doctrinas paganas fue objeto de debate durante el V concilio de Letrán. Fruto de esos debates, en la octava sesión del concilio de Letrán (1513) se promulgó la bula *Apostolici regiminis*. En ella se reafirmaba el dogma de la inmortalidad del alma y se limitaba, en cierto sentido, la enseñanza de la filosofía pagana. La limitación, aparte de no haber sido mayoritariamente seguida, no condenaba a aquellos que se dedicaban a la filosofía o enseñaban otras doctrinas diferentes de la cristiana, sino sólo a aquellos que se escudaban en la doctrina de la doble verdad para revindicar las enseñanzas filosóficas, y que a la hora de explicar cuestiones como la inmortalidad del alma analizaban como argumentos igualmente válidos los que abogaban por su mortalidad y la doctrina cristiana sobre la inmortalidad. El concilio de Letrán pretendía limitar el campo de acción de los filósofos, especificando que la enseñanza de la filosofía podía ejercerse siempre y cuando se reconociera que la única verdad era la cristiana. Eric A. Constant "A

vagar por las montañas y desmayarse en ellas, queda prendado de su belleza e ímpetu: "parecía una diosa por su gran resplandor", con grandes ansias y pena "esquiva". La apariencia de diosa que muestra Plácida dignifica su suicidio en lo que podríamos considerar un momentáneo acercamiento a la tradición estoica. Tal y como predicaban los estoicos, Plácida hace frente al suicidio de forma honorable mediante el cuchillo: de acuerdo a dicha filosofía, ninguna de las bestias podía morir de esta manera³⁶⁷. Por otra parte, la muerte por cuchillo respondía a una cuestión de estatus social. Los ejemplos clásicos de la antigüedad, como Dido, Bruto o Casio, mostraban a los nobles apuñalándose. En caso de enjuiciamiento, los nobles en ningún caso eran castigados con la muerte por soga, que se reservaba al pueblo. Como veremos que imagina paródicamente Felicina, el ahorcamiento era la peor muerte posible para un noble, yendo contra la nobleza misma.

Esto explica la constante obsesión por convertir el cuchillo en el arma con la que los personajes nobles de Encina y Naharro intentan suicidarse. Si Plácida muere con el cuchillo de su amado (doble sentido incluido), Vitoriano busca otro con el que darse muerte y Fileno alcanza su fin por este medio. La desesperada y paródica búsqueda por parte de Vitoriano de un arma con la que acabar con su vida tiene su correspondencia en la *Aquilana*. Felicina se entretiene flirteando con la idea de su propio suicidio, enumerando una serie de diferentes modalidades. Con gana exclama: "iría (...)/ por morir toda fiel,/ a echarme de una ventana,/ que cayese encima de Aquilano"³⁶⁸; ahorcada, habría muerto si no fuera por no haber sabido anudar una frágil cuerda a un pequeño

Reinterpretation of the Fifth Lateran Council Decree *Apostolici regiminis* (1513)", *The Sixteenth Century Journal*, 33 no. 2 (verano, 2002): 353-79.

³⁶⁷ Robert Barry, "The development of the Roman Catholic teachings on suicide: 449-501, 465.

³⁶⁸ Torres Naharro, *Obra completa*, 702

árbol. Es precisamente su búsqueda del cuchillo la que toma un mayor número de versos. La ridícula imposibilidad del suicidio, que está sin duda concebida para provocar la risa de los espectadores, se acentúa en la "escena" de la búsqueda del cuchillo: los sirvientes de la obra parecen haberse quedado sin cuchillo adecuado. Felicina pide a Dandario, su hortelano, un cuchillo con el que cortar el romero, y este le da "mangorrero". La infanta, quejosa del volumen y el peso, le pide uno más ligero. Dandario le ofrece entonces un "cañivete", cuchillo pequeño de escribanía, que desafortunadamente, como averiguamos poco después, ha sido robado por el otro hortelano, Galterio. Esta falta de arma para cometer el suicidio deja al espectador con la duda de si Felicina, al igual que Vitoriano, habría utilizado realmente el cuchillo en caso de haberlo tenido³⁶⁹.

Las escenas que cierran *La Celestina*, *La égloga de Fileno y Zambardo*, *La égloga de Plácida y Vitoriano* y la *Aquilana* nos presentan situaciones muy diferentes. Melibea y Fileno acaban consumando el suicidio, Plácida, es resucitada, y Aquilano y Felicina acaban sus días unidos en matrimonio.

2. La corrupción del clero.

Retrato de cosas vistas y oídas en la corte, las comedias "a noticia" de Naharro como la *Trophea*, *Soldadesca* y la *Tinellaria*, nos ofrecen un lugar privilegiado para ver representados algunos de los discursos que estaban en boga en la curia a principios del siglo XVI, precisamente en un momento de cambiantes alianzas políticas en el que las

³⁶⁹ Torres Naharro, *Obra completa*, 704.

prometidas reformas del clero inquietaban cada vez más a los habitantes de Roma³⁷⁰. No hay que olvidar que estas críticas, con recurso, en numerosas ocasiones, a tópicos literarios de amplia circulación, fueron concebidas para representaciones privadas de algunas de las familias más destacadas de la curia, cuyas rencillas con otras familias en el poder bien podían aflorar en ellas. Las comedias, por tanto, podían actuar como denuncias políticas ante una audiencia que podemos suponer era afín a las ideas presentadas³⁷¹.

Roma se presenta en las comedias como punto de llegada de clérigos de diferentes naciones en busca de canonjías y prebendas religiosas, en una suerte de reflejo de la vida de los propios autores. Recordemos que la carrera teatral de Torres Naharro, así como su producción, están directamente vinculadas con su interés tanto por conseguir beneficios como en acercarse a los altos cargos de la curia. La simonía, la maldad de los sirvientes o la lascivia esbozan una curia papal convertida, en ocasiones,

³⁷⁰ Las églogas y comedias, en tanto textos de ficción, constituyen un lugar excepcional para seguir las preocupaciones religiosas de la época, así como la de los integrantes de la curia. Numerosos estudiosos, y entre ellos Bajtin con su estudio pionero, han identificado el momento de la fiesta como el momento de suspensión de las reglas sociales en el que las transgresiones son permitidas. Entender la comedia como un microcosmos en el que el desorden puede y debe suceder en escena, en el que la lengua, a diferencia de la que se usa en decretos y bulas papales, no debe ser controlada y donde las metáforas y juegos de palabras gozan de una libertad no esperable en otros textos, hace que esta se convierta en un lugar privilegiado para explorar las ansiedades y preocupaciones de la sociedad que la produce. Las comedias nos permiten, por un lado, explorar los límites de la sociedad donde surgen mediante las licencias poéticas codificadas genéricamente (epitomizadas en las églogas y comedias por la figura del rústico) y la exageración de las circunstancias, esperable en cuanto parte de un evento destinado al entretenimiento. Gustarle al público y hacerle reír implica también conducirlo a momentos inesperados, trabando una complicidad con él mediante parodias de situaciones cotidianas, y mediante una combinación de argumentos y tramas reconocibles con imágenes inesperadas. Implica también regirse por el horizonte de expectativas de la propia audiencia, con lo que esta espera (y puede procesar, o comprender) en un momento determinado, con respecto a un tema preciso o a un tipo de espectáculo determinado. Supone, entonces, leer las comedias en relación a las experiencias teatrales que pudiera poseer su audiencia, a su conocimiento de los temas de actualidad, de la lengua o lenguas puestas en escena y de alguna o algunas de las tradiciones literarias en ellas contenidas.

³⁷¹ Las producciones, tanto de Juan del Encina como de Torres Naharro, eran otro de tantos mecanismos políticos que determinaban afiliaciones o apuntaban los temas candentes, precisamente ante altos representantes de la curia.

en la imagen de Roma bajo la égida de Saturno, bajo cuya malevolente influencia se puede explicar su corrupción moral³⁷². Observaciones contemporáneas se mezclan con reminiscencias literarias, *topoi* repetidos y actualizados en unos textos que exploran también su identidad, su "castellanidad" o incluso la nacionalidad de Dios.

A principios del siglo XVI el papado de Julio II (1503-1513) tuvo que hacer frente a múltiples tensiones originadas en la península italiana. Entre ellas¹ se encontraban una arraigada tradición anticlerical, antiguas inquietudes proféticas y milenarias (que hemos visto reflejadas tan solo colateralmente en la figura de los nigromantes), así como el pensamiento humanístico y el platonismo renacentista, no siempre conciliable con las doctrinas eclesiásticas. Es precisamente en la convergencia de estas tradiciones donde encontramos las principales denuncias hacia la Iglesia. A estas tensiones hay que sumar las luchas que la propia Iglesia albergaba en su seno. En sus primeros años de papado, Julio II había prometido la celebración de un concilio, ansiado por gran parte de la curia, que tendría como objetivo afrontar estas preocupaciones, y proclamar medidas para una reforma del clero. El anuncio del concilio, sin embargo, no llegó hasta casi 10 años después del inicio de su papado. Ante el paso de los años, y sin que este tuviera lugar, un grupo de cardenales (con Bernardino Carvajal³⁷³ a la cabeza) secundados por Luis XII, que mantenía por aquel entonces una

³⁷² Gillet, *Propalladia*, vol. iv, 72.

³⁷³ "La figura de Bernardino López de Carvajal (1456-1523) nos es más conocida por su fulgurante y polémica carrera eclesiástica. Sobrino del famoso cardenal Juan de Carvajal, Bernardino había nacido en Plasencia y se graduó de maestro de Artes y Teología por la Universidad de Salamanca, donde llegó a sustituir a su profesor Pedro de Osma en la cátedra. En 1480 fue nombrado rector de la Universidad y comisionado por el cardenal Mendoza para la fundación de su colegio en Salamanca. Fue el comienzo de una amistad que le llevaría a Roma como procurador del cardenal a partir de 1482. Sixto IV le nombró camarero secreto y le encargó predicar en varias ocasiones, adquiriendo por ello fama de erudito y excelente orador. (...) Tal vez para ascenderle de categoría ante el cuerpo diplomático, los reyes le otorgaron en agosto el obispado de Astorga, que fue cambiado por el de Badajoz en 1489. (...) El mecenazgo artístico y literario de Carvajal nos interesa en la medida en que favorecía el prestigio de sus

guerra con los estados pontificios, y el emperador Maximiliano convocaron el concilio de Pisa el 16 de mayo de 1511, con el objetivo de celebrar la primera sesión el 1 de septiembre de ese mismo año³⁷⁴. Julio II condenó inmediatamente el concilio, declarándolo nulo, y convocó el V concilio de Letrán para el 19 de abril de 1512.

El ansia de reforma que, junto a otras ambiciones políticas, había servido para convocar el concilio de Pisa, fue también uno de los asuntos discutidos en el V concilio de Letrán. Egidio da Viterbo, predicador apostólico de Julio II, en el discurso de apertura del mismo situaba el concilio en el inicio de una nueva era de renovación para la Iglesia.

For about twenty years ago, as much as I was able and my meager strength allowed, I explained the Gospels to the people, made known all the predictions of the prophets, expounded to nearly all of Italy John's Apocalypse concerning the destiny of the Church, and repeatedly asserted that those who were then listening would see great agitation and destruction in the Church and would one day behold its correction. Now it has seemed proper that he who had said these things would happen to bear witness that they had happened, and he who had so often cried out, "My

soberanos en la Roma de Alejandro VI. El cardenal era conocido en su tiempo como un hombre de aguda inteligencia, saber teológico, vasta cultura y grandes dotes oratorias. Se han conservado nueve discursos y sermones pronunciados en diferentes circunstancias, y obras dedicadas a él, entre las que cabe contar algunos trabajos de Tommaso Fedra Inghirami, Paolo Pompilio y Annio de Viterbo; más concretamente, el *De Triumpho Granatensi* (1490) de Pompilio y las *Antiquitates* (1498) de Annio de Viterbo, que iban precisamente dirigidas a los Reyes Católicos por mediación del prelado. Su interés por la conversión de los judíos se refleja en la dedicatoria a su persona de la obra *Liber de confutatione hebraicae sectae* del converso Johannes Baptista Gratia Dei, así como su estímulo a Egidio da Viterbo para profundizar en sus estudios sobre la Kabala. Posteriormente Carvajal se unirá al Gran Capitán para desarrollar un mecenazgo literario del que se beneficiará el protonotario sevillano Alonso Hernández —autor del poema *Historia Parthenopea*—, Bartolomé de Torres Naharro —autor de la *Propalladia*—, o Giovanni Batista Valentini († 1515) apodado “Cantalicio” —nombrado obispo de Penna y Atri en 1503—, que dedicó al Gran Capitán *De bis recepta parthenope Gonzalvie libri quatuor* (1506). En 1511, Carvajal encargó al humanista cisterciense Arcángel de Madriñano la traducción del Itinerario del boloñés Ludovico Vartena, y al cardenal extremeño se dirigirían también otros humanistas y hombres de cultura como Bernardino de Bustos, Andrea Bussio, Benedicto Silvio, Alejandro Celadonio, Fausto Magdaleno, Ugolino Verino, Juan del Encina, Cristiano Canaulo Tiferato, o el propio Erasmo de Rotterdam que enderezó al cardenal una de sus epístolas”. En Fernández de Córdova, Alejandro VI y los Reyes Católicos. Relaciones político-eclesiásticas, 80-89.

³⁷⁴ Los integrantes del conciliábulo no se reunieron, efectivamente, hasta el 1 de octubre de 1512.

eyes will see salutary times", now at last cries out, "My eyes have seen the salutary and holy beginning of the awaited renewal."³⁷⁵

La nueva era, que sacaría al cristianismo de la ruina profética, permitía a Egidio referirse tanto a su propio pasado como al de la Iglesia en términos críticos, si bien las críticas que este dirige a la Iglesia recogen de manera vaga algunos de los tópicos que desde los orígenes del cristianismo habían sido más repetidos con respecto a la corrupción de la moral y las costumbres.

We saw Christ sleeping in a small boat, we saw the force of the winds, the fury of the heretics, raging against the bright sails of truth. We saw evil's desperate recklessness battering the laws, authority, and majesty of the Church. We saw wicked greed, the cursed thirsting for gold and possessions. We saw, I say, violence, pillage, adultery, incest, in short the scourge of every crime so confound all that is sacred and profane, and so attack the holy bark, that this bark has been almost swamped by the waves of sin and nearly engulfed and destroyed³⁷⁶.

La estratégica conferencia inaugural de Viterbo declaraba, así mismo, la necesidad de que la Iglesia, con Julio II a la cabeza, frenara las insurrecciones y recuperara Rimini, Faenza y Ravena, así como otros lugares³⁷⁷. Si los concilios

³⁷⁵ John C. Olin, *The Catholic Reformation. Savonarola to St. Ignatius Loyola* (New York: Fordham University Press, 1992), 44.

³⁷⁶ Olin, *The Catholic Reformation*, 45.

³⁷⁷ El discurso inaugural de Viterbo también dejaba claras las prerrogativas del concilio como medida para garantizar la unidad de la Iglesia, así como el poder terrenal de la misma. Viterbo, al recalcar la importancia de los concilios repasaba los logros obtenidos en reuniones anteriores: "If we recall the accomplishments of Councils, we realize that there is nothing more effective, greater, or more powerful than these. It was at a Council that Gregory X designated Rudolph Emperor in opposition to John of Spain and Alphonso of Lusitania, at a Council that Martin IV took measures against Pedro of Aragon, at a Council that Boniface VIII decreed against King Philip. It was at a Council that once Gregory and then Eugenius, within the memory of the Fathers, joined the Greek Church to the Latin. It was at a Council that

anteriores habían servido como afirmaciones de poder, el V Concilio de Letrán aspiraba, según Viterbo, a ganar los territorios perdidos y hacer frente a las rivalidades existentes en ese momento:

Since we have spoken summarily of the past benefits from Councils, let us now, as briefly as possible, touch upon those from our Council. Therefore I call upon you, Julius II, Supreme Pontiff, and Almighty God calls upon you, that God who has wished you to act as His vicar on earth, who long ago chose you alone from so great a senate, who has sustained you as bridgroom of His Church into the ninth year, who has given you a good mind for planning and a great facility for acting (to none of your predecessors has He ever given so much) so that you might drive away robbers, clear the highways, put an end to insurrections, and raise the most magnificent temple of the Lord even seen by man, and so that you might do what no one before has been able to do, make the arms of the Church fearful to great kings that you might extend your rule and recover Rimini, Faenza, Ravenna and many other places. Even though the enemy can seize these, he cannot prevent you as a Pope from accomplishing all this³⁷⁸.

El concilio, como hemos mencionado, fue convocado precisamente como respuesta al "conciliábulo de Pisa"³⁷⁹, que fue declarado cismático en las dos primeras sesiones y acabó disolviéndose en Lyon. Así mismo, se procedió también a excomulgar a sus integrantes y a despojarlos de sus privilegios eclesiásticos. En 1513, una vez fallecido Julio II, el concilio continuó bajo el pontificado de León X. Una de las primeras medidas del nuevo pontífice consistió en restablecer los privilegios de que habían sido

both Innocent IV and Gregory IX took action against the Emperor Frederick". En Olin, *The Catholic Reformation*, 48-49.

³⁷⁸ En Olin, *The Catholic Reformation*, 49-50. La cursiva es mía.

³⁷⁹ Para una detallada información sobre las cambiantes estrategias políticas que tuvieron lugar tras la declaración del concilio, la grave enfermedad de Julio II y la posición ambigua de los cardenales Borgia y Carvajal en las "negociaciones" entre Luis XII y Julio II, véase Nelson H. Minnich, *The Fifth Lateran Council (1512-17). Studies on its Membership, Diplomacy and Proposals for Reform* (Aldershot, UK and Brookfield, VT: Variorum, 1993), 59-192.

despojados los cardenales cismáticos³⁸⁰. Efectivamente, la sexta sesión del concilio, celebrada el 27 de abril de 1513, marca un cambio en la política del papado hasta esa fecha. El nuevo papa concede que todo aquel que quiera participar en el concilio pueda hacerlo, especificando que pueden acudir tanto aquellos miembros ya invitados por Julio II como aquellos otros que quieran tomar parte. Estos últimos podrían hacerlo bien por derecho o por costumbre. Se anima especialmente a los miembros franceses y a los cismáticos, así como a aquellos que vienen por derecho común o especial. Para todos ellos, sin distinción de rango, sean clérigos o laicos, León X emite un salvoconducto que pretende garantizar su seguridad: su viaje por las tierras sujetas a la Iglesia romana, su entrada, salida y estancia en Roma y su retorno. Y esto independientemente de las imposiciones eclesiásticas o censuras seculares que pudieran haber sido promulgadas contra ellos. Estas incluían tanto cuestiones legales como sanciones anteriormente impuestas en las sesiones del concilio que había liderado Julio II. Los cardenales Carvajal y Sanseverino abjuraron de "sus errores" el 17 de junio de 1513. Diez días después ambos comparecieron ante León X y los demás cardenales, pidieron perdón y leyeron la fórmula de abjuración. El Papa los restituyó entonces en su dignidad cardenalicia, volviéndoles a otorgar todos aquellos privilegios que habían poseído y todavía estaban vacantes. Poco tiempo después se perdonó a los restantes cardenales y prelados cismáticos, que fueron sometidos al nuevo papa, y el 19 de diciembre de 1513 Luis XII, por medio de sus embajadores, se sometió al Papa, reconociendo el V Concilio de Letrán.

³⁸⁰ Esta nueva alineación de poderes tuvo un impacto directo en las obras de Naharro. En la edición italiana de la *Tinellaria* de 1517, anteriormente mencionada, es precisamente Bernardino de Carvajal, el líder del cuasi concilio cismático de Pisa, quien aparece junto a León X en la dedicatoria.

León X siguió de cerca los consejos de Egidio da Viterbo, quien lo exhortaba a pedir que todas las enfermedades y las heridas de la iglesia fueran curadas por el pontífice³⁸¹. En la novena sesión del concilio, el 5 de mayo de 1514, fue aprobada la bula *Supernae dispositio arbitrio*, impresa en Roma como *Bulla reformationis*³⁸², cuyo objetivo principal era reformar las prácticas de la Iglesia. La bula estaba dividida en tres partes: la primera de ellas estaba dedicada a la regulación y promoción de los preladados (apropiados en edad, carácter y costumbres); la segunda a la labor de los cardenales (de la administración de sus casas y sus responsabilidades con respecto al pontífice); y la tercera, específicamente, a la reforma de las costumbres de la propia curia.

3. Simonías y concesiones

La bula de 1514 hace referencia específica, entre otros asuntos, a la necesidad de adjudicar beneficios y concesiones a quienes los merezcan, evitando en lo posible las concesiones familiares, así como la simonía, contra la cual renueva las normas aprobadas en concilios anteriores³⁸³. Por otra parte, exhorta a los clérigos a vivir en castidad, como requieren los cánones sagrados, y a los cardenales a tener un conocimiento del carácter de los sirvientes, de modo que sus acciones no puedan traer deshonor y ocasión de calumnia entre la gente común. Las obras de Naharro, creadas en y para la curia, recogen gran parte de estas denuncias, que, reavivadas recientemente y

³⁸¹ Olin, *The Catholic Reformation*, 55.

³⁸² *Bulla reformationis S. D. N. D. Leonis X. P. M. sacro approbante concilio edita: lecta in IX. Sessionem.* [Roma: s.n., 1514], bii, v

³⁸³ "That nefarious pest know as simony be forever banished from the Roman Curia and from all Christendom, we thereby renew the constitutions published by our predecessors against it, decreeing the strict observance and the imposition of the penalties prescribed therein on delinquents". En Olin, *The Catholic Reformation*, 63.

con una arraigada tradición literaria, circulaban en pasquines, sátiras y otros textos contemporáneos. Una de las más habituales consistía en denunciar la venta de beneficios llevada a cabo por los altos cargos de la iglesia. Ya a principios del siglo XIV, Dante había dedicado el Canto XIX del *Infierno* de su *Divina Comedia* a la simonía. Comenzando el canto con Simón Mago y con todos aquellos que habían seguido esta práctica, Dante exponía las condenas que sufrían quienes la habían cometido, incluyendo al pontífice Nicolás III (ca. 1215-1280), que revela su identidad a Dante dando cuenta a su vez de los abusos cometidos³⁸⁴:

Se di saper ch'i' sia ti cal cotanto,
che tu abbi però la ripa corsa,
sappi ch'i' fui vestito del gran manto;

e veramente fui figliuol de l'orsa,
cupido sí per avanzar li orsatti,
che sú l'avere e qui me misi in borsa.

Di sotto al capo mio son li altri tratti
che precedetter me simoneggiando,
per le fessure de la pietra piatti³⁸⁵.

Las prácticas del papa, similares a las que recogía la bula de 1514, alientan a Dante a condenar la simonía y a aquellos que robaron dinero de la Iglesia. A las llaves de San Pedro no debe asignárseles un precio, ni el poder temporal debe ser capaz de comprar el poder espiritual.

Deh, or mi dí: quanto tesoro volle

Nostro Signore in prima da san Pietro

³⁸⁴ Nicolás III no es el único papa que aparece en este canto contra los simoníacos. En él también se hace mención del papa Bonifacio VIII (1294-1303) y del papa Clemente V (1305-1314).

³⁸⁵ Dante, *Commedia. Infierno*, 213.

ch'ei ponesse le chiavi in sua balía?
Certo non chiese se non "Viemmi retro".

Né Pier né li altri tolsero a Matia
oro od argento, quando fu sortito
al loco che perdé l'anima ria.

Però ti sta, ché tu se' ben punito;
e guarda ben la mal tolta moneta
ch'esser ti fece contra Carlo ardito.

E se non fosse ch'ancor lo mi vieta
la reverenza de le somme chiavi
che tu tenesti ne la vita lieta,

io userei parole ancor piú gravi;
ché la vostra avarizia il mondo attrista,
calcando i buoni e sollevando i pravi.

Di voi pastor s'accorse il Vangelista³⁸⁶,
quando colei che siede sopra l'acque
puttaneggiar coi regi a lui fu vista;

quella che con le sette teste nacque,
e da le diece corna ebbe argomento,
fin che virtute al suo marito piacque³⁸⁷.

En la misma línea, la avaricia de quienes persiguen los beneficios eclesiásticos en la curia en la segunda década del siglo XVI, es el motor que aviva, como ha observado Zimic, el *Capitulo III*³⁸⁸.

Veis sin pena
por iglesias, más que arena:
'Hic iacet, hic occultatur';

³⁸⁶ Referencia al *Apocalipsis* XVII, 1-3, donde aparece una "magna meretrix". Si bien esta hacía referencia a la Roma corrupta de Nerón, en la tradición medieval era identificada proféticamente como grupos heréticos de la Iglesia corrupta. En Dante, *Commedia. Inferno*, 215.

³⁸⁷ Dante, *Commedia. Inferno*, 214-215.

³⁸⁸ En Stanislav Zimic, *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, vol. i (Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1977), 35.

cada calle, mala y buena,
no ay pared que no esté llena
de 'Hic exomunicatur'.

Es lugar
do se estudia en dessear
que muera el tercio y el quarto,
una escuela de peccar
do quien vive sin matar
paresce que haze harto.

Es de son
que, en lugar de la razón,
es intruso el apetito:
mentir es ganar perdón,
bien hacer es traición,
y el robar es pan bendito.

Veréis vos
cielo y tierra, todos dos,
revolverse cada día,
los diablos somos nos,
el oro siempre su Dios,
la plata Sancta María.

Y en verdad
qu'es una vanidad
do nos perdemos a furia,
purgatorio de bondad,
infierno de caridad,
paraíso de luxuria³⁸⁹.

En este capítulo Roma es "un mercado do se vende/ lo que nunca tuvo precio"³⁹⁰,
como en la *Sátira* de Naharro³⁹¹:

Parientes y amigos mandaldos hazer,
señores de ogaño no os han menester.

³⁸⁹ Torres Naharro, *Obra completa*, 37.

³⁹⁰ Torres Naharro, *Obra completa*, 38.

³⁹¹ En esta, Gillet y Otis H. Green señalan el preciosismo literario afín al de Serafino Aquilano. En Gillet and Green, *Propalladia*, vol. iv, 419.

Virtud en el mundo no cabe ni mora,
razón ni bondad no se usan agora,
palabras sin obras se venden barato.

Faltar cada ora, mentir cada rato,
burlar de los justos se llama deporte.

Ceviles traidores prevalen en corte:
falsarios veréis robar beneficios,
ladrones a furia comprar los officios
y a costa de Dios andar a solacio,
con ropas prestadas entrar en palacio;
grosseros hauer muy grandes partidos,
discretos y doctos hallarse perdidos
por no se allegar a la ruin usança,
por ser los que deven, de buena criança,
cortesés, humildes y no frapadores³⁹².

Los versos de la *Sátira* comparten censura con la *Bulla reformationis* en cuanto a la cesión de beneficios a los parientes, la simonía y la importancia de la vestimenta en la curia. Particularmente, la importancia de la vestimenta en la bula (es decir, el hecho de que cada cardenal, prelado y clérigo llevara la ropa adecuada como muestra del respeto a las costumbres de la curia) se vuelve en Naharro en vacuo propósito, puesto que entrar "con ropas prestadas"³⁹³ se vincula aquí a la propia simonía.

La vacuidad de la vestimenta y de las distinciones eclesiásticas, como en Naharro, y el precio de las llaves de San Pedro son lugares comunes que encontramos en opúsculos contemporáneos, como *Iulius Exclusus e Coelis*, que se convirtió, desde su impresión en 1517, en un auténtico éxito comercial³⁹⁴. La obra, atribuida a Erasmo, y

³⁹² Torres Naharro, *Obra completa*, 28.

³⁹³ Torres Naharro, *Obra completa*, 28.

³⁹⁴ El tratado, que se cree compuesto en 1514, tuvo su primera edición impresa en 1517. Fue una obra ampliamente leída y pirateada desde su publicación. Impresiones del libro aparecieron una tras otra en Colonia, Basilea, Paris, Lovaina y Amberes. El diálogo aparece también mencionado en epistolarios de

posiblemente escrita en el momento en el que se frustran las expectativas del humanista de participar en el V concilio de Letrán³⁹⁵, sitúa a Julio II ante las puertas del cielo con un San Pedro que le impide firmemente la entrada al paraíso. En el diálogo, la constante tensión entre San Pedro y Julio II surge de la diferente concepción que ambos tienen de la Iglesia. San Pedro concibe la Iglesia como la comunidad de creyentes, y por tanto la labor de sumo pontífice como la de la persona encargada de cuidar de dicha comunidad. Para Julio II, sin embargo, la Iglesia representa sus propios intereses de poder temporal, así como los intereses de expansión de la Santa Sede. De esta manera, ante las puertas del cielo, pero fuera de él, Julio II muestra a San Pedro sus 6.000 bulas, que lo hacen el "más santificado". Efectivamente, en tiempos de Julio II y más tarde con León X la administración de beneficios en Roma y la publicación de bulas se habían convertido en una parte sustancial del mercado editorial. Impresores como Giacomo Mazzocchi, humanista cercano a la universidad y a la curia, se habían encargado de publicar tanto libros sobre antigüedades romanas o traducciones humanísticas como un gran número de bulas. Del taller de Mazzocchi habían salido en 1510 la bula de excomunión de Alfonso d'Este y el *Modus uacandi et acceptandi beneficiorum*; en 1520 saldría de allí la bula de excomunión de Lutero.

En el diálogo, Julio, asombrado de que San Pedro no le deje entrar, le enseña las iniciales PM (*Pontificem Maximum*). San Pedro, al verlas, exclama "Significare opinor Pestem Maximam". Estas palabras de San Pedro parecen ser eco de la Bula de 1514, en

numerosos humanistas y teólogos como Guy Morillon, Tomás Moro o el mismo Erasmo. En J. K. Sowards, "Erasmus and the Making of Julius Exclusus", *Wichita State University Bulletin, University Studies*, no. 60, (Agosto, 1964): 1-16, 4-7.

³⁹⁵ El obispo Fisher, mecenas y amigo de Erasmo, había sido llamado en 1512 para participar en el V concilio de Letrán y había invitado a Erasmo a acompañarlo. Cuando el concilio se pospuso, la oportunidad de Erasmo de formar parte de la embajada inglesa se perdió. En Sowards, "Erasmus and the Making of Julius Exclusus", 14.

la que precisamente se caracterizaba a la simonía de peste nefanda "nephariam simonie labes ac pestis"³⁹⁶. El Julio II de *Iulius Exclusus* es precisamente un hombre que cree haber elevado el nombre de Dios mediante este intercambio de bulas, oficios eclesiásticos y préstamos de banqueros, para lograr la triple corona pontificia.

JULIO. Y en realidad tampoco me engañaron ni mi esperanza ni las previsiones de ésta. Hasta ahora he combatido en contra de toda expectativa: en parte con ayuda de los franceses, que me ayudaron en el momento del rechazo; en parte con una inestimable cantidad de dinero, acumulada no sin ayuda de muchos préstamos a altos intereses, ni tampoco sin usar de una gran astucia...

PEDRO. ¿De qué astucia hablas?

JULIO. Me refiero a que [no ocurrió] sin promesas de cargos eclesiásticos... y esto hecho con garantes escogidos estratégicamente; por otro lado, casi diría que ni el propio Craso habría sido capaz de contar una cantidad tan ingente de dinero en metálico. Pero en vano te cuento estas cosas que ni siquiera todos los banqueros comprenderían. Ahora sabes cómo llegué hasta ahí. En el pontificado, después, actué de tal manera que no hay nadie (y no me cuento a los papas de los primeros tiempos, sino de los más recientes, pues aquellos en mi opinión sólo fueron papas en el nombre) a quien la Iglesia ni el propio Cristo deban tanto como a mí me deben³⁹⁷.

Podemos encontrar similares acusaciones, por parte de Erasmo, en el epigrama satírico contra Julio II que escribió en Cambridge, a su vuelta de Italia y hacia 1510 o 1511. En él compara el ansia de poder tiránico del papa con el de Julio César³⁹⁸.

³⁹⁶ Bulla reformationis, v.

³⁹⁷ "JULIUS. Neque vero me fefellit vel mea spes, vel illius vaticinium. Huc quoque praeter omnium spem sum eluctatus, partim ope Gallorum, qui reiectum foverunt, partim inaestimabili vi pecuniarum, non absque multo conflata faenore, nec id absque ingenio tamen.

PETRUS. Quod ingenium narras?

IULIUS. Hoc est non absque promissis ex pacto sacerdotiis, atque in hoc repertis ex arte fideiussoribus; quandoquidem tam ingentem pecuniam vix Crassus ipse praesentem totam numerasset. Verum haec frustra tibi narro, quae ne quidem omnes intelligant mensarii. Habes quomodo pervenerim. Iam in pontificatu ita me gessi, ut nemo sit, non dicam priscorum illorum Pontifices, sed nec recentiorum, cui tantum Ecclesia, tantum Christus ipse debeat, quantum mihi". En Desiderio Erasmo, *Iulius Exclusus e Coelis*, ed. Giorgio Maselli (Bari: Palomar, 1995), 44. La traducción es mía.

³⁹⁸ En Desiderio Erasmo, *Erasmii opuscula: A supplement to the Opera omnia*, ed. Wallace K. Ferguson (The Hague: M. Nijhoff, 1933), 35-37.

Denuncias de la compra de oficios a cualquier precio mediante el dinero, la espada o el veneno las encontramos también en su *Elogio de la locura*.

Otra de las críticas que más se repiten y que desde luego entronca tanto con la posible situación social del autor como con el tópico literario es la falta de atención con la que los mecenas y los grandes señores prestan a los "cortesés, humildes y no frapadores" y la alegría con la que aceptan a "los traidores" a quienes pagan como "leales". En efecto, uno de los tópicos que más preocupaba a los contemporáneos de Naharro era precisamente cómo distinguir a los falsos aduladores de los amigos. En 1514 Giovanni Lorenzi (1440-1501) había publicado en Roma la interpretación y traducción del opúsculo de Plutarco sobre la manera de distinguir a los amigos de los aduladores. *Ex Plutarcho interpretatus est Ioannes Laurentius Quomodo ab Adulatore discernatur Amicus*. El libro se convirtió pronto en un manual de uso en la curia y en uno de los libros más populares de la época. Apenas dos años después se publicó en Basilea la *Institutio Principis Christiani* de Erasmo, dedicada a Enrique VIII, que contenía otra traducción del *De discernendo adulatore* de Plutarco³⁹⁹. En la *Tinellaria* la advertencia se dirige no a las relaciones entre cortesanos sino a las precauciones que deben tomarse para evitar los engaños de sirvientes y escuderos; esto es, en qué medida puede el señor de una casa fiarse de sus criados⁴⁰⁰. Ambos mundos, el de los falsos

³⁹⁹ El libro fue uno de los más leídos y anotados de la época, como puede deducirse de las ediciones anotadas que conserva la Folger Shakespeare Library. La obra tuvo un gran impacto en los grandes pensadores contemporáneos. En 1516 Erasmo vuelve a traducir a Plutarco como *De discernendo adulatore* y publica su traducción en Basilea, dedicada a Enrique VII, en su libro *Institutio Principis Christiani Saluberrimi referta praeceptis per Erasmum Roterodamum, cum aliis nonnullis eo/dem pertinentibus, quorum catalogum in proxima reperies pagella*.

⁴⁰⁰ Este tema entronca con el de otras obras picarescas de la época, como es el caso del ambiente prostibulario de la *Celestina* o de *La lozana andaluza*, los *Ragionamenti*, o el mismo *Lazarillo*, obra que, como vimos, se editó junto con la *Propalladia* en la edición castigada de 1573, con lo que se inicia una carrera de lectura conjunta que estaría destinada a públicos afines.

aduladores y el de los despiadados sirvientes, estaban vinculados discursivamente, dada la confluencia de términos que se empleaban indistintamente tanto para uno como para otro. En *Julius exclusus*, Pedro tilda a los aduladores del papa de rufianes, pícaros y gente que anda en los burdeles:

PEDRO. ¡Oh, palabra reveladora de una mente santísima! Aunque desde hace un rato te observo de arriba a abajo y no encuentro en ti ningún signo de santidad, pero sí muchos de impiedad. ¿Qué significa toda esta comitiva, tan poco pontificia? Porque llevas unos veinte mil hombres contigo, y en toda esta muchedumbre no veo ni uno solo que tenga rostro de cristiano. Veo una gentuza desgraciada que apesta a burdel, a vino y a pólvora⁴⁰¹.

De la misma manera, los sirvientes de la *Tinellaria* eran personas enemigas:

... de fatigas,
no de la gallofería:
concilios, vandos y ligas,
cuatrocientos cada día⁴⁰².

La *Tinellaria* está escrita precisamente para que los miembros de la curia conocieran las malas mañas de sus sirvientes (y pudieran así ser los amos de su propia

⁴⁰¹ "PETRUS. O vocem sanctissimae mentis indicem! Quamquam et alioqui ego te iamdudum oculis totum collustrans, multam impietatis, nulam in te sanctimoniae notam animadverto. Quid enim sibi vult novus iste comitatus, tam non pontificius? Nam viginti fere milia tecum adducis, nec ullum in tanta conspicio turba cui vel vultus sit Christianus. Video taeterrimam hominum colluviem, nihil praeter fornices, temetum ac pulverem bombardicum olentium". La cursiva es mía. Erasmo, *Julius Exclusus e Coelis*, 34. La traducción es mía.

⁴⁰² Torres Naharro, *Obra completa*, 105.

casa, a lo que exhortaba la bula de 1514)⁴⁰³. El argumento de la comedia sitúa la obra en el momento en el que el papa Benedicto recibe en Roma, con gran honor, a un doctor que llega de Egipto y lo aloja en el Coliseo "por ser un hombre estimado,/ sus letras dignas de cedro,/ le dieron un obispado/ de la escala de San Pedro"⁴⁰⁴. A medida que la acción avanza descubrimos que hasta los escuderos más desfavorecidos corren detrás tanto de canonjías como de abadías. Es precisamente en la segunda jornada cuando el escudero Osorio saluda a Godoy, deseando que la ganancia de canonjías y su "triumfo" llegue pronto:

OSORIO. Buenos días
y con sendas calongías
con que todos triumphemos.
GODOY. Sean buenas abadías
y, si no, no las queremos.
OSORIO. Perdonad,
que a deziros la verdad
mucho quisiera acertaros.
GODOY. Acierte tal voluntad
dónde tengáis que curaros.
OSORIO. No, señor.
MOÑIZ. Sé que acertaste mejor

⁴⁰³ "Each cardinal should prove himself to be the ruler of his house not only in matters external that are apparent to all but also in matters secreted within, he should be surrounded by virtuous priest and Levites in clerical garb". En Olin, *The Catholic Reformation*, 60.

⁴⁰⁴ Torres Naharro, *Obra completa*, 342. La elección de Egipto no es accidental. Las pirámides de Egipto se encontraban fuera de la experiencia directa de los humanistas, que habían tomado la pirámide de Cayo Cestio en Roma (de dimensiones muy reducidas y de forma diferente) como modelo del imaginario de una antigüedad donde Egipto se integraba en el imperio romano. Ejemplo de esto son los grabados de Peruzzi y Serlio, que hemos visto anteriormente, donde la pirámide es un elemento distintivo de una noción de la Roma imperial. Así mismo, el libro en el que Serlio trata de las antigüedades de Roma contiene un apéndice con ilustraciones y descripciones de los monumentos egipcios. Esta vinculación estrecha con oriente servía además de enlace para concebir la ciudad como un lugar de embajadas e intercambios, plagado de elementos y de diplomáticos de otros lugares. Como atestigua Minnich, al concilio de Letrán llegaron numerosos miembros de África y Asia. Así, el sirio Ilyas ibn Ibrahim fue enviado a Roma como miembro de la delegación maronita para aprender el latín. Ilyas pasó dos años en Roma enseñando sirio a Teseo Ambrogio y aprendiendo latín de él. Así mismo, ayudó a Teseo a traducir la liturgia maronita e hizo copias en sirio de los evangelios y los salmos para Bernardino López de Carvajal y el príncipe de Carpi, Alberto Pio. Se sabe que estuvo en Roma hasta 1512 y que León X quería retenerlo como miembro de su curia. En Minnich, *The Fifth Lateran Council*, no. I (1512-17), 166.

en aquella su mochacha.
GODOY. Diz que sois gran hazedor⁴⁰⁵.

Como vemos en el pasaje anterior, la lujuria, otro de los temas a los que hacía referencia la bula de 1514, aflora fácilmente en la discusión sobre los beneficios eclesiásticos⁴⁰⁶. En el diálogo Godoy se hace eco del convencional saludo de Osorio ("Buenos días/ y con sendas calongías/ con que todos triunfemos") para comentar sobre la mala fama de los abades, a quienes asocia con la lujuria de Osorio⁴⁰⁷ y con la enfermedad venérea que imagina pronto contraerá. La esencia de la Roma prostibularia aparece aquí destilada: se trata de una ciudad que acoge al cardenal Egipciano en la edición suelta, o al cardenal Bacano en la *Propalladia* de Nápoles (publicada ya fuera de la curia), con los brazos abiertos⁴⁰⁸. Y sin embargo, los trámites concernientes a la concesión de beneficios tardaban en llegar, convirtiéndose en "negras suplicaciones", como señala Moñiz, que enfermarán a quien las pide hasta que estén en su mano:

⁴⁰⁵ Torres Naharro, *Obra completa*, 367.

⁴⁰⁶ "That clerics especially may live chastely and continently as required by the sacred canons, we decree that those who do the contrary be severely punished. If anyone, cleric or layman be convicted of the crime on account of which the anger of God came upon the children of unbelief, let him be punished in accordance with the same canons. Toleration by superiors, contrary custom, or any other subterfuge cannot be accepted as justifiable excuses; these must be corrected and those who tolerate them punished in accordance with the law". En Olin, *The Catholic Reformation*, 63.

⁴⁰⁷ La mala fama de los abades dio pie, como señala Gillet, a refranes como "el abad que no tiene hijos, es que le faltan los armandijos". Gillet, *Propalladia*, vol. iii, 489.

⁴⁰⁸ Godoy aprovecha, así, para describir el ambiente prostibulario de la Roma de la época (tema del que nos ocuparemos más adelante), donde las prostitutas son quienes acaban llevándose el salario de los escuderos: "OSORIO. ¿Es por eso mala tacha?/ GODOY. Antes buena./ Pero sabed que se suena,/ y aun se afirma reciamente/ que vuestra Madalena/ dize que sois inpotente./ OSORIO.Sí, por Dios,/ ya me ruegan más de dos,/ las quales puedo mostraros./ MOÑIZ. Callar, pecador de vos,/ que esas andan por pelaros./ OSORIO. ¡O fortuna!/ Pues aún vos sabéis de alguna/ que la traigo al estricote./ MOÑIZ. No entráis en casa ninguna/que no os cogen por guillote./ OSORIO.¿Vos lo viste?/ MOÑIZ. Sin lo que vos me dexistes/ sé que saben ya en Castilla/ que la pensión que vendistes/ se la comió Catalnilla./ ¡Peccador!/ A la fe, haréis mejor/ de guardar para minutas/ y en servir a Monseñor/ que andar al rabo de putas./ OSORIO. ¡Qué defectos!/ Otros andan más subjectos/ y tras ellas más cuidadosos. En Torres Naharro, *Obra completa*, 367-368.

GODOY. Qu'es razón.
Mudemos otra cuestión:
¿vuestra cosa es expedida?

OSORIO. ¿*La negra suplicación?*
Voto a Dios que no es salida

MOÑIZ. *Y es temprano.*

OSORIO. Hasta tenella en la mano
me hará cierto mal el vientre⁴⁰⁹.

A la falta de efectividad del proceso, como denuncia Naharro, hay que añadir el hecho de que en la curia existen ya profesionales a la caza de beneficios, como Juan de Vínclé⁴¹⁰:

GODOY. Pues, rogad a Dios, hermano,
que *Juan Vínclé* no la encuentre.
Y con todo,
peligro corre omni modo,
porque me da el pensamiento
que os ha de poner el *lodo*
*la reserva de Sorrento*⁴¹¹.

⁴⁰⁹ Torres Naharro, *Obra completa*, 368-369. La cursiva es mía.

⁴¹⁰ Según apunta Gillet, "At that time one of the prominent men greatly interested in benefices was a German named Johan Wíncler, a notary of the Rota under Leo the Tenth, later referendario under the austere Dutch Pope Adrian VI. (...) Wíncler could probably directly influence the conferring of benefices; and it is evident from Torres Naharro's to him that as early as 1515-1516 (?) when the 'Tinellaria' was being composed, Wíncler's activities in connection with benefices had already made him proverbial. Such activities, in those earlier years, probably consisted in the purchase of benefices for a lump sum for new recipients, a most lucrative undertaking as would appear from Berni's further gibe: *Lasciate andar l'impresa de gli uffizi:/ Et si habetis auro e argento,/ Spendetel tutto quanto in benefizi,/ Che vi staranno a sessanta per cento.* Aretino (*Ragionamenti delle corti*, 33 f.) has discussed the ways of obtaining a small benefice, the kind which Spaniards in Rome generally had in mind, esos trampistas de Roma, as Diego Hurtado de Mendoza put it, idólatras de Maese Pasquín y salteadores de los beneficios de España (Paz y Melia, *Sales españolas*, I, 87). See also Tin. IV". En Gillet, *Propalladia*, vol. iii, 490. Véase también Pietro Aretino, *Ragionamento delle corti*, a cura di F. Pevero. Milano: Mursia, 1995)

⁴¹¹ Sorrento se refiere al cardenal Francisco Remolino, al que se hace alusión en la primera jornada de la *Soldadesca*. Por otra parte, la reserva es un beneficio concedido exclusivamente por el papa. Torres Naharro, *Obra completa*, 369.

El diálogo sigue con Osorio declarando que tiene un embajador que ha de hacerle luego consenso, y lo asentará después con el papa. La edición suelta, sin embargo, presenta una modificación en este punto: se trata del elogio de León X, que no se publicó en la edición napolitana. En él Godoy avisa a Osorio de que el papa vivirá más que monseñor y que él mismo: "y no veis pobre varón/ que lo stá llamando dios/ y veis que Papa León/ bivirá más quel y vos" ⁴¹².

Además de la referencia al papa, asociada con la práctica de la concesión de beneficios, Naharro hace alusión en su *Capítulo II* y en tono laudatorio a la recompensa que a sus esfuerzos obtuvo Baltasar del Río ⁴¹³:

Bivid, señor, sin cuidado,
pues que ya, gracias a Dios,
para sobir reposado
al alto pontificado,
la scala tenéis por vos.
No que ya os contemos nos
lo devido,
ni que ayáis conseguido
lo que a vos es competente;
que de vuestro merescido
no tenéis más rescebido
del caparro solamente.

⁴¹² Aliprandini, "Studio Introduttivo", 24.

⁴¹³ La dedicatoria de una estrofa por Naharro a Baltasar del Río nos hace preguntarnos hasta qué punto las relaciones de los dramaturgos en la curia pasaban por ser "familiares" de los mismos patronos e incluso si ambos llegaron a trabajar a la vez para algunos de ellos. Baltasar del Río, al que hicimos referencia anteriormente, había sido familiar de Jaume Serra, por lo que podemos conjeturar que tanto Encina como Naharro se movieron por círculos afines. Baltasar fue "familiar" de la casa del cardenal Jaume Serra, el cardinal Arborea, en cuya casa, como se mencionó anteriormente, se había representado una égloga de Encina. Su hermano Gaspar del Río fue médico de León X. En sus años en Sevilla, Baltasar organizó y presidió justas literarias entre 1532 y 1534 en honor de Santa María, San Pablo y Santa Catalina. Algunos críticos han conjeturado que en ellas se pudieron leer poemas de Torres Naharro (aunque su nombre no figura en los volúmenes publicados con las composiciones participantes). Naharro, como ya hemos visto, había mantenido contacto con Bernardino de Carvajal y con León X. Para más datos sobre las relaciones de Baltasar del Río en la curia, véase Hernando, "Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504", 190-196; y Gil, Los conversos y la Inquisición sevillana, vol. ii, 50-70. Para datos sobre la genealogía de Baltasar, véase Gil, Los conversos y la inquisición sevillana, vol. v, 141.

Emulando las expectativas de los mecenas y protectores del propio Naharro, Osorio y Godoy imaginan ya ser lo que no son y se agarran a cualquier tipo de indicio que les augure un futuro próspero. Su credulidad les hace creer en vaticinios y discursos proféticos, como aquellos de los que vimos que se había servido Egidio da Viterbo y que abundaban en la curia a principios del siglo XVI. De modo que Osorio no deja de servir a monseñor porque, tal y como le dijo un astrólogo judío⁴¹⁴, este pronto será papa.

GODOY. ¿Vistes tal?
 Veis qu'es regla general
 que todos piensan so capa:
 l' obispo ser cardenal
 y el cardenal de ser papa.
OSORIO. ¿Cómo no?
 Pues también me pienso yo
 ser obispo de mi tierra.
GODOY. Pensando ganar, murió
 mi padre, yendo a la guerra.
 A mi ver,
 pues qu'el pensar no es saber
 ni el soñar es prophetía,
 demandemos de comer,
 qu'es otra mercadería⁴¹⁵.

Las continuas dudas sobre el sistema administrativo de la curia, la concesión de beneficios y la desconfianza sobre su validez quedan en suspenso en la *Tinellaria*. La comedia termina tal y como empezó, con las conversaciones de los sirvientes de la casa

⁴¹⁴ La importancia de la astrología y la vinculación con los judíos nos abre las puertas al mundo de la Roma del *ghetto*, así como al interés que los propios Giulio de Medici, futuro papa Clemente VII, y Bernardino de Carvajal (ambos patronos de Naharro) tenían por los códices hebreos. Así mismo, Egidio da Viterbo, hecho cardenal por León X, y, como hemos visto, predicador predilecto de Julio II, tenía un gran número de códices hebreos, además de un gran interés en la cábala y en las narraciones proféticas.

⁴¹⁵ Torres Naharro, *Obra completa*, 369.

del cardenal⁴¹⁶. Sus peripecias y sus críticas ya estaban en germen en el *Tratado de la corte romana compuesto en lenguaje castellano* de Baltasar del Río, publicado en Roma durante el primer año del pontificado de Julio II:

Ya esta corte para los nuestros: no es la que solia: ya passaron los tiempos: si agora con nuestro muy sancto padre Iulio segundo no tornan: en que los buenos eran honrrados: según su merescimiento. Los señores: magnánimos: liberales: francos: gratos: y bien seruidos. Los sieruos: buenos: diligentes: fieles: leales: y bien remunerados. Los que tratauan en ella: no ladrones: no ganapanes: no ombres que uiuiesen de rapiña. (...) No abundauan tanto los señores de auaricia: ni los criados de malicia. Eran los unos más dados a hazer mercedes: y los otros mas aptos para merecerlas. Crecían uno y otros de poco en mucho: y de algo en mas: en uirtudes y renta: yuan menguando como agora en lo uno: y creciendo en lo otro. Dauan se los oficios per merecimientos y suficiencia: no por ignorantia y /p.6/ dineros como agora: ganauan los señores holgando: gastauan lo esplendidamente y con placer. Los que los mandauan gastar: ganauan otros: a los moços que los despendian siempre se les pegaua algo: los regatones nunca sin ganancia lo uendian: los mercaderes de quien ellos lo comprauan: siempre podian copiosas: abundantes y hartas mantener sus casas: tiendas y boticas. Para legos eran tiempos de ganancia: a los clerigos no de perdida. Los unos con sus oficios ciuiles: no auian menester de robar. Los otros tambien con los suyos apostolicos: no tenian necesidad de uender los beneficios eclesiásticos. No faltaua a unos: lo que sobraua a los otros. No eran muy ricos los que agora son: y no lo debrian ser mui pobres⁴¹⁷.

El concilio de Trento tendría otra perspectiva sobre la cuestión, reforzando las reglas a este respecto. De hecho, las críticas de Naharro no pudieron sorprender ni a los integrantes de la curia de principios del siglo XVI ni a los dignatarios cardenalicios, siendo estos no sólo parte de la audiencia, sino también los impulsores de sus obras. Como hemos visto, estas críticas no van más allá de las que podemos encontrar en la

⁴¹⁶ La cuestión de los beneficios y su propia incredulidad es un tema del que debió ocuparse León X en una de las bulas de su pontificado, en la que el papa tuvo que reafirmar que todos los privilegios concedidos por él eran válidos.

⁴¹⁷ Hernando, "Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504", 226.

propia bula emitida en la novena sesión del V concilio de Letrán. Cosa bien distinta fue la nueva regulación que impuso el concilio de Trento: las obras de Naharro entraron entonces en el índice de libros prohibidos de 1559. Sin embargo, pocos son los pasajes de la *Tinellaria* que sufrieron censura, y la obra se imprimió prácticamente íntegra en la edición castigada de 1573. Las críticas de Naharro que recorren las páginas de la *Tinellaria* han de ser entendidas, por tanto, como ajustadas al *status quo* de la curia antes de la reforma, e incluso, una vez reconsiderados los libros que debían reeditarse con modificaciones, como una obra que ya hacia 1570 no representaba ningún peligro para la ortodoxia religiosa.

Caso bien diferente es la puesta en escena de un renegado en la *Soldadesca*, ya que el pasaje queda totalmente eliminado en la edición castigada de la obra. En esta comedia, ambientada en una Roma plagada de soldados que vagan ociosos a la espera de su paga o de una guerra en la que luchar, vemos representada la debilidad moral de los frailes mendicantes. Es el caso de Liaño, un fraile que se acerca al *atambor* y a un par de soldados bisoños en busca de dinero. En el primer acto, el soldado *plático* Guzmán⁴¹⁸ se queja de que no puede conseguir nada en Roma. El fraile Liaño, que aparece en escena en la segunda jornada, harto de mendigar y de la falta de remuneración que recibe de la Iglesia, decide renegar de esta y unirse al ejército por una paga mensual. Los soldados, al igual que el *atambor*, reprueban en seguida su vida mendicante y le sugieren que se convierta en uno de ellos en el preciso instante en el que el *atambor* está reclutando. El fraile, tras recibir la oferta, no duda en convertirse en soldado. El abandono de sus

⁴¹⁸ En la *Soldadesca* el nombre Guzmán ya estaba asociado a un tipo de soldado bravucón y pícaro, tipo que desarrollaría ampliamente Mateo Alemán a finales de siglo en su novela picaresca *El Guzmán de Alfarache* (1599).

convicciones religiosas tiene lugar en veinticinco versos en los que al fraile no parece importarle cambiar su "fe" por dinero⁴¹⁹. El episodio, siguiendo el consejo de Liaño, acaba con los soldados y el *atambor* esperando al capitán en la taberna:

LIAÑO. Pues hermano, dad acá.
 Mientras el Capitán no viene,
 hagamos si os plazerá,
 lo que la tripa conviene.
ATAMBOR. ¿Qué haremos?
LIAÑO. Que mis habitos tomemos,
 según usança moderna,
 y allí los remataremos
 en una sancta taverna⁴²⁰.

Liaño no es el único renegado de la obra. También anteriormente, en la segunda jornada, se habían sentado las bases para la percepción de un renegado en el contexto de la obra. Así, a la hora de reclutar soldados, el *atambor* ofrece paga doble a los soldados experimentados y diestros en renegar:

ATAMBOR. ¡Sus, señores compañeros,
 soldados de Papa Juan!
 ¿Quién querrá tomar dineros?
 A Pozo Blanco se dan.
 Tres ducados
 a los pláticos soldados
 y diestros en renegar,
 y a los bisoños onrados
 dos y medio y el tragar⁴²¹.

⁴¹⁹ Este hecho asombrará en la siguiente jornada al capitán Mendoza, quien se resiste inicialmente a aceptar a un renegado del que ha llegado a oír misa antes de su apostasía. "MENDOZA. ¿Quién lo hizo a aquel soldado,/ pues fraile solía ser?/ ATAMBOR. Habláis mal,/ qu'es hombre muy especial,/ sobrino de un coronel./ MENDOÇA. ¡Veis qué! ¡Reñego de tal!/ Yo he oido missa dél". En Torres Naharro, *Obra completa*, 318.

⁴²⁰ Torres Naharro, *Obra completa*, 313.

⁴²¹ Torres Naharro, *Obra completa*, 307.

En la edición expurgada no se paga más a los soldados diestros en renegar, sino diestros en "pelear"⁴²², y Liaño aparece en el listado de personajes ya desde la segunda jornada como un soldado, y en ningún momento como fraile mendicante. En la escena de la taberna, el soldado Liaño de la edición castigada quiere llevar sus "coraças"⁴²³ a la taberna, en lugar de vender sus hábitos en ella. Liaño se incorporará en la tercera jornada como un personaje nuevo, un soldado bisoño del que no conocemos la procedencia.

La reevaluación moral que la Contrarreforma infringirá tanto a las obras de Naharro como a la *Égloga de Plácida y Vitoriano* o a *La Celestina* ha tenido como consecuencia que estas obras hayan sido leídas, en ocasiones, como un producto marginal y contrario a la ortodoxia religiosa, o como una crítica radical contra los propios mecenas que las costearon. Sin embargo, espero haber mostrado que un análisis de estas obras en su contexto de producción revela las prácticas de la curia antes de la Contrarreforma, y cómo los discursos de Encina y Naharro están perfectamente integrados y "en armonía" con ciertos discursos de la élite eclesiástica. En un ambiente de exacerbada lucha por el poder, de envenenamientos de humanistas y papas, ni siquiera podemos hablar de una estabilidad tajante de ciertos discursos en la curia. Si Julio II tuvo que desmentir las noticias de su muerte en al menos una ocasión, León X afrontó situaciones similares al inicio de su pontificado. Ni que decir tiene que la inestabilidad y, por otra parte, la influencia (para nada despreciable) que ejercieron figuras como Bernardino de Carvajal, Jacopo Serrra o Baltasar del Río, va de la mano

⁴²² Bartolomé de Torres Naharro, *Propaladia de Bartolomé Torres Naharro y Lazarillo de Tormes*, todo corregido y emendado, por mandado del consejo de la Santa, y general Inquisición (Madrid: Pierres Cosin, 1573), 138.

⁴²³ Torres Naharro, *Propaladia* (1573), 141.

con la rapidez con la que la célebre "fortuna" podía mudarse, así como con la movilidad y el campo de acción que tenemos que conceder a ciertos discursos en un ambiente de renovación y replanteamiento de la antigüedad clásica: el suicidio, la reforma de costumbres o, como vimos en los otros capítulos, la propia configuración del autor mediante la imprenta y la fijación de un modelo escenográfico de escena cómica, nos permiten apreciar la comedia desde una nueva perspectiva en la que su propia redefinición va acompañada de la constante reconfiguración de los discursos de las élites de la curia.

CONCLUSIONES

Desde las primeras apariciones de la palabra *comedia* en español hasta la publicación del teatro de corral de Lope de Vega transcurren varios años en los que se producen cruciales experimentos dramáticos para la reconfiguración del género cómico. En mi estudio he intentado reconstruir los años que median desde la publicación del primer *Cancionero* de Encina que contiene una amplia colección de representaciones, concebidas como tales por su autor, hasta la segunda década del siglo XVI, cuando se publican, en cinco actos o jornadas, las comedias "a fantasía" y "a noticia" de Torres Naharro en Nápoles, obras que presentan una estructura genéricamente reconocible como comedia para el lector de hoy en día.

Como sabemos, tanto el interés como el conocimiento del drama clásico durante la Edad Media fue generalmente escaso, con la excepción de notables ejemplos, como el adaptador del *Querolus* del siglo IV o V⁴²⁴, Hroswitha de Gandersheim, o John de Salisbury, quien empleó en sus escritos amplias citas del *Eunuchus* y del *Andria* de Terencio. Gracias a la adaptación cristiana de las comedias de Terencio por Hroswitha en el siglo X sabemos que estas obras se leían en tiempos del emperador Otto el Grande. Como señala la propia Hroswitha en su prólogo, su intención al adaptar las obras había sido que aquellos cristianos atraídos hacia los originales de Terencio por su belleza tuvieran ahora obras que, imitando su estilo, exaltaran la pureza triunfante de las vírgenes.

⁴²⁴ La obra tuvo cierto éxito en la Edad Media y en el siglo XII proporcionó a Vital de Blois un modelo para su propia *Auhularia*.

Vimos en el primer capítulo cómo es precisamente a Hroswitha a quien retoma el humanista Conrad Celtis para llevar a cabo una reedición de sus obras a través de la cual poder convertirla en una de las figuras literarias más dignas de admiración del imperio de Otto el Grande, y esto precisamente en el momento en el que el drama clásico comienza a estudiarse sistemáticamente y a ponerse en escena. Otras huellas de la comedia clásica que se pueden vislumbrar en las comedias elegíacas o en las humanísticas ponen de manifiesto que, de alguna manera y en algunos lugares, la comedia no era un elemento completamente extraño. De esto dan cuenta también los numerosos códices medievales anotados que conservamos, tanto de Terencio⁴²⁵ como de Plauto⁴²⁶, aunque las interpretaciones del hecho teatral fueran generalmente muy diferentes de lo que ahora entendemos por una representación.

En el caso español, la noción de comedia a mediados del siglo XV se articula mediante la teoría de los estilos de Virgilio, que había llegado principalmente a través del comentario de Benvenuto da Imola a la *Commedia* de Dante. Encontramos la huella de las ideas de Benvenuto en la *Comedieta de Ponça* del marqués de Santillana, quien se había hecho traer un códice comentado de la *Commedia* desde Italia, y cuyo manuscrito se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de España. Santillana, en su "Carta a doña Violante de Prades", en la que le envía la *Comedieta* junto a algunos proverbios y "sonetos fechos al italico modo", escribe:

Muy noble señora, cuando aquella batalla naval acaeció cerca de Gayeta
la cual fue así grande que después que el rey Jerjes hizo el puente de

⁴²⁵ Para la fama de Terencio en la Edad Media, véase Claudia Villa, *La "lectura Terentii"* (Padua: Antenore, 1984).

⁴²⁶ Para la fama de Plauto en la Edad Media, véase Ferruccio Bertini, *Plauto e dintorni* (Roma: Laterza, 1997).

naves en el mar Océano, por ventura tantas y tan grandes fustas no se juntaron sobre el agua, yo comencé una obra a la cual llamé *Comedieta de Ponza*. Y titulela de este nombre por cuanto los poetas hallaron tres maneras de nombres a aquellas cosas de que hablaron, es a saber: tragedia, sátira y comedia. Tragedia es aquella que contiene en sí caídas de grandes reyes y príncipes así como de Hércules, Priamo y Agamenón y otros tales, cuyos nacimientos y vidas alegremente se comenzaron y grande tiempo se continuaron y después tristemente cayeron. Y de hablar de estos usó Séneca el mancebo, sobrino del otro Séneca, en las sus Tragedias, y Juan Bocacio en el libro *De casibus virorum illustrium*. Sátira es aquella manera de hablar que tuvo un poeta que se llamó Sátiro, el cual reprehendió muy mucho los vicios y loó las virtudes; y de esta después de él usó Horacio, y aun por esto dijo Dante:

el altro è Oracio satiro qui vène etc.

Comedia es dicha aquella cuyos comienzos son trabajosos y tristes, y después el medio y fin de sus días alegre, gozoso y bienaventurado; y de esta usó Terencio Peno, y Dante en el su libro donde primeramente dice haber visto los dolores y penas infernales, y después el Purgatorio, y alegre y bienaventuradamente después el Paraíso. La cual Comedieta, muy noble señora, yo continué hasta que la traje en fin. Y certificoos, a fe de caballero, que hasta hoy jamás ha salido de mis manos, no embargante que por los mayores señores, y después por otros muchos grandes hombres, mis amigos de este reino, me sea estada demandada⁴²⁷.

Igualmente desprovista de su pura denotación dramática, como afirma Pérez Priego⁴²⁸, es la concepción que desarrolla Juan de Mena sobre la comedia. Mena cita en su comentario en prosa de la *Coronación del Marqués de Santillana* la importancia de Benvenuto da Imola: "de los cuales estilos mas largamente poniendo sus derivaciones e senificados fabla el comentador sobre la Comedia de Dante en el quarto preambulo"⁴²⁹.

⁴²⁷ Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, *Carta del Marqués de Santillana a doña Violante de Prades*, en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35750518989253720976613/p0000001.htm#I_0 [Consulta del 15 de Abril de 2013].

⁴²⁸ Miguel Ángel Pérez Priego, "De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de "Comedia", *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. I, (1978): 151-158, 152.

⁴²⁹ Pérez Priego, "De Dante a Juan de Mena", 156.

Poco después, a finales del siglo XV, el comentarista de *Las trecientas*, Hernán Nuñez, comentó la famosa estrofa 123 sobre los poetas, correspondiente a la orden de *Phoebus*:

Copla cxxiii
Vimos a Homero tener en las manos
la dulce *Ilíada* con el *Odyssía*,
el alto Vergilio vi que lo seguía,
Ennio con otro montón de romanos;
trágicos, líricos, elegianos,
cómicos, sátiros, con heroístas,
y los escritores de tantas conquistas
quantas nacieron entre los humanos⁴³⁰.

En sus glosas, Hernán Nuñez glosa el término "cómicos" de la siguiente manera:

La comedia es, según los griegos, una comprensión del estado civil y privado sin peligro de la vida, y, según la sentencia de Tullio, la comedia es 'imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad'⁴³¹

Esta definición se basaba en la definición de comedia de Cicerón como "un espejo de las costumbres, una viva imitación de la verdad", que Hernán Nuñez había tomado de Donato. El código sobre el que trabajó y anotó Nuñez había pertenecido a

⁴³⁰ Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña, "Comentario a las Trescientas de Hernán Nuñez de Toledo, el Comendador Griego", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 251, en <http://www.ehumanista.ucsb.edu/projects/Weiss%20Cortijo/> [Consulta del 20 de abril de 2013] La cursiva es mía.

⁴³¹ Weiss y Cortijo Ocaña, "Comentario a las Trescientas", 258. La referencia a Cicerón aparecerá también explícitamente en Naharro: "Y según Tullio, comedia es *imitatio vite, speculum consuetudinis, imago veritatis*". En Torres Naharro, *Obra completa*, 8; Y, así mismo, en *Arte Nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega: "Con ática elegancia los de Atenas/ reprehendían vicios y costumbres/ con las comedias, y a los dos autores/ del verso y de la acción daban sus premios./ Por eso Tulio las llamaba espejo/ de las costumbres y una viva imagen/ de la verdad, altísimo atributo,/ en que corren parejas con la historia./ ¡Mirad si es digna de corona y gloria!". En Lope de Vega, "Arte nuevo de hacer comedias", en Lope de Vega, *Rimas II*, ed. Felipe Pedraza Jiménez (Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla la Mancha, 1994), 367.

Alfonso de Palencia, uno de los pocos humanistas castellanos que hacia 1490 poseía e intentaba imitar manuscritos teatrales. Palencia había copiado para su uso personal, en 1471, un lujoso ejemplar de las comedias de Terencio (fig. 34 y 35). También sabemos que Palencia había comprado en Valencia (fig. 36) el manuscrito que contenía el comentario de Donato al *Andria* de Terencio⁴³², allá por 1470 o 1472⁴³³. Además, se conservan dos epístolas dirigidas a Hernando del Pulgar que hacen uso del diálogo cómico. Este tipo de diálogo se introduce en episodios que presentan ciertas concomitancias con las sátiras de Horacio y con los diálogos que, antes de la composición de la *Celestina*, presentaban al personaje tipificado de la medianera. En estos opúsculos, Palencia parece emular la vívida descripción a la que se refería Cicerón:

Tomó la palabra la alcahueta: "A tu única queja" -dijo- "yo no podría añadir un montón, queridísima compañera de taberna. Ha poco que me vi obligada a salir de casa no por voluntad propia sino por la compasión hacia un joven afligido, pero tras intentar una decena de veces la marcha, me vi obligada a regresar sin fruto por causa de estos terribles baches; hoy, en cambio, decidí morir o emprender de nuevo el asunto. Ciertamente la caridad, que es la mejor virtud, debe superar todas las fatigas y penalidades; la misma caridad trajo consigo un consejo acertadísimo. Hoy, efectivamente, pensando conmigo misma qué debería hacer para que este queridísimo joven no perezca, conjeturando que el valor reside en lo más difícil y que muchas cosas que parecen adversas tienen más fáciles salidas y aportan beneficio a partir de la adversidad, vi que era más oportuno que inoportuno en este tiempo de turbulencia emprender el asunto. En efecto, si todo estuviese tranquilo y el ir y venir pareciera normal a todos, no podría encontrar ninguna razón para quedarme un rato en casa de aquella castísima viuda a la que es necesario convencer con palabras; entraré en su portal como si no pudiera seguir adelante; me sentaré; seguidamente me levantaré; despreciándome a mí, pediré un enorme recipiente de agua para

⁴³² El manuscrito contenía también una mutilada *Vida de Terencio*, y el tratado *De fabula* de Evancio.

⁴³³ Aunque Palencia no marca la fecha de la compra del manuscrito, y no se ha asignado una fecha de compra a la obra, Palencia debió adquirirla antes de 1472, puesto que las notas autógrafas en el manuscrito de Donato parecen pertenecer justamente al momento en el que estaba preparando su edición *De Synonimis*, publicada en 1472. Por otra parte, el interés de Palencia en el texto salta a la vista, dado el número de comentarios autógrafos en la obra.

lavar el borde de mi falda. Entonces la viuda, compadecida de mis adversidades, empezará a charlar; llegará la oscuridad de la noche, de modo que me será más fácil quedarme allí. Luego vendrá para mí el momento apropiado para intentar hechizar el corazón de aquella dulcísima joven. Si me escucha, entonces el joven caballero habrá alcanzado su fin por medio de mis mañas⁴³⁴.

Es fácil ver cómo la medianera de Palencia, con quien el personaje de *Celestina* presentará muchas similitudes marca un acercamiento a la escritura de diálogos "cómicos". Un análisis de las referencias internas en el *Universal Vocabulario en latín y en romance* (1490) nos da una mejor idea de cómo entendía Palencia la comedia en la última década del siglo XV. En la entrada sobre la "fábula", Palencia distingue entre el argumento de la tragedia y el de la comedia de la siguiente manera:

Argumento se llama al que en las tragedias y comedias antecede a la narración que dende se sigue contando cosas que no fueron hechas pero podieran se fazer aunque las tragedias los autores de ellas escribieron más fabulosamente: inxiriendo muchas cosas posibles a las posibles: mas los comicos siempre entienden en contar cosas posibles según leemos en Terentio: y en Plauto muchas cosas que todas podiera contecer: como de pamphilo y de glicerio: y del eunucho y de los captivos⁴³⁵.

Es una distancia enorme la que marcan esas dos décadas que separan la concepción teatral de Palencia, que observa el teatro como un hecho del pasado, y la de Torres Naharro, que se desempeña como comediógrafo de la curia papal. Sin embargo, se puede ver al mismo tiempo que la definición de Palencia ya auguraba algunos de los preceptos que el propio Naharro defendería:

⁴³⁴ Alfonso de Palencia, *Epístolas latinas*, ed., pr. y trad. Robert B. Tate y Rafael Alemany Ferrer (Bellaterra, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1982), 53-53.

⁴³⁵ En Alfonso de Palencia, *Universal Vocabulario en latín y en romance*, v.i, cli.

Quanto a los géneros de comedias, a mi me parece que bastarían dos para en nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia s'entende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*; a fantasía, de cosa fantástica o fingida, *que tenga color de verdad aunque no lo sea*, como son *Seraphina*, *Ymenea*, etc.

Para Naharro, como vemos, será esencial esa idea de representación de la realidad, bien en el caso de sus comedias a noticia, bien cuando se trata de una obra basada en hechos y personajes de ficción pero con *color de verdad*. Esta idea de la noción de la verosimilitud se construye a través de una recuperación de los motivos del drama de la antigüedad.

La recuperación partía, por un lado, de un conocimiento de la tradición que permitía crear tramas y subtramas con un modelo dramático perfeccionado y cuyo aprendizaje había sido fuertemente influido por la comedia clásica, desde la configuración de los cinco actos en las comedias hasta el propio nombre de las obras. Así, Torres Naharro en el introito a la *Tinellaria*, la compara con la *Asinaria* de Plauto explicando su título, así como el hecho de que se base en una comedia de "bastonadas":

Pues, mis amos,
la comedia intitulamos,
a tinelo, *Tinellaria*,
como de Plauto notamos
que de asno dixo *Asinaria*.
Y entre nos,
tinelos y asno, par Dios,
no difieren mil passadas,
pues ya véis que todos dos
se mandan a bastonadas⁴³⁶.

⁴³⁶ Encina, *Obra completa*, 341.

Por otro lado, la recuperación era entendida por muchos dramaturgos como un necesario proceso de renovación con respecto a la antigüedad, tema del que todavía encontraremos ecos en Lope de Vega. Naharro, en el prólogo de sus obras, como Lope en el *Arte Nuevo de hacer comedias*, muestran fastidio a la hora de enumerar las formas de hacer de la antigüedad. La necesaria renovación del propio dramaturgo, para adaptarse a las costumbres de su época, es una clara tendencia en muchos de los autores del período.

Así, en el panorama literario posterior a Naharro, el autor de la *Ramusia* se expresará en términos afines:

... moderna d'interlocutori et negotio à nostri tempi occorrente, et non gli è parso convenevole riconducer la Scena Medemo, Simo, Sofia, Thaide, Phampilo et Bacchide, perche homai sono tanto vecchi che i loro negotii vi fastidirebbono: et lo idioma suo è tant'elegante latino che li soli dotti lo intenderebbono⁴³⁷.

Discursos sobre la novedad del teatro se mezclaban también con otros de tipo lingüístico, que, en último término, podían llevar a discusiones sobre la importancia de "gustar al público"; algo que, como señalaba Machiavelli en la *Clizia* en cuanto a la actualización del lenguaje y al uso de malas palabras, es de gran importancia, puesto que el efecto de la risa no se puede conseguir de otra manera⁴³⁸. Torres Naharro, de manera semejante, aclara que uno de los objetivos de sus *obras* es hacer reír a los espectadores, concediendo así gran importancia al efecto que se consigue sobre la audiencia:

⁴³⁷ Raffaele Sirri, *Schede per il teatro del Rinascimento* (Nápoles: Il Tripode, 1965), 20.

⁴³⁸ Sirri, *Schede per il teatro del Rinascimento*, 27.

donde spero
que a todos muy por entero
vos daremos que reír,
como de aquel carpintero
que os deseaba servir⁴³⁹.

Sea mediante bastonadas, a la manera de Plauto, o mediante la puesta en escena de suicidas paródicos, en el caso de Naharro, la renovación de los clásicos proviene de un conocimiento de los mismos. Lejos de interpretaciones teleológicas que sitúan a Torres Naharro entre los autores primitivos del drama castellano, sus contemporáneos entendieron ya que este había asimilado el drama clásico y había sido capaz de concebir una fórmula teatral consumada que se encontraba mucho más cercana a Lope de Vega y al teatro del Siglo de Oro de lo que sería predecible mediante un sistema basado en la evolución y en momentos concretos de la periodización artística.

La cita del dramaturgo e impresor Timoneda (1559) que leímos en el primer capítulo sintetiza, en suma, los problemas concernientes al estudio de la comedia del siglo XVI y reinstala a Naharro en una posición privilegiada en cuanto a la práctica del género. Para Timoneda, las obras de Naharro son producciones ya consumadas para la puesta en escena, cualidad de la que carecen comedias como la *Celestina* o la *Tebaida*.

Cuán apazible sea el estilo cómico para leer puesto en prosa, y cuan propio para pintar los vicios y las virtudes, amados lectores, bien lo supo el que compuso los amores d'Calisto y Melibea y el otro que hizo la *Tebaida*. Pero faltábales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholomé d'Torres y otros en metro. Considerando yo esto quise hazer Comedias en prosa, de tal manera que fuessen breves y representables: y hechas, como pareciesen muy bien assí a los representantes como a los auditores, rogáronme muy

⁴³⁹ Encina, *Obra completa*, 347.

encarecidamente que las imprimiese, porque todos gozassen de obras tan sentenciosas, dulces y regozijadas. Fue tanta la importunación, que no pudiendo hazer otra cosa, he sacado por agora, entre tanto que otras se hazen, éstas tres a la luz, es a saber la Comedia de Amphitrión, la de los Menemos, y la Carmelia. Y pues esto yo lo hago por el fin mismo que tengo dicho, creo que todos lo aprobarán por bueno, y si no la intención me salva⁴⁴⁰.

Timoneda utiliza algunos de los elementos de la estructura dramática de Naharro en la introducción de sus *Tres comedias*. En efecto, la adaptación para la representación no presenta un argumento como el que acompañaba a las ediciones manuscritas e impresas de Terencio en el siglo XV o en el siglo XVI, tanto en latín como en vulgar (como es el caso de las de Villalobos o de Pérez de Oliva), sino un introito pastoril en el que se se presenta el argumento de la obra:

Introyto y Argumento. En el qual se introducen quatro personas, las cuales salen cantando esta canción. BROMIO, viejo. PASCUALA, pastora, su hija. MORATO, pastor. ROSENO, pastor.

CANCIÓN.

Zagala, ¿do está tu amore?
Yo me sé adonde.

Si gozes de tu zurrone,
y de tu rueca d'enzino;
di: no me tengas moyno,
¿dó está puesta mi aficione?
¿Dó'stá puesta mi aficione?
Yo me sé adonde"⁴⁴¹.

Timoneda toma el recurso del prólogo pastoril, precisamente, de Torres Naharro y de Encina de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. Se trata de un modo de hacer que está

⁴⁴⁰ Timoneda, Obras de Juan de Timoneda, 247.

⁴⁴¹ Timoneda, Obras de Juan de Timoneda, 251.

en línea con los prólogos italianos de la época, en los que un actor o el propio autor presentaba las obras a los espectadores resumiendo el argumento de las mismas. Sin embargo, aunque introito pastoril y prólogos italianos compartan una función semejante, lo que los diferencia constituye una de las distinciones nacionales más marcadas de las obras de Encina o Naharro en la curia. Si, como habrá podido verse a través de este estudio, tanto las obras de Encina como las de Naharro están indiscutiblemente vinculadas a las innovaciones escenográficas, discursos y prácticas teatrales de Roma a principios del siglo XVI, hay algo mediante lo que voluntariamente se distinguen con respecto a los autores italianos: una marca folclórica, si queremos, de origen, como es precisamente el prólogo en el que es un rústico quien recita el argumento. Esto, sin embargo, no puede tomarse de ninguna manera, en el caso de Naharro, como un rasgo de "rusticidad", sino como un reclamo comercial, de la misma manera que los representantes romanos eran conocidos por lo afectado de sus gestos, los de Ferrara por su respecto a las fuentes clásicas, o los de Siena por su capacidad para improvisar. En un ambiente donde entretener, tal como decía Naharro, podía ser el ganapán de cada día, buscar una marca personal significaba también destacarse en el mercado.

Situar a Torres Naharro en un estadio primitivo de la formación de la comedia no es sostenible y es en todo punto ahistórico; más aún cuando en la historia de la literatura se ha considerado a este y a Encina como los grandes fundadores de la comedia. Si bien las obras de Encina no han absorbido completamente las estructuras de comedia de la vanguardia de la renovación teatral que tuvo lugar en Italia, sí podemos decir que las obras de Torres Naharro, estructuradas como las de Bibbiena o Machiavelli, poseen ya todos los elementos que caracterizarán al teatro comercial del Siglo de Oro. El hecho de

que medien casi ochenta años entre las obras de Naharro y la puesta en escena, de nuevo, de obras tan perfeccionadas, nos habla de la necesidad de evitar un análisis teleológico en relación a los géneros literarios. Tras este momento único de explosión de "comedias" que experimentará Naharro, el teatro en Italia se dispersará, volviéndose algo más espectacular que derivará en subgéneros como la ópera. En los teatros comerciales de España e Inglaterra, sin embargo, tendrá lugar una vuelta al texto. Los argumentos de novedad que usa Lope, por tanto, son equiparables a los de Naharro: no hay, en realidad, una diferencia sustancial en el teatro comercial de Lope que no estuviera ya en Machiavelli o en Torres Naharro. La novedad consiste, quizás, en haber recuperado los hallazgos que el teatro de comienzos del siglo XVI había alcanzado ya, y que se habían perdido durante más de medio siglo, como si la teoría, una vez recuperada, hubiera oscurecido de alguna manera la propia práctica de los autores dramáticos.

APÉNDICE

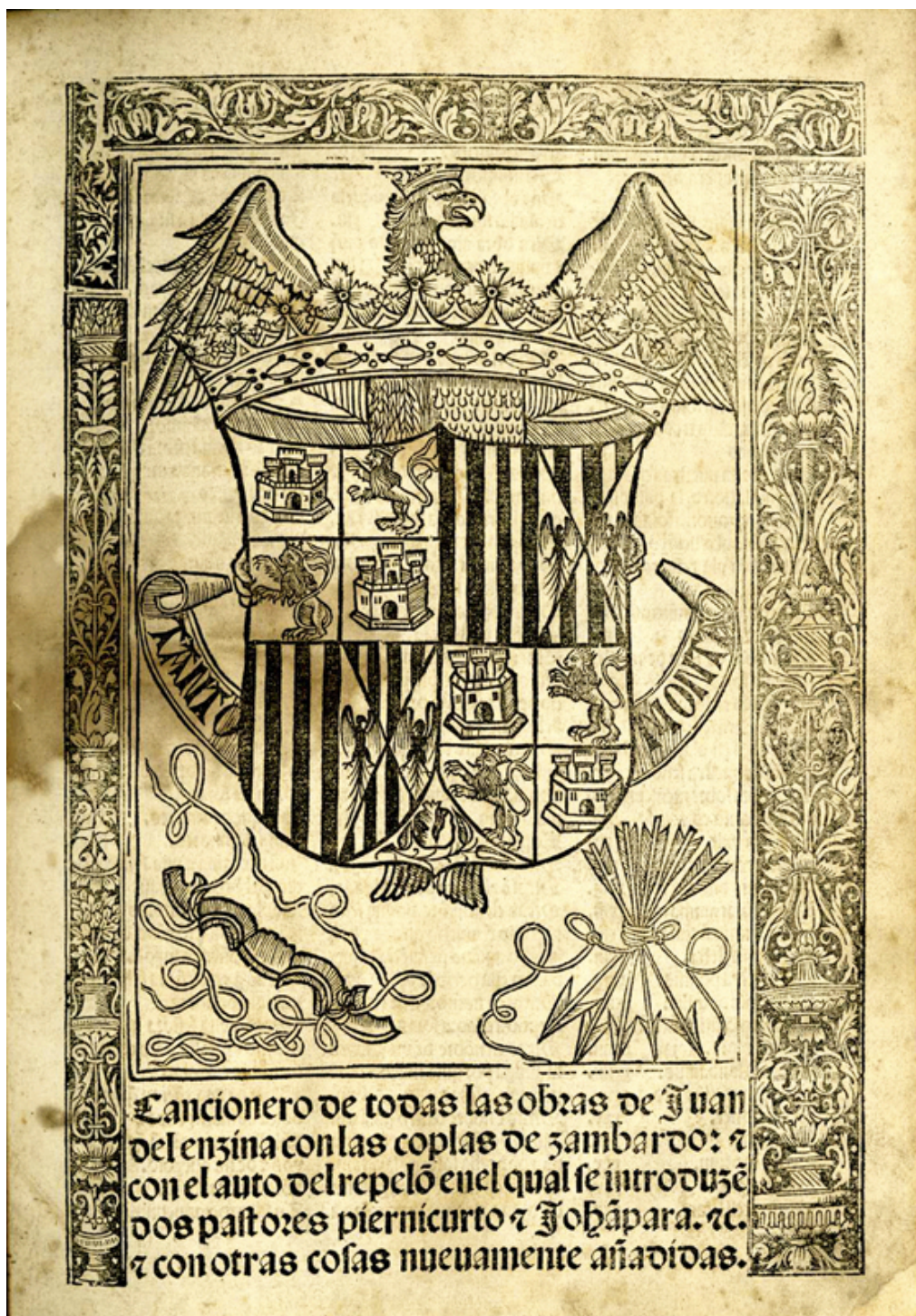


Figura 1. Grabado inicial del *Cancionero* de Juan del Encina mostrando el escudo de los Reyes Católicos. Juan del Encina, *Cancionero* de todas las obras con las de Zambardo y el auto del Repelón (Salamanca: Hans Gysser, 1509). Cortesía de la Hispanic Society of America.



Figura 2. Grabado inicial del *Cancionero* de Juan del Encina mostrando el escudo de los Reyes Católicos. Juan del Encina, *Cancionero de todas las obras* (Zaragoza: Jorge Coci, 1516a). Cortesía de la Hispanic Society of America.



Figura 3. Imagen de Conrad Celtis ofreciendo las obras de Hrotsvitha a Federico III de Sajonia en Hrotsvitha, *Opera Hrosuite: illustris uirginis et monialis Germane, gente Saxonico orte nuper a Conrado Celte inuenta* (Núremberg: Sub priuilegio Sodalitatis Celticae a Senatu Rhomani Imperii impetrato, 1501). Cortesía de Princeton University Library.



Figura 4. Imagen de Hrotsvitha ofreciendo sus obras al emperador Otto el grande en Hrotsvitha, Opera Hrosuite: illustris uirginis et monialis Germane, gente Saxonico orte nuper a Conrado Celte inuenta (Núremberg: Sub priuilegio Sodalitatis Celticae a Senatu Rhomani Imperii impetrato, 1501). Cortesía de Princeton University Library.



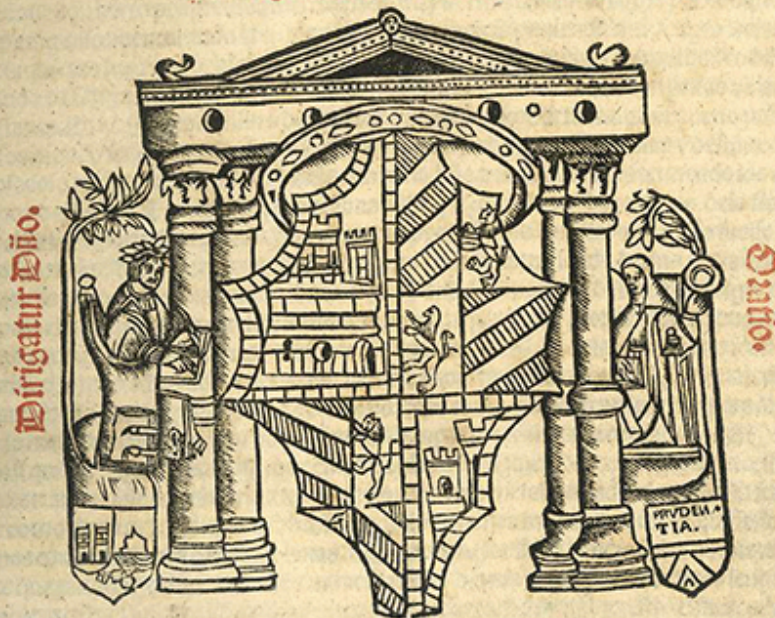
Figura 5. Imagen de fray Ambrosio de Montesino ante los Reyes Católicos. Estampa suelta de la portada de la *Vita Christi Cartuxano romançado* por fray Ambrosio (Alcalá de Henares: Stanislao Polono, 1502-1503). Biblioteca Nacional de España.



PROPALLADIA

De Bartholome de Torres Naharro. dirigida al Illustrissimo Señor: el S. Don Ferrando Daualos de Aquino Marques de Pescara. Conde de Uxito: gran Camarlenzo del Reyno de Napoles &c.

Con gratia y Privilegio: Papal. y Real.



Contiense en la Propalladia.

Tres lamentaciones de Amor
Una Satyra
Onze Capítulos
Siete Epistolas,
Comedia. Seraphina
Comedia. Trophæa

Comedia. Soldadesca
Comedia. Cinellaria
Comedia. Ymenea
Comedia Jacinta
Dialogo. del Nascimieto
Una. Contemplacion
Una. Exclamation

El Hierro de la lança
Ela Veronica
Retrato.
Romances. Cançones.
Sonetos.
Comedia. Aquilana

Figura 6. Reproducción de la portada de la segunda edición de la *Propalladia*, que utiliza el mismo grabado que la primera edición. Cortesía de la Hispanic Society of America. Bartolomé Torres Naharro, *Propalladia* (Nápoles: Pasquet de Sallo, 1524).



Figura 7. Detalle del escudo de Clavedán en Vasco Díaz Tanco, Jardín del Alma Cristiana (Valladolid: Juan de Carvajal, 1542), R8recto. Cortesía de la Hispanic Society of America.



Figuras 8 y 9. Imágenes de la coronación del poeta en Vasco Díaz Tanco, *Los veinte triunfos* (s. l: s. n., s.a. [ca. 1535]), t4 recto. Cortesía de la Hispanic Society of America.



Figura 10. El poeta coronado en Vasco Díaz Tanco, *Los veinte triunfos* (s. l. : s. n., s.a. [ca. 1535]), t4 verso. Cortesía de la Hispanic Society of America.

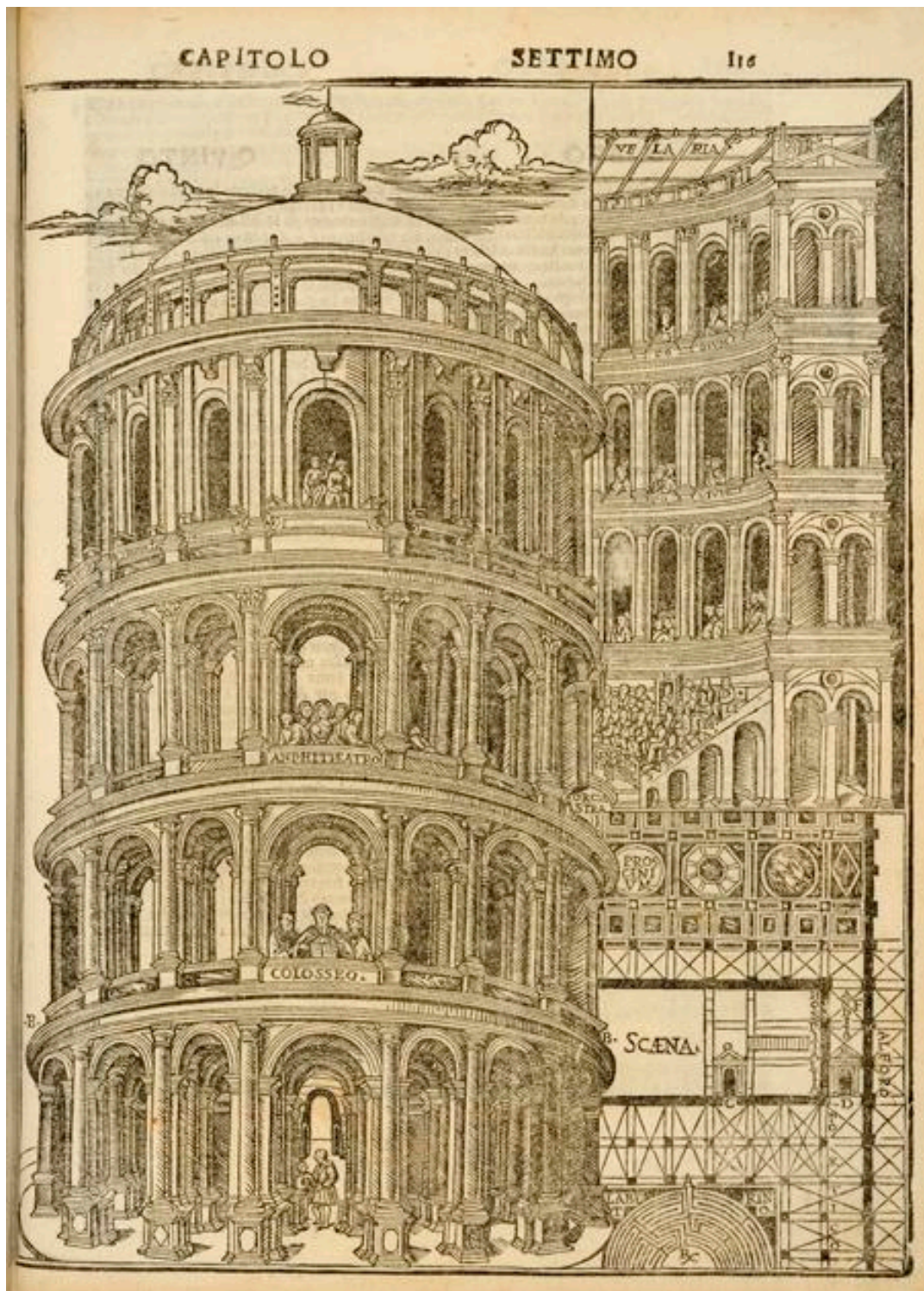


Figura 11. Imagen de un teatro en forma de torre. Vitruvius Pollio, *Architittura*, con il suo comento et figure Vitruvio in volgar lingua raportato per M. Gianbatista Caporali di Perugia (Perugia: Iano Bigazzini, 1536), f. 116 r. Cortesía de Marquand Library of Art and Archaeology, Princeton University.

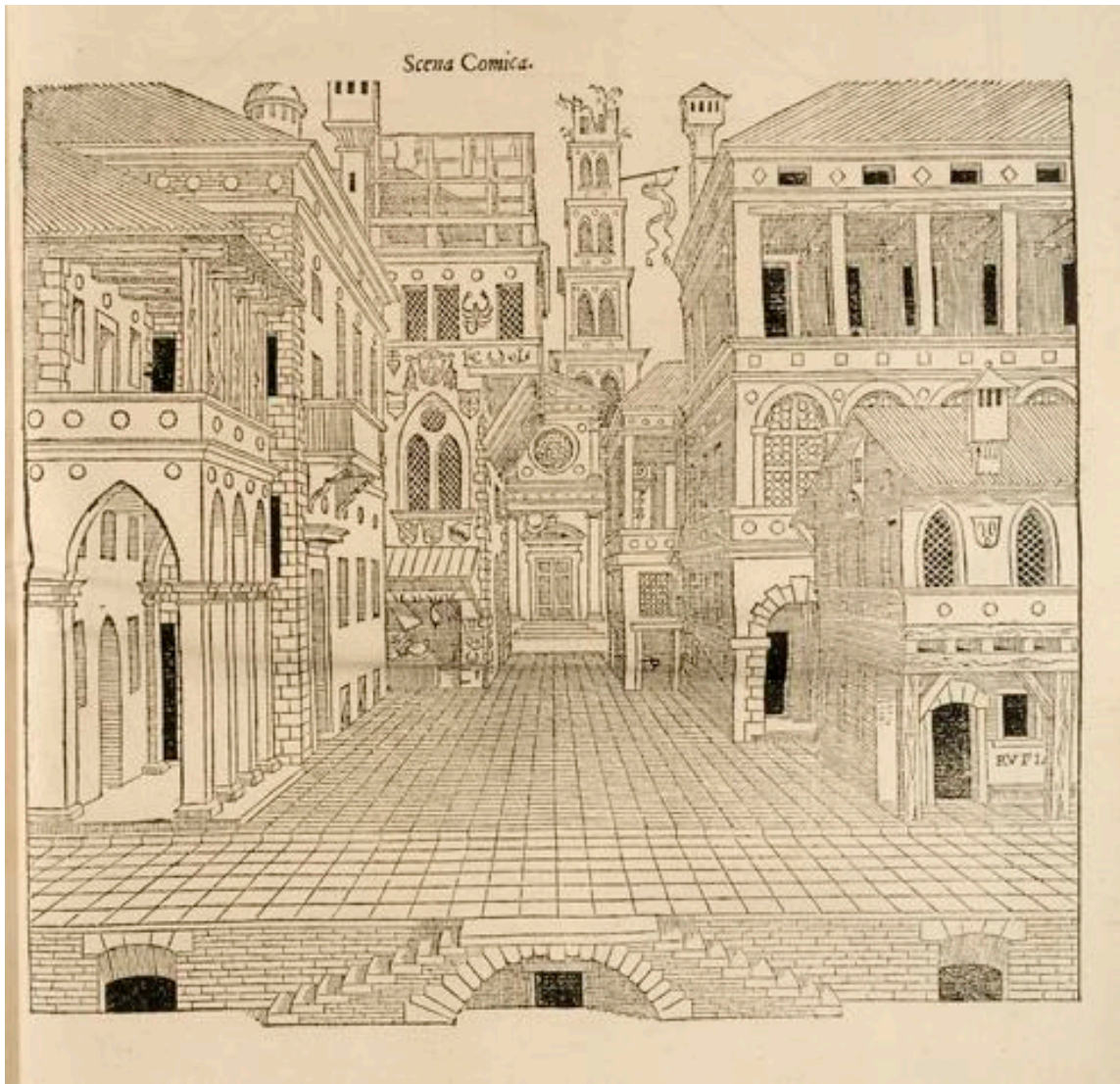


Figura 12. Escena c3mica en Sebastiano Serlio, *Il primo e secondo libro d'Architettura*, (Paris: Jehan Barb3, 1545). Grabado sin foliaci3n entre los folios 66 y 67. Marquand Library of Art and Archaeology, Princeton University.

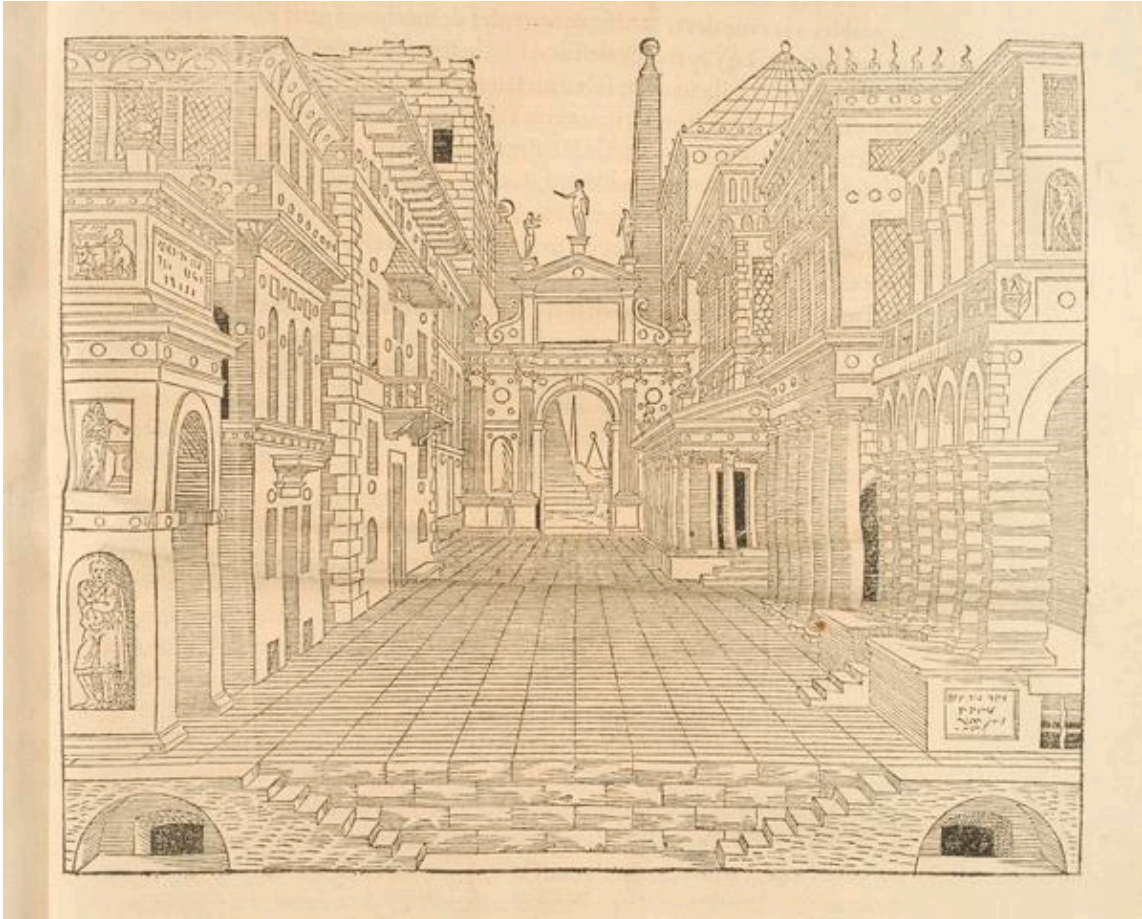


Figura 13. Grabado de la escena trágica. Sebastiano Serlio, *Il primo e secondo libro d'Architettura* (Paris: Jehan Barbé, 1545), fol. 69 recto. Marquand Library of Art and Archaeology, Princeton University.

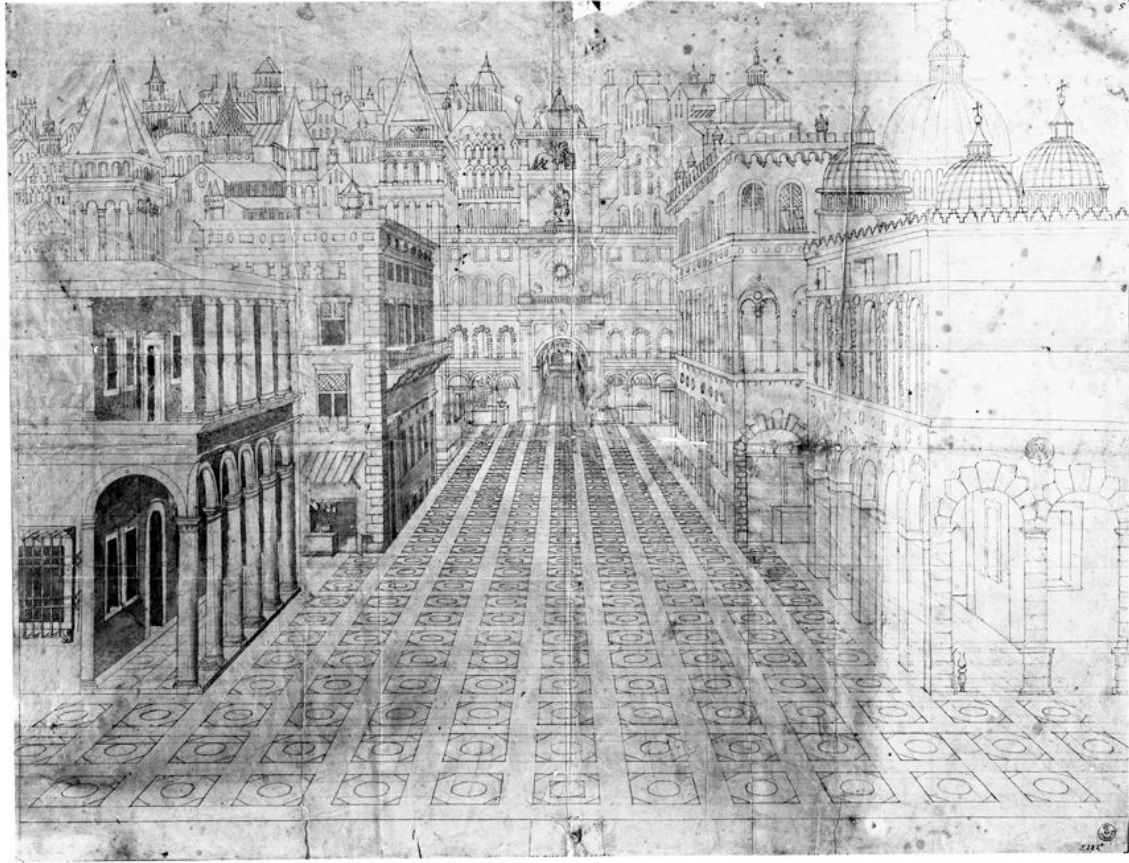


Figura 14. Diseño de la escena cómica de Sebastiano Serlio con la vista de la piazza San Marco en Venecia (ca. 1530). Florencia, Uffizi. N.º. inventario: Stampe dis. 5282. A. Cortesía del Polo Museale di Firenze.



Figura 15. Diseño de perspectiva romana de Peruzzi. Florencia, Uffizi, ca 1520. N^o. inventario: Stampe. Dis. n*291-A. Cortesía del Polo Museale di Firenze.

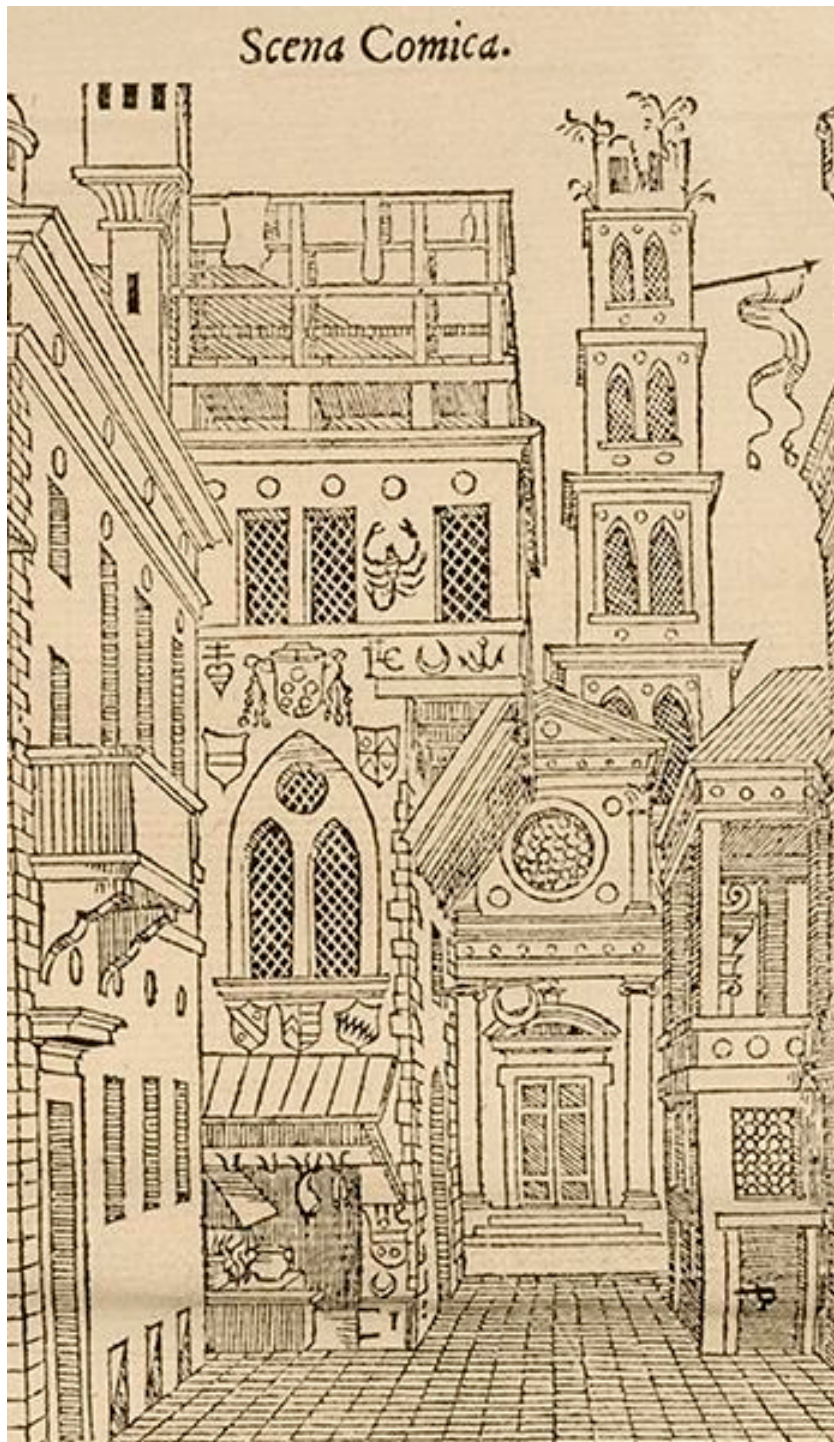


Figura 16. Detalle de la taberna y la iglesia en la escena c3mica en Sebastiano Serlio, *Il primo e secondo libro d'Architettura* (Paris: Jehan Barb3, 1545). Grabado sin foliaci3n entre los folios 66 y 67. Cortesía de Marquand Library of Art and Archaeology, Princeton University.

**C Comedia Soldadescha compuesta
por Bartholome de torres
Naharro .**

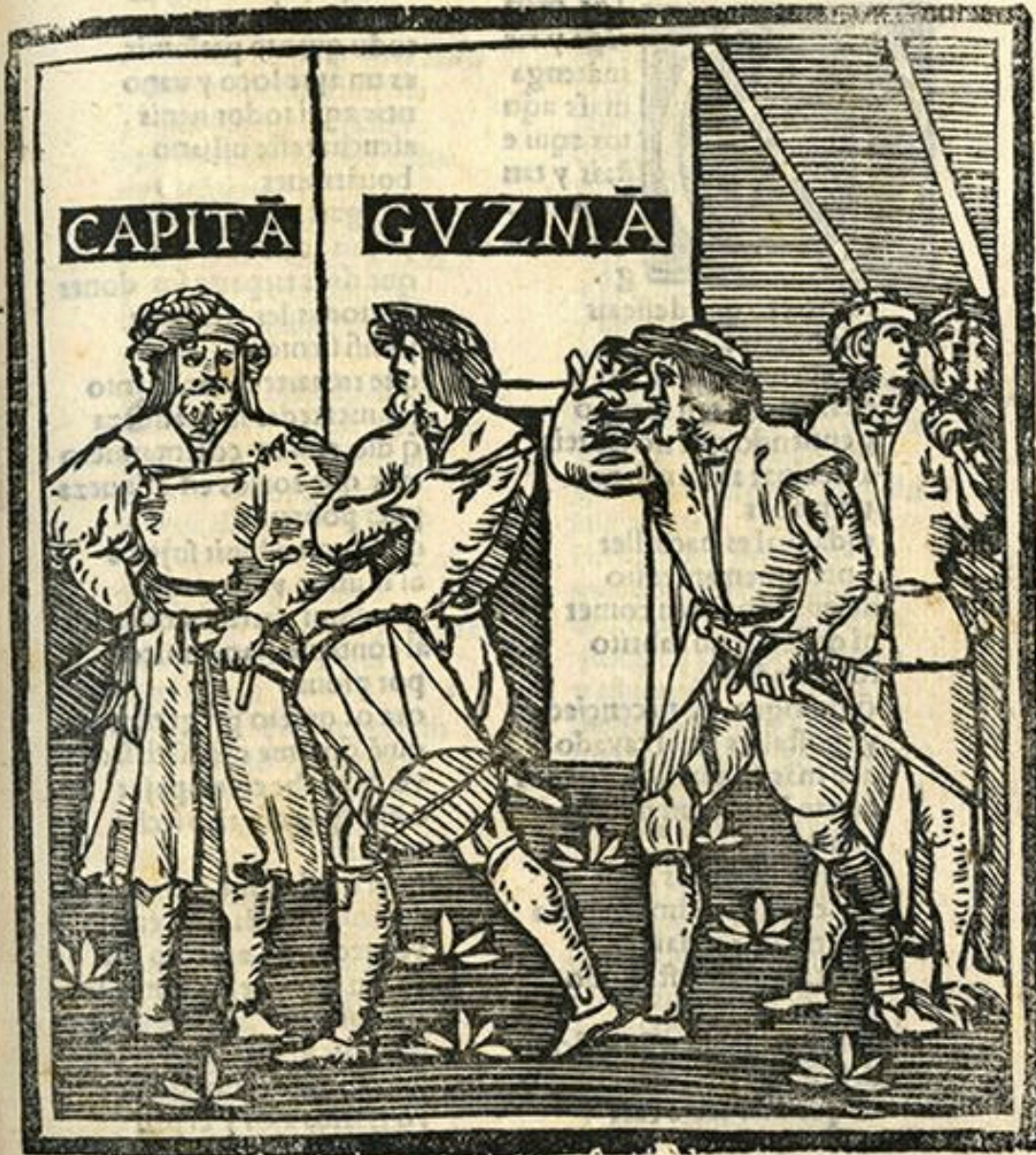


Figura 17. Grabado inicial de la *Soldadesca*. Bartolomé Torres Naharro, *Comedia Soldadescha*. [s. l., ca. 1520?] Cortesía de la Hispanic Society of America.

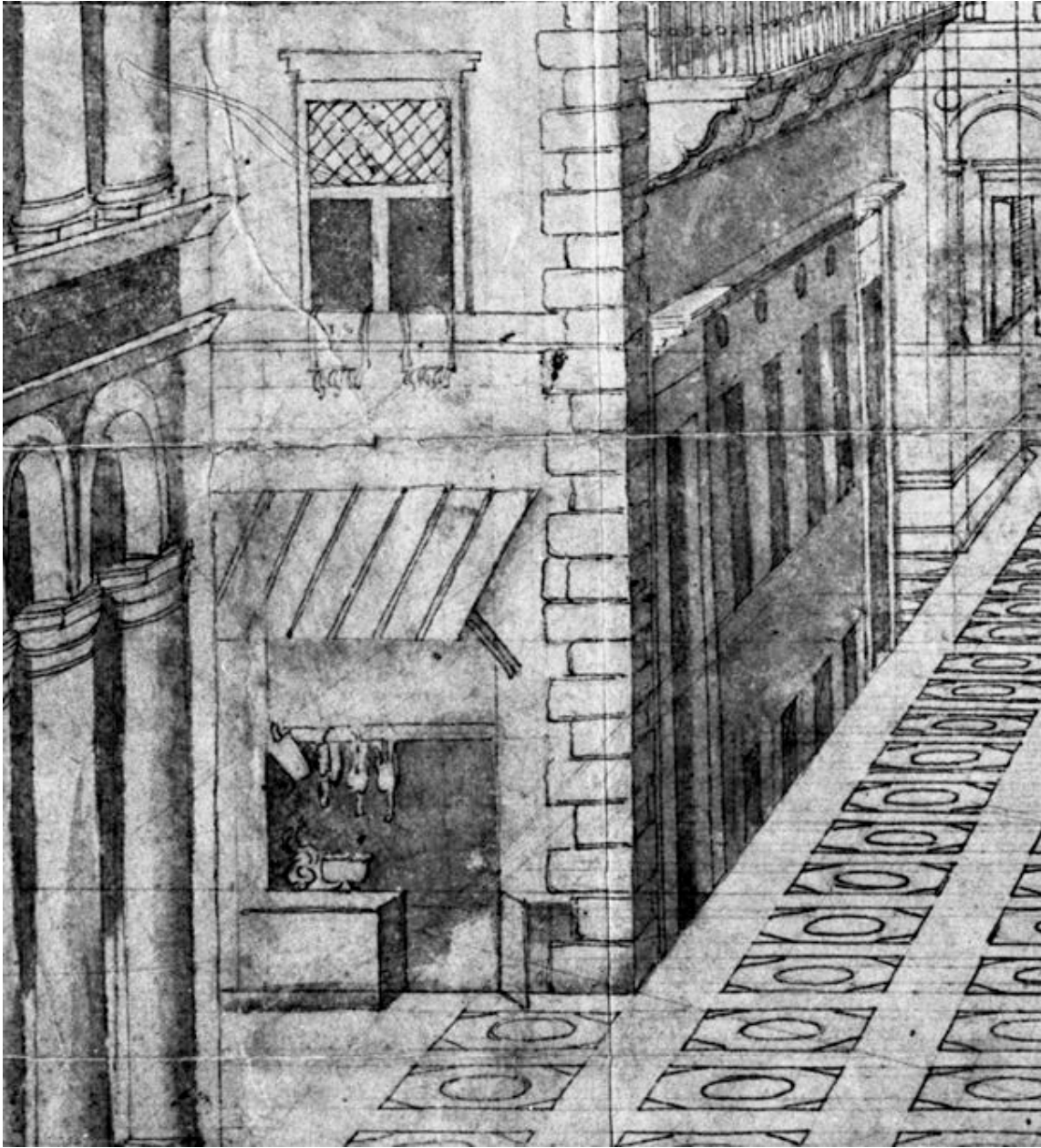


Figura 18. Detalle de una bodega o tinelo del diseño de la escena cómica de Sebastiano Serlio con la vista de la piazza San Marco en Venecia (ca. 1530). Florencia, Uffizi. N°. inventario: Stampe dis. 5282. A. Cortesía del Polo Museale di Firenze.

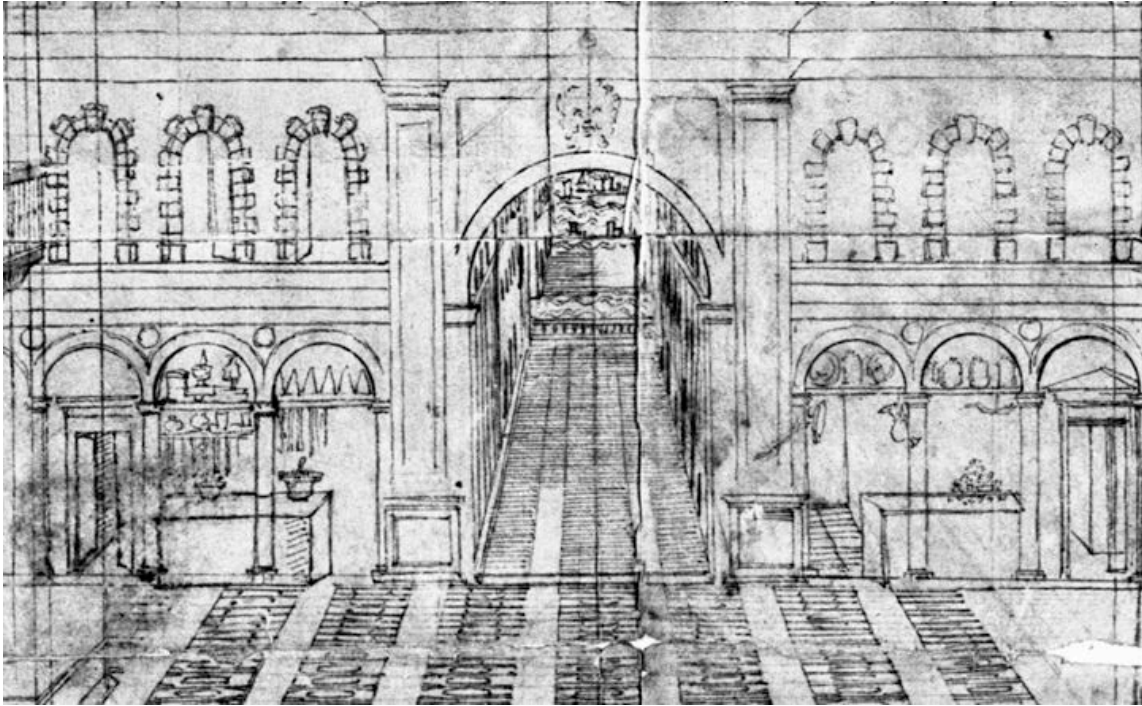


Figura 19. Detalle de una farmacia (mortero) y una taberna en el diseño de la escena cómica de Sebastiano Serlio con la vista de la piazza San Marco en Venecia (ca. 1530). Florencia, Uffizi. N.º. inventario: Stampe dis. 5282. A. Cortesía del Polo Museale di Firenze.

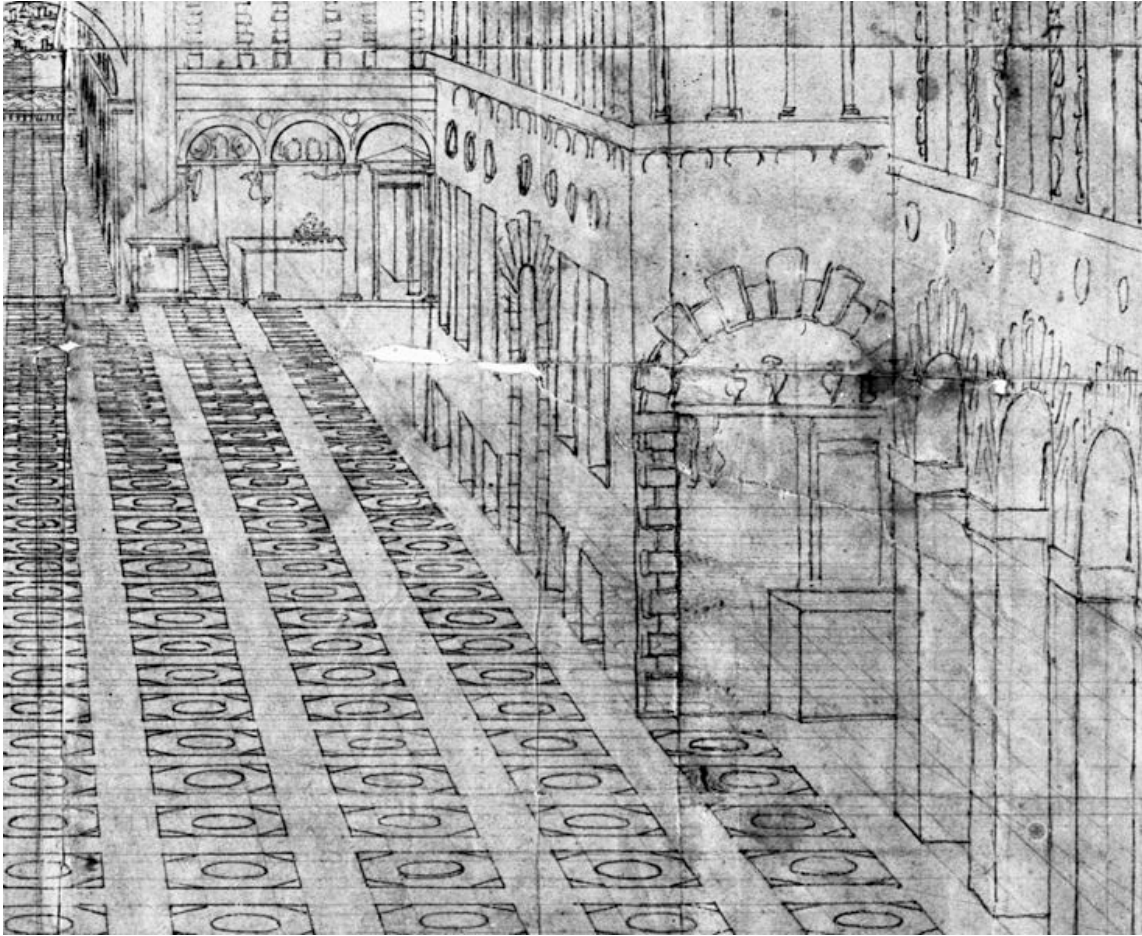


Figura 20. Detalle de una perfumería en el diseño de la escena cómica de Sebastiano Serlio con la vista de la piazza San Marco en Venecia (ca. 1530). Florencia, Uffizi. N.º inventario: Stampe dis. 5282. A. Cortesía del Polo Museale di Firenze.



Figura 21. Grabado del primer auto. Comedia de Calisto y Melibea (Burgos: Fadrique de Basilea, 1499), f. 1v. Cortesía de la Hispanic Society of America.



Figura 22. Grabado del segundo Auto. Comedia de Calisto y Melibea (Burgos: Fadrique de Basilea, 1499). Cortesía de la Hispanic Society of America.



Figura 23. Grabado inicial de *La Lozana andaluza* en Francisco Delicado, *La Lozana andaluza* (Venecia: ca. 1528).



Figura 24. Grabado de la casa de Lozana en Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza* (Venecia: ca. 1528).

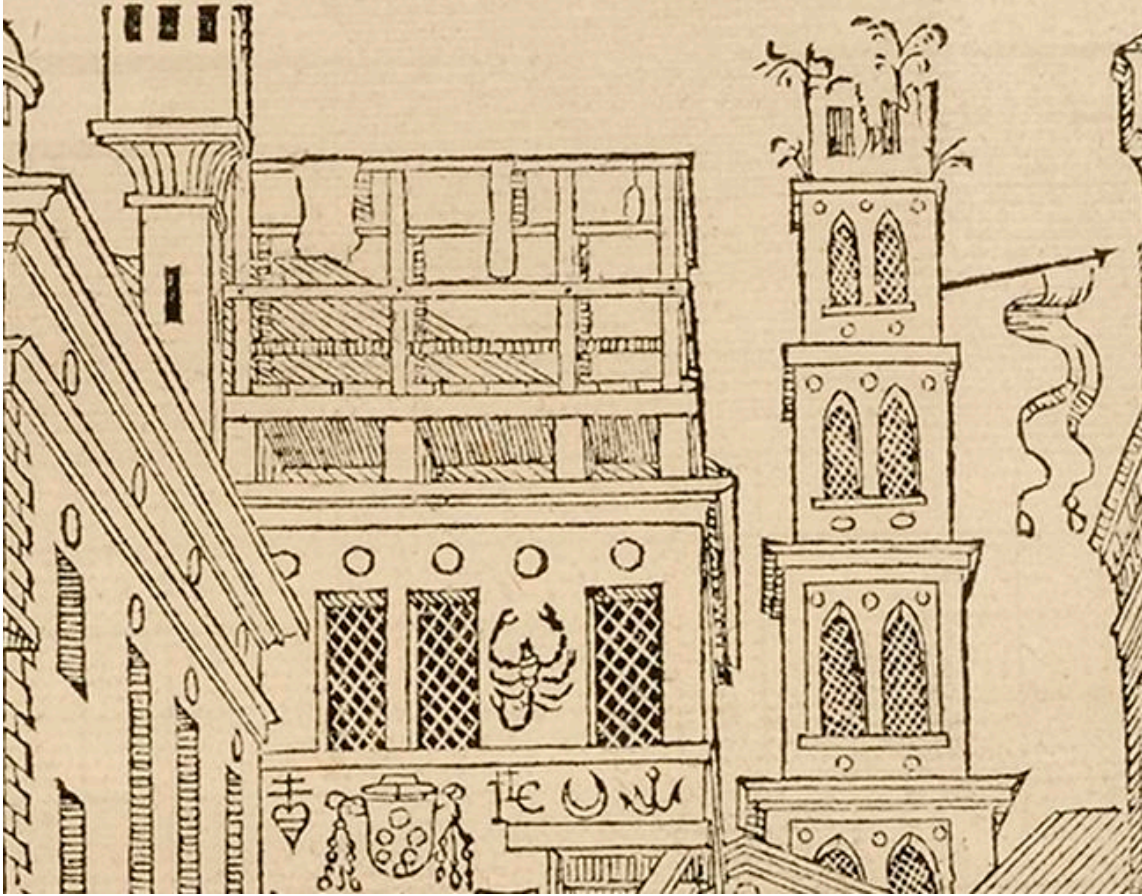


Figura 25. Detalle de las toallas en la escena cómica de Sebastiano Serlio, *Il primo e secondo libro d'Architettura* (Paris: Jehan Barbé, 1545). Grabado sin foliación entre los folios 66 y 67. Cortesía de Marquand Library of Art and Archaeology, Princeton University.

con dios de mi casa: tu y effotro: no de bozes no allegue la ve
 zinidad: no me hagays salir de seso: no querays que salgan a
 plaça las cosas de calisto z vuestras. (Se.) da bozes o gritos:
 q tu cūpliras lo q pmetiste: o cūpliras oy tus dias. (Eli.) me
 te por dios el espada. Ten lo parmene: té lo no la mãre esse
 defuariado. (Cele.) justicia justicia: señores vezinos: justici
 cia que me matan en mi casa estos rufianes. (Sem.) rufianes
 o que? espera doña hechizera: que yo te hare yr al inferno
 con cartas. (Celestina.) ay que me ha muerto: ay ay: pñession
 confession. (Parmeno.) dale dale acabala pues començaste
 q nos sentieran: muera muera: velos enemigos los menos.



(Ce.) confession. (Eli.) o crueles enemigos en mal poder os
 veays: z para quien touistes manos muerta es mi madre
 z mi bien todo. (Sem.) huye huye parmene: que carga
 mucha gente. Guarte guarte que vien el alguazil. (Par.)
 ay pecador de mi: que no ay por do nos vamos: que esta to
 mada la puerta. (Sempronio.) saltemos destas ventanas:
 no muramos en poder de justicia. (Parmeno.) salta que yo
 trasti voy.

Argumento del terzeno aucto.

O Espertado calisto ò dormir: esta sabiãdo cõsigo mismo.
 Dende a vn poco esta llamando a tristan z otros sus
 criados. Torna a dormir calisto. Done se tristã ala puerta: vie

Figura 26. Imagen del asesinato de Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea [Sevilla: s.n.], 1523. Cortesía de la Hispanic Society of América.

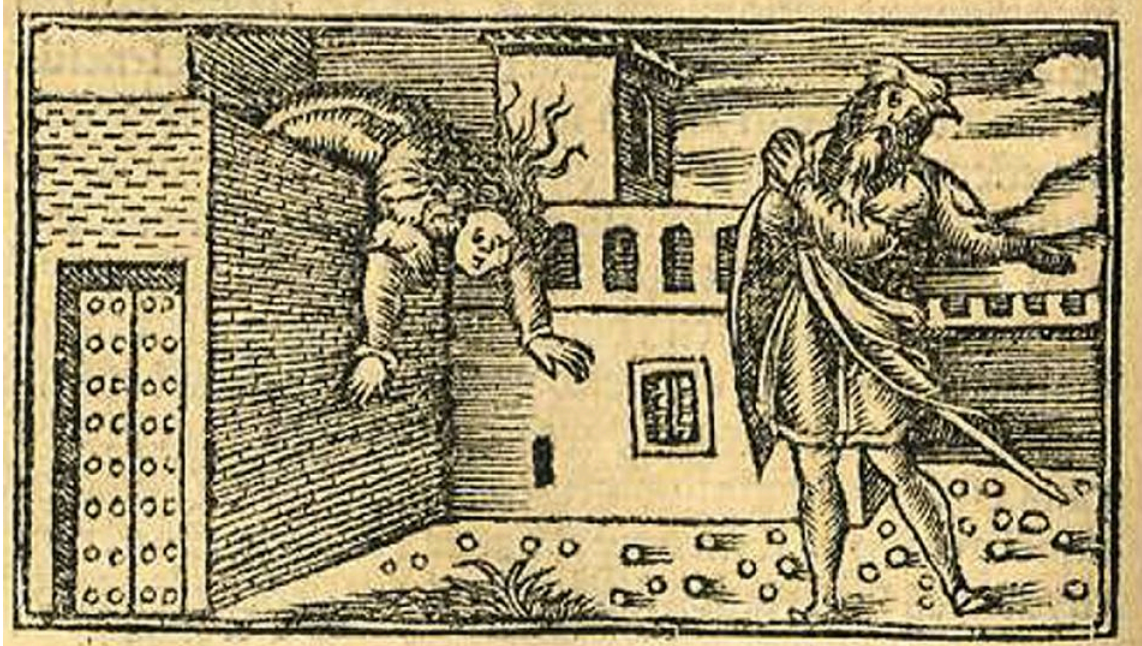


Figura 27. El suicidio de Melibea, Tragicomedia de Calisto y Melibea (Zaragoza: Jorge Coci para Pedro Bernuz y Bartolomé Nájera, 1545). Cortesía de la Hispanic Society of America.



Figura 28. Los ciudadanos ante el suicidio de Melibea. Grabado de la Tragicomedia de Calisto y Melibea (Zaragoza: Jorge Coci para Pedro Bernuz y Bartolomé Nájera, 1545). Cortesía de la Hispanic Society of America.



Figura 29. Suicidio de Melibea mostrando gestos contenidos de dolor y el pelo recogido propio de la mujer virtuosa. Tragicomedia de Calisto y Melibea (Venecia: Cesare Arrivabene, 1519). Cortesía de la Hispanic Society of America.



Figura 30. Muerte de Calisto. Grabado de la Tragicomedia de Calisto y Melibea (Zaragoza: Jorge Coci para Pedro Bernuz y Bartolomé Nájera, 1545). Cortesía de la Hispanic Society of America.



Figura 31. El salvaje como figura alegórica del deseo en Diego de San Pedro, *Cárcel de amor* (Barcelona: Johan Rosenbach, 1493).



Figura 32. Portada de la primera edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos: Fadrique de Basilea, 1499) empleada para un pliego suelto de *Encina* (Burgos: Alonso de Melgar, ca. 1518-1520]. Cortesía de la Hispanic Society of America.



Figura 33. Vasco Díaz Tanco, "Triumpho scisalpino", en *Los veinte triumphos* (s. l.: s. n., s.a. [ca. 1535]), g6. Cortesía de la Hispanic Society of America.

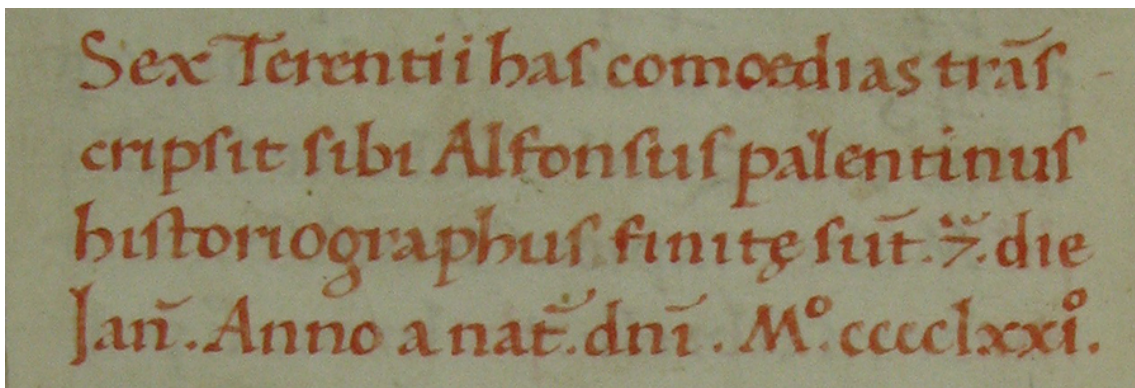


Figura 34. Colofón en el que Palencia anota que transcribió las comedias de su propia mano. En Alfonso de Palencia, trans. de Comoediae sex de Publius Terentius Afer, 1471, f. 184v. MS. I. C. 3. Cortesía de la Biblioteca Nazionale di Palermo.



Figura 35. Capital iluminada en Alfonso de Palencia, trans. de Comoediae sex de Publius Terentius Afer, 1471, f. 1r. MS. I. C. 3. Cortesía de la Biblioteca Nazionale di Palermo.

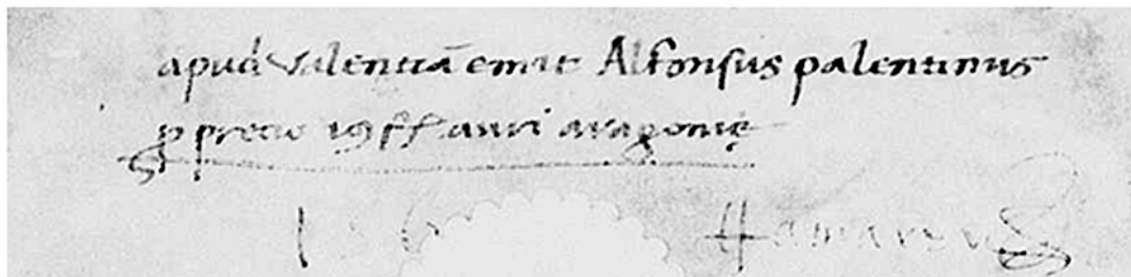


Figura 36. "Apud Valentiam emit Alfonsus Palentinus pro pretio 19 ff. auri Aragoniae" en Ms. 78, Biblioteca Universitaria de Salamanca, flv.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

Accolti, Bernardo et al., *Opera noua zoe soneti, capitoli, stramoti & vna comedia.*

Venetia : Nicolo Zopino e Vincenzo compagni, 1515.

Alberti, Leo Battista De re aedificatoria. Florence: Niccolò di Lorenzo, 1485.

Anghiera, Pietro Martire d'. De Orbe Novo Decades. Alcalá: Arnao Guillén de Brocar,

1516. [Princeton University Library].

Aquilano, Serafino, Johann Besicken and Francesco Flavio. Opere del facundissimo

Seraphino Aquilano. Roma: Ioanni de Besicken, 1502.

Bulla reformationis. S. D. N. D. Leonis X. P. M. sacro approbante concilio edita: lecta in

IX. Sessionem. [Roma: s. n., 1514.].

Campani, Niccolò. Lamento di quel tribulato di Strascino Campana senese sopra el male

incognito el quale tratta de la patientia et impatientia. Venetia: Nicolo Zoppino

e Vicentio Compagno, 1523. [New York Public Library].

Comedia de Calisto y Melibea. Burgos: Fadrique de Basilea, 1499. [The Hispanic

Society of America].

Comedias nuevas de los mas celebres Autores, y realzados Ingenios de España.

Ámsterdam: David García Henríquez, 1726.

Cortesi, Paolo. De cardinalatu. Pauli Cortesii Protonotarii Apostolici in libros de

cardinalatu ad Iulium Secundum Pont. Max. [Castro Cortesio: Symeon Nicolai

Nardi, 1510.].

Díaz Tanco, Vasco. Jardín del Alma Xpiana do se tracta las significaciones d' la misma.

Valladolid: Juan de Carvajal, 1552. [Hispanic Society of America].

———. Vasco Díaz Tanco, *Terno[s] comediario, farsario, dialogal*, (S.l.: s.n., s.a.).

———. *Los veinte triumphos*. [S. l.: s. n., ca. 1535]. [Hispanic Society of America].

Juan del Encina, Cancionero de todas las obras de Juan del Enzina con las Coplas de

Zambardo e con el Auto del Repelón en el cual se introduzen dos pastores,

Piernicurto y Johan para et caetera y con otras cosas nuevamente añadidas

(Salamanca: Hans Gysser, 1509).

———. Cancionero de todas las obras. Çaragoça: Jorge Coci, 1516. [Hispanic Society of America].

Grassi, Paride de. Strozzi transcript of Diaria et ceremoniale pape Julii II, Pars Sexta.

[copia manuscrita del s. XVII o XVIII]. [Folger Shakespeare Library].

Hrotsvitha. Opera Hrosuite : illustris uirginis et monialis Germane, gente Saxonica orte

nuper a Conrado Celte inuenta. Impressum Norunbergae (Núremberg): Sub

priuilegio Sodalitatis Celticae a Senatu Rhomani Imperii impetratae, [1501].

[Princeton University Library].

Montesino, Ambrosio, trad. *Estampa suelta de la portada de la Vita Christi Cartuxano*

de Ludolphus de Saxonia. Alcalá de Henares: Estanislao Polono, 1502-1503.

[Biblioteca Nacional de España].

Norte de la poesía española. Valencia: Felipe Mey para Filippo Pincinali, 1616.

Palencia, Alfonso de trans. de *Comoediae sex* de Publius Terentius Afer, 1471.

Primera parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España. Madrid:

Domingo García y Morras para Iuan de San Vicente, 1652.

- San Pedro, Diego de. *Cárcel de amor*. Barcelona: Johan Rosenbach, 1493.
- Serlio, Sebastiano. *Il primo e secondo libro d'Architettura*. Paris: Jehan Barbé, 1545.
- Terentius Afer, Publius. *Comodiae sex cum comment. Guidonis Juvenalis*. Lyon: Johann Trechsel, 1493. [Princeton University Library].
- Torres Naharro, Bartolomé de. *Comedia Soldadescha*. [S.l.: s.n., ca. 1520] [Hispanic Society of America].
- . *Propaladia de Bartolomé Torres Naharro y Lazarillo de Tormes. Todo corregido y emendado, por mandado del consejo de la santa, y general Inquisición*. Madrid: Pierres Cosin, 1573. [Biblioteca Nacional de Madrid].
- Tragicomedia de Calisto y Melibea. Venetia: Cesaro Arrivabeno, 1519. [Hispanic Society of America].
- Tragicomedia de Calisto y Melibea. [Sevilla: s.n.], 1523. [Hispanic Society of America].
- Tragicomedia de Calisto y Melibea. Çaragoça: George Coci : a costa de Pedro Bernuz y Bartolome de Najera, 1545. [Hispanic Society of America].
- Urrea, Pedro Manuel de. *Cancionero*. 2ª ed. Toledo: Juan de Villaquirán, 1516. [Biblioteca de Lisboa [Res. 245A]].
- Vitruvius Pollio, *Architettura, con il suo comento et figure Vitruvio in volgar lingua raportato per M. Gianbatista Caporali di Perugia*. Perugia: Iano Bigazzini, 1536.

Bibliografía secundaria

- Accame, Maria. *Pomponio Leto. Vita e insegnamento*. Tivoli (Roma): Tored, 2008.
- Alfonso X, Rey de Castilla. *Cantigas*, editado por Jesús Montoya. Madrid: Cátedra, 1997.

- Aliprandini, Luisa de. "Un dramaturgo en Roma: Juan del Encina". En *Nello spazio e nel tempo della letteratura. Studi in onore di Cesco Vian*, 117-128. Roma: Bulzoni, 1991.
- . "Studio introduttivo. La Tinellaria nella cultura italiana del primo Cinquecento". En Bartolomé de Torres Naharro, *Comedia Tinellaria. Riproduzione fotomeccanica della editio princeps*, 5-73. Sala Bolognese: Arnaldo Forni, [1985].
- . "La representación en Roma de la *Tinellaria* de Torres Naharro". En *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement. Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre sobre "L'Edat Mitjana i el Renaixement en el Teatre" : Sitges, 13 i 14 d'octubre de 1983*, editado por Francesc Massip, 127-135. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1986.
- . "La *Tinellaria* nella cultura italiana del primo Cinquecento". En Torres Naharro, Bartolomé, *Comedia Tinellaria, Riproduzione fotomeccanica della editio princeps*, 5-73. Bolonia: Arnaldo Forni, 1985.
- Allen, Michael J. B. "Quisque in Sphaera sua": Plato's *Statesman*, Marsilio Ficino's *Platonic Theology*, and the Resurrection of the Body". *Rinascimento*, 2nd. ser. vol. 47 (2008): 25-48.
- Alonso, Álvaro, ed. *Poesía de cancionero*. Madrid: Cátedra, 1995.
- . "Suicidas y pastores: sobre un lugar común de la Égloga II de Garcilaso". *Pandora: Revue d'Etudes Hispaniques*, no. 1 (2001): 95-105.

- Álvarez Pellitero, Ana María. "Tradición y modernidad en el teatro de Juan del Encina."
En *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, editado por Javier Guijarro Ceballos, 15-26. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.
- Allen, Michael J. B. "Quisque in Sphaera sua": Plato's Statesman, Marsilio Ficino's Platonic Theology, and the Resurrection of the Body", *Rinascimento*, no. 47 (2007): 25-48
- Anghiera, Pietro Martire d'. *Opera: Legatio Babylonica. De orbe novo decades octo. Opus epistolarum*. Graz: Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1966.
- Aretino, Pietro, *Ragionamento delle corti*, a cura di F. Peveri. Milano: Mursia , 1995
- Attolini, Giovanni. *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. Bari: Biblioteca Universale Laterza, 1998.
- Aznar Grasa, José Manuel. "La ilustración del libro impreso en Salamanca. Siglos XV y XVI. Análisis cuantitativo y temático". En *El libro antiguo español: Actas del segundo Coloquio Internacional*, editado por María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra, 61-95. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992.
- Balsamo, Luigi. "Tecnologia e capitali nella storia del libro". En *Studi offerti a Roberto Ridolfi direttore de 'La Bibliofilia'* editado por Berta Maracchi Biagiarelli & Dennis E. Rhodes, 91. Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1973.
- Barry, Robert. "The Development of the Roman Catholic Teachings on Suicide". *Notre Dame Journal of Law Ethics Public Policy* vol. 9, no. 2 (1995): 449-501.
- Beltrán, Vicenç. "Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor". En *Humanismo y literatura en tiempos de*

- Juan del Encina*, editado por Javier Guijarro Ceballos, 27-53. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.
- Berndt Kelley, Erna "Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the 'Comedia de Calisto y Melibea'". En *Fernando de Rojas and "Celestina": Approaching the Fifth Centenary*. Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas, edited by Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow, 193-227. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993.
- Bertini, Ferruccio. *Plauto e dintorni*. Roma: Laterza, 1997.
- Biondo, Flavio. "Roma instaurata", libro I, cap. 3, in Marta, Roberto. *Architettura del Rinascimento a Roma (1417-1503): technique e tipologie*. Roma: Kappa, 1995.
- Böhl de Faber, Juan Nicolás. *Teatro español anterior a Lope de Vega*. Por el editor de la Floresta de Rimas Antiguas Castellanas. Hamburgo: Frederico Perthes, 1832.
- Bonilla y San Martín, Adolfo. *Las bacantes, o Del origen del teatro*. Madrid: Rivadeneyra, 1921.
- Botta, Patrizia. "Un "best-seller" del siglo de Oro". En <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-best-sellerdel-siglo-de-oro-0/html/> [consulta del 9 de octubre de 2012].
- . *La Celestina* vibra en "La Lozana. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007
- . "Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende". En *Canzonieri Iberici II*, editado por Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual,

- 373-389. Noia: Toxosoutos; Padova : Università di Padova; A Coruña: Universidade da Coruña, 2001.
- Bouza, Fernando. *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- Bulwer, John. *Chirologia, or, the Natural Language of the Hand: composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof:whereunto is added, Chironomia,: or The Art of Manual Rhetoricke ...* (London : Printed by Tho. Harper, and sold by Henry Twyford, 1644) http://archive.org/stream/gu_chiologianat00gent#page/n5/mode/2up [consulta del 5 de junio de 2012].
- Bustos Táuler, Álvaro. *La poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009.
- . "Desafiar al propio mecenas: la máscara pastoril de Juan del Encina y el mecenazgo de los duques de Alba." *eHumanista*, vol. 18 (2011): 94-120.
- . "Sobre la organización del Cancionero General: la huella de Juan del Encina". En *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta* editado por Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassó, 95-112. Valencia: Universitat de València, 2012.
- Calderón Ortega, José Manuel. *El ducado de Alba: la evolución histórica, el gobierno y la hacienda de un estado señorial (siglos XIV-XVI)*. Madrid: Dykinson, 2005.
- . "La hacienda de los duques de Alba en el siglo XV: ingresos y gastos". *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, no. 9 (1996): 137-228.

- Caso González, José. "Cronología de las primeras obras de Juan del Encina", *Archivum*, no. 3, (1953): 362-372.
- Castile, Olivier de. *Oliveros de Castilla*. Burgos, 1499, Fadrigue de Basilea. New York: Kraus Reprint Corporation, 1967.
- Castillejo, Cristóbal de. *Obra completa*. Madrid: Biblioteca Castro, 2009.
- Cejador y Frauca, Julio. *Vocabulario medieval castellano*. Hildesheim y New York: Georg Olms, 1971.
- Chartier, Roger. "The Order of Books Revisited". *Modern Intellectual History*, vol. 4, no. 3 (2007): 509–519.
- . *Publishing drama in Early Modern Europe*. London: The British Library, 1999.
- Cirillo Sirri, Teresa. "Introduzione". En Bartolomé Torres Naharro, *Comedia Soldadesca*, editado y traducido por Teresa Cirillo Sirri, faltan páginas. Città di Castello: Alinea Editrice, 2009.
- Constant, Eric A. "A Reinterpretation of the Fifth Lateran Council Decree *Apostolici regiminis* (1513)". *The Sixteenth Century Journal*, vol. 33, no. 2 (Summer 2002): 353-79.
- Crawford, James Pyle Wickersham. *The Spanish pastoral drama*. Filadelfia: Publications of the University of Pennsylvania, 1915.
- Croce, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*. Bari: Laterza & figli, 1922).
- Cruciani, Fabrizio. *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*. Roma: Bulzoni, 1983.
- . *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513, con la ricostruzione architettonica del teatro di Arnaldo Bruschi*. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1968.

- Cuesta Gutiérrez, Luisa. *La imprenta en Salamanca. Avance al estudio de la tipografía Salmantina (1480-1944)*. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 1960.
- Cuestión de Amor (Valence: Diego de Gumiel, 1513)*, editado por Françoise Vigier. París: Publications de la Sorbonne, 2006.
- Dandeleet, Thomas. *Spanish Rome*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- Dante Alighieri. *Commedia. Inferno*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio. Milan: Garzanti, 1982.
- D'Elia, Anthony F. "Stefano Porcari's Conspiracy against Pope Nicholas V in 1453 & Republican Culture in Papal Rome". *Journal of History of the Ideas*, vol. 68, no. 2 (April, 2007): 207-231.
- Delicado, Francisco. *La lozana andaluza*. Editada por Jacques Joset y Folke Gernert. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- Devereux, James A. "The Textual History of Ficino's *De Amore*". *Renaissance Quarterly*, vol. 28, no. 2 (1975): 173-182.
- Deyermond, Alan. "The Woodcuts of Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor*, 1492-1496". *Bulletin Hispanique*, vol. 104, no. 2 (2002):511-528.
- Díaz G. Viana, Luis, "Sentimientos ante la muerte en las narrativas del paraíso". En *Emociones y sentimientos. Enfoques Interdisciplinarios. La construcción social del amor* editado por Luisa Abad González y Juan Antonio Flores Martos, 29-40. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2010.

- Di Camillo, Ottavio. "Algunas consideraciones sobre la Celestina italiana". En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 2 *Medieval* editado por Aviva Garribba, 216-226. Roma: Bagatto Libri, 2012.
- . "The Burgos Comedia in the Printed Tradition of Celestina. A Reassessment". En *"La Celestina" 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of "La Celestina" (New York, November 17-19, 1999)*, edited by Ottavio Di Camillo y John O'Neill, 235-335. Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005.
- . "Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar". En *"La Celestina" 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of "La Celestina" (New York, November 17-19, 1999)*, edited by Ottavio Di Camillo and John O'Neill, 53-74. Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005.
- . "La péñola, la imprenta y la doladera. Tres formas de cultura humanística en la carta "El autor a un su amigo" de *La Celestina*". En *Studia philologica in honorem Isaiás Lerner*, editado por Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado Silva, 111-126. Madrid: Castalia, 2001.
- . "When and Where Was the First Act of *La Celestina* Composed? A Reconsideration". En *"De ninguna cosas es alegre posesión sin compañía". Estudios Celestinescos en honor del profesor Joseph Tomas Snow*, edited by Devid Paolini, 91-157. Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010.

- Dizionario Biografico degli Italiani*, diretto da Raffaele Romanelli. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011, [consulta del 20 de abril de 2013], <http://www.treccani.it/biografie/>
- Dovizi da Bibbiena, Bernardo. *La Calandra*, editado por Giorgio Padoan. Padova: Editrice Antenore, 1985.
- Dueñas, Juan. *La nao de Amores. Misa de Amores*, editado por Marco Presotto. Viareggio (Lucca): Mauro Baroni, 1997.
- Encina, Juan del. *Cancionero de Juan del Encina. Primera edición de 1496. Publicado en facsímil por la Real Academia Española*, ed. Emilio Cotarelo. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928.
- . *Obra completa*. Editado por Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Biblioteca Castro, 1996.
- . *Obras completas*, vol. i. Editado por Ana María Rambaldo. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- . *Teatro*. Editado por Alberto del Río. Barcelona: Crítica, 2001.
- . *Teatro completo*. Editado por Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *Triunfo del amor. Égloga de Plácida y Vitoriano*. Editado por Luisa de Aliprandini. Madrid: Akal, 1995.
- Erasmus, Desiderio. *Erasmi opuscula: A supplement to the Opera omnia*. Editado por Wallace K. Ferguson. The Hague: M. Nijhoff, 1933.
- . *Iulius Exclusus e Coelis*. Editado por Giorgio Maselli. Bari: Palomar, 1995.

Fernández de Córdova Miralles, Álvaro. Alejandro VI y los Reyes Católicos. Relaciones político-eclesiásticas (1492-1503), 89-90. Roma: Edizioni Università della Santa Croce, 2005

Fernández Valladares, Mercedes. "Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)." *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 21 (2012): 87-132,
http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_21/pdfs/mongraphic%20issue/4%20eHumanista21.fernandez.pdf [consulta del 5 de marzo de 2013].

Ferrer Vals, María Teresa. "La égloga de Plácida y Vitoriano en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido". En *'Un hombre de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, 2 vol., editado por Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti, t. I, 505-518. Torino: Edizioni dell'Orso, 2004.

———. "El espectáculo profano en la Edad Media: espacio y escenografía". Valencia: Universidad de Valencia En
<http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/espectprofano.PDF> [consulta del 20 de enero de 2012].

Findlen, Paula y Pamela H. Smith, ed. *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. New York: Routledge, 2002.

Frow, John. *Genre*. New York : Routledge, 2006.

Galé, Enrique. "Estudio introductorio". En Pedro Manuel de Urrea. *Peregrinación de las tres casas sanctas de Jherusalem, Roma, y Santiago. Volumen I: Estudio*

- introdutorio*, editado por Enrique Galé. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008.
- Gallardo, Bartolomé José. Ensayo de una Biblioteca de Libros Raros y Curiosos t. II, no. 2070, cols. 823-824 (Madrid: [s.n.], 1866)
- Gallo, Filenio. *Rime di Filenio Gallo*. Editado por María Antonietta Grignani. Florence: Leo Olschki, 1973.
- García Aguilar, Ignacio. Poesía y edición en el Siglo de Oro. Madrid: Calambur, 2009.
- García-Bermejo Giner, Miguel. M. Catálogo del teatro español del siglo XVI. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.
- García-Macho, María Lourdes. El léxico castellano de los Vocabularios de Antonio de Nebrija. 3 vols. Hildesheim, Zürich y New York: Olms-Weidmann, 1966.
- García Oro, José. Los Reyes y los libros. La política libraria de la Corona en el Siglo de Oro (1475-1598). Madrid: Editorial Cisneros, 1995.
- Gernert, Folke. Parodia y "contrafacta" en la literatura románica medieval y renacentista. : historia, teoría y textos, vol i. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2009.
- . "Prólogo". En Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, editado por Jaques Joret y Folke Gernert, cxv. Barcelona: Galaxia Gutenberg: 2007.
- Gherardi, Flavia. "I 'gemelli' nel teatro aureo spagnolo: modelli, funzioni, e circolarità del motivo". *Rivista di Letteratura Teatrale*, no. 1 (2008): 21-43.
- Gil, Juan. Los conversos y la Inquisición sevillana, 6 vols. Sevilla: Universidad de Sevilla y Fundación El Monte, 2000-2003.
- Gillet, Joseph E. "Apuntes sobre las obras dramáticas de Vasco Díaz Tanco de Fregenal". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, no. 44 (1923): 352-56.

- . Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro, vol. i. Bryn Mawr, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1943.
- . Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro, vol. ii. Bryn Mawr, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1946.
- . Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro, vol. iii. Notes. Bryn Mawr, Philadelphia: University of Pennsylvania 1951.
- Gillet, Joseph E. and Otis H. Green Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro, vol. iv. Torres Naharro and the Drama of the Renaissance. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1961.
- Grafton, Anthony. The Culture of Correction in Renaissance Europe. Londres: British Library, 2011.
- . "Humanists with Inky Fingers". Paper presented at a conference in Princeton University, March 31, 2011.
- Greetham, David C. Textual Scholarship. An Introduction. New York: Garland, 1994.
- Gulizia, Stefano. "Phenomenology of the Urban Sensorium in the Roman *Celestina*". Paper presented at a conference in *RSA Annual Meeting*, Washington D.C., 2012.
- Haro Cortés, Marta, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassó, eds. *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, 95-112. Valencia: Universitat de València, 2012.
- Hernando Sánchez, Carlos José. "Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504: Baltasar del Río y la sátira anticortesana". En *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, 184-237. Madrid: CEASEX, 2007.

- Heugas-Lacoste, Pierre. "Le personnage nouveau dans la dramaturgie de J. del Encina, Plácida dans Plácida y Vitoriano". En *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour. Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, 151-161. Incluir conferencia presentada al Colloque International France-Espagne Italie poner fechas. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1987.
- Horatius Flaccus, Quintus. "Ars Poetica". In *Satires, Epistles and Ars Poetica*, trans. by H. Rushton Fairclough. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1929.
- Infantes, Víctor. "Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético". En *De cancioneros manuscritos y poesía impresa. Estudios bibliográficos sobre la lírica castellana del siglo XV*, editado por Juan Carlos Conde y Víctor Infantes, 191-212. Madrid: Arco Libros, 2007.
- Joset, Jacques. "Estudio preliminar". En Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, editado por Jaques Joset y Folke Gernert, cxv (Barcelona: Galaxia Gutenberg: 2007).
- Kristeller, Paul Oscar. *Marsilio Ficino and his Work After Five Hundred Years*. Firenze: Olschki editore, 1987.
- Llavía, Ramón. *Cancionero de Ramón de Llavía*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1945.
- López Morales, Humberto. "Celestina y Eritrea: la huella de la Tragicomedia en el teatro de Encina". En *'La Celestina' y su contorno social. Actas del I Congreso internacional sobre 'La Celestina'*, editado por Manuel Criado de Val, 315-323. Barcelona: Hispam y Borrás, 1977.

- . "Las églogas de Juan del Encina. Estudio bibliográfico de ediciones antiguas". *Revista de Filología Española*, no. 80 (2000): 89-129.
- . "Juan del Encina y Lucas Fernández". En *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirigido por Javier Huerta Calvo, 169-195. Madrid: Gredos, 2003.
- Lord, Mary Louise, "Dido as an example of Chastity: The Influence of Example Literature". *Harvard Library Bulletin*, no. XVII (January 1969): 22-44, and (April 1969): 216-32.
- Lucena, Juan de, "Libro de Vida Beata". En *Opúsculos literarios de los siglos XIV à XVI*, editado por Antonio Paz y Meliá. Madrid: Sociedad de Bibliófilos españoles, 1892.
- Luzón, Juan de. *Cancionero*. [Reprod. facs. de la ed. de Zaragoza: Jorge Coci, 1508], editado por A. Rodríguez Moñino. Madrid: Julián Barbazán, 1959.
- Maltby, William S. Alba. A Biography of Fernando Álvarez de Toledo, Third Duke of Alba 1507-1582. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1983.
- Mano González, Marta de la. Mercaderes e impresores de libros en la Salamanca del siglo XVI. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1998.
- Manzi, Pietro. La tipografia napoletana nel '500. Annali di Sisigmondo Mayr, Giovanni A. de Caneto, Antonio de Frizis, Giovanni Pasquet de Salo (1503-1535). Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1971.
- Marta, Roberto. L'Architettura del Rinascimento a Roma (1417-1503). Tecniche e tipologie. Roma: Edizione Kappa, 1995.

- Martin, René "Enée et Didon dans la culture européenne". *Europe*, vol. 71, no. 765-66 (1993), 73-80.
- Martín Abad, Julián. Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520). Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
- Martín Baños, Pedro. El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400-1600. Bilbao: Universidad de Deusto, 2005.
- Martín García, Juan Manuel. Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos Madrid: Fundación universitaria española, 2002.
- Martínez Torrejón, José Miguel. "Psicomaquias, disputas y retóricas: La olla podrida del debate cuatrocentista." *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, vol. 39, no. 1 (2010): 183-207.
- Mazzei, Pilade. Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane, del teatro di Juan del Enzina e Torres Naharro. Lucca: Tipografia Amedei, 1922.
- Mazzucato, Tiziana. El arte de la puesta en escena. Teoría de la representación teatral en el siglo XVI. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010
- Menéndez Pelayo, Marcelino. "Estudio crítico". En *Propalladia de Bartolomé de Torres Naharro*, vol. II, editado por Manuel Cañete. Madrid: Librería de Bibliófilos Fernando Fé, 1900.
- Merlino, Camillo Pascal, "References to Spanish Literature in Equicola's "Natura de Amore"". *Modern Philology*, vol. 31, no. 4 (May 1934): 337-347.
- Minnich, Nelson H. The Fifth Lateran Council (1512-17). Studies on its Membership, Diplomacy, and Proposals for Reform. Aldershot, UK and Brookfield, VT.: Variorum, 1993.

- Minois, Georges. *History of Suicide: Voluntary Death in Western Culture*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1999.
- Montesino, Fray Ambrosio, *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino*. Editado por Julio Rodríguez Puértolas. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 1987.
- Moya García, Cristina. Edición y estudio de la 'Valeriana'. 'Crónica abreviada de España' de Monsén Diego de Valera, 338-9. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009.
- Nasarre, Antonio Blas. *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*. Jesús Cañas Murillo ed., Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992.
- Norton, F.J. *A descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- . *Printing in Spain, 1501-1520; with a Note on the Early Editions of the 'Celestina'*. London: Cambridge University Press, 1966.
- Núñez Rivera, Valentín. "1582 (Poesía, imprenta, canon)". En *El canon poético en el siglo XVI*. (VIII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro), editado por Begoña López Bueno, 141-176. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008.
- Ochoa, Eugenio de. *Tesoro del teatro español, desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días; arreglado y dividido en cuatro partes. Tomo primero*. Paris: Baudry, 1838.
- Odriozola, Antonio. "La caracola del bibliófilo Nebrisense, o La casa a cuestras indispensable al amigo de Nebrija para navegar en el proceso de sus obras." *Revista de Bibliografía Nacional*, no. VII (1946): 1-114.

- . "La imprenta en Castilla en el siglo XV". En *Historia de la imprenta hispana*, 91-219. Madrid: Editorial Nacional, 1982.
- Oleza, Joan, "En los orígenes de la práctica escénica cortesana: la comedia *Aquilana*, de Torres Naharro." En *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque*, editado por K. Sabik, 153-177. Varsovie: Université de Varsovie, 1997.
- . "En torno a los oscuros años últimos de Bartolomé Torres Naharro". En P. Garelli e G. Marchetti, eds. *Un 'Homme de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004.
- Olin, John C. *The Catholic reformation. Savonarola to St Ignatius Loyola*. New York: Fordham University Press, 1992.
- Olivier de Castile. *Oliveros de Castilla* [Burgos: Fadrique de Basilea, 1499]. Reprinted with the permission of the Hispanic Society of America. New York: Kraus Reprint Corporation, 1967.
- Palencia, Alfonso de. *Epístolas latinas*. Edición, prólogo y traducción de Robert B. Tate y Rafael Alemany Ferrer. Bellaterra, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1982.
- . *Universal vocabulario en latín y en romance. Reproducción facsimilar de la edición de Sevilla, 1490*. Madrid: Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967.
- Paolini, Devid ed. *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, t. i., 4. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010.

- Pérez Priego, Miguel Ángel. "De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de "comedia". 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. I (1978): 151-158.
- . "Introducción". En Juan del Encina, *Teatro completo*, 61. Madrid: Cátedra, 1998.
- Perugini, Carla, ed. *Questión de amor*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995.
- Peters, Julie Stone. *Theatre of the Book: 1480-1880. Print, Text, and Performance in Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Pieri, Marzia. *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*. Florencia: Edizioni ETS, 2010.
- Povoledo, Elena, "L'immagine della città nella commedia italiana del Cinquecento". En *Vita cittadina nel teatro fra Cinque e Seicento. Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale - convegno Internazionale Anagni, 4-5-6 settembre 1998* a cura di Maria Chiabò y Federico Doglio, 125-149. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1999.
- Retuerce Velasco, Manuel, "El castillo de Alba de Tormes: primeros resultados arqueológicos". *BAM. Revista de información cultural*. Año II, no. 2 (noviembre 1992): 19-22.
- Rey Soto, Antonio. *La imprenta en Galicia. El libro gótico. Discurso leído por Dr. Antonio Rey Soto en el acto de su recepción en la Real Academia Gallega, celebrado en el balneario de Mondariz el día 3 de Agosto de 1920...*, edición fac-símile de la edición publicada en 1934. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1988.

- Reyes Gómez, Fermín de los. *El libro en España y América. Legislación y censura. (Siglos XV-XVIII)*. Madrid: Arco Libros, 2000.
- Richardson, Brian. *Printing, Writers, and Readers in Renaissance Italy*. Cambridge, GB and Nueva York: Cambridge University Press, 1999.
- Río, Alberto del. "Introducción". En *Teatro de Juan del Encina*, editado por Alberto de Río, xxvii-iii. Barcelona, Crítica, 2001.
- Rodríguez Puértolas Julio. "Introducción". En *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino Cuenca*, editado por Julio Rodríguez Puértolas. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 1987.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Editado por Peter E. Russell. Madrid: Castalia, 1991.
- Romero de Lecea, Carlos. "Consideraciones sobre la imprenta anónima incunable de Salamanca". En *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, 603-619. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.
- . "Las más antiguas imprentas musicales españolas". En *Los tres tratados musicales de Domingo Marcos Durán*, editado por José Subirá. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1977.
- Rosenbach, Abraham Simon Wolf. "The Influence of the "Celestina" in the Early English Drama". En *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*. Berlin: [s. n.], 1903.
- Ruffini, Franco. "Vitruvio e la "città ferrarese". In *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento, convegno di studi: Roma 30 settembre - 3 ottobre 1993*, a cura

- di M. Chiabò y F. Doglio, 244-246. Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1993.
- Ruiz Fidalgo, Lorenzo. *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, vol. i. Madrid: Arco Libros, 1994.
- Salvador Miguel, Nicasio. *Isabel la Católica. Educación mecenazgo y entorno literario*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Santillana, Íñigo López de Mendoza, marqués de. *Obras completas*. Editado por Ángel Gómez Moreno y Maximilian P.A.M. Kerkhof. Barcelona: Planeta, 1988.
- Schmitt, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. París: Gallimard, 1990.
- Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Shergold, N. D. *A History of the Spanish Stage: from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon, 1967.
- Sherr, R. "A Note on the Biography of Juan del Encina". *Bulletin of the Comediantes*, no. XXXIV-2 (Winter, 1982): 159-172.
- Sirri, Raffaele. *Schede per il teatro del Rinascimento*. Nápoles: Il Tripode, 1965.
- Snow, Joseph T. "La iconografía de las tres Celestinas tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones". *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, no. 6 (1987): 255-80.
- Sommi, Leone, de. "Quattro Dialoghi in materia di rappresentazione sceniche". En *El arte de la puesta en escena. Teoría de la representación teatral en el siglo XVI*,

- editado por Ferruccio Marotti y Tiziana Mazzucato. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010.
- Sowards, J. K. "Erasmus and the Making of Julius Exclusus". *Wichita State University Bulletin, University Studies*, no. 60 (August, 1964): 1-16.
- Stathatos, Constantin C. Juan del Encina: A Tentative Bibliography (1496-2000). Kassel: Edition Reichenberger, 2003.
- Subirá. José. Los tres tratados musicales de Domingo Marcos Durán. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1977, 132-154
- . "Consideraciones sobre la imprenta anónima incunable de Salamanca". En *Homenaje a Sáinz Rodríguez*, 603-619. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.
- Sullivan, Henry W. Juan del Encina. Boston: Twayne Publishers, 1976.
- Surtz, Ronald E. "The Reciprocal Construction of Isabelline Book Patronage." En *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*, edited by Barbara F. Weissberger. Woodbridge, UK and Rochester, NY : Tamesis, 2008.
- Tafuri, Manfredo. *Interpreting the Renaissance: Princess, Cities, Architects*. Foreword by K. Michael Hays; translated and with a preface by Daniel Sherer. New Haven: Yale University Press, 2006.
- Timoneda, Juan de. Obras de Juan de Timoneda, vol. 2. Madrid: Sociedad de bibliófilos españoles, 1947-1948.
- Torres Naharro, Bartolomé. *Comedias: Soldadesca, Tinelaria, Himenea*. Editado por D. W. McPheeters. Madrid: Editorial Castalia, 1973.

- . *Comedia Tinellaria*. Riproduzione fotomeccanica della editio princeps. Studio introduttivo di Luisa de Aliprandini. Sala Bolognese: Arnaldo Forni, 1985.
- . *Comedias*. Editado por Humberto López Morales. Madrid : Taurus, 1986.
- . *Obra completa*. Editada por Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Turner, 1994.
- Varona García, María Antonia. "Identificación de la primera imprenta anónima salmantina". *Investigaciones históricas*, no. 14 (1994): 25-33.
- Vega, Lope de. "Arte nuevo de hacer comedias". En Lope de Vega. *Rimas II*, editada por Felipe Pedraza Jiménez, 352-393. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 1994.
- Velázquez, Luis Josef. *Orígenes de la poesía Castellana*. Málaga: Aguilar, 1797.
- Villa, Claudia. *La lectura Terentii*. Padua: Antenore, 1984.
- Vitoria, Francisco de. "Reflection on Homicide and Commentary on Summa Theologiae Iia-IIae Q. 64". En *Thomas Aquinas*, edited by John P. Doyle. Milwaukee: Marquette University Press, 1997.
- Weiss, Julian y Antonio Cortijo Ocaña. "Comentario a las Trescientas de Hernán Núñez de Toledo, el Comendador Griego". *eHumanista: Journal of Iberian Studies* <http://www.ehumanista.ucsb.edu/projects/Weiss%20Cortijo/> [consulta del 20 de abril de 2013]
- Wickerham Crawford, James Pyla. "A Note on the Comedia Calamita of Torres Naharro". *Modern Language Notes*, no. 36 (1921): 15-17.
- Wilkinson, Alexander S., ed. *Iberian Books. Books Published in Spanish or Portuguese or in the Iberian Peninsula before 1601*. Leiden and Boston: Brill, 2010.

Ynduráin, Domingo. "Estudio preliminar". En Pedro Manuel Ximénez de Urrea, *Penitencia de Amor*. Madrid: Akal, 1996.

Zimic, Stanislav. El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro, vols. i-ii. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo 1977-1978.