

JOSÉ LUIS CANET

GIRALDI CINTHIO, LA COMEDIA Y LA *CELESTINA*¹

Giraldi y la comedia

Los escritos críticos sobre Giovan Battista Giraldi Cinthio son abundantísimos, sobre todo los referidos a su concepción y reformulación de la tragedia, así como sobre sus *Ecatommiti*, pero muy pocos los que se han centrado en la comedia².

Veamos algunas de sus reflexiones en su *Discorso over lettera intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, compuesto el 20 de abril de 1543, como se indica al final del texto, aunque publicado por primera vez en 1554, Venezia, casa de Giolito³:

Hanno dunque tra lor commune la comedia et la tragedia l'imitare una attione, ma sono differenti: che quella imita la illustre et reale, et questa la popouaresca et civile. Et però fu detto da

¹ Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación *Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)* concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación, referencia FFI2014-51781-P.

² Véase I. ROMERA PINTOR, *Bibliografía giraldiana*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 126-72.

³ Todas las citas del *Discorso* proceden de la edición de GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.

Aristotile che la comedia imitava le attioni peggiori⁴. Non che ci volesse significare che imitasse le vitiose et le ree, ma le meno illustri, le quali sono peggiori, quanto alla nobilità, se si conferiscono colle reali (p. 208).

[...] la comedia condurrà la sua attione, per mezzo dell'ingegno del poeta, dalle turbe et dai travagli alla pace et alla tranquillità, con convenevole mezzo (p. 209).

[...] non voglia meno di tre hore, né quella della tragedia meno di quattro (p. 210).

Imita la tragedia et la comedia col parlar suave, cioè col verso che fu detto metro da Aristotile, et non con la prosa; che senza versi né quella, né questa può esser lodevolmente composta. Perché, essendo il verso una delle parti di tutto il corpo di esse, non possono non essere manche et sciancate, qualunque volta egli lor manca. Et se forse anticamente vi furono alcuni che in prosa le scrissero appresso a' Greci, fu che le cose ne' principii loro non sono perfette [...] (pp. 210-11).

Et quantunque la favola sia commune alla comedia et alla tragedia, vogliono nondimeno alcuni che quella della tragedia si pigli dalla historia, et quella della comedia si finga dal poeta [...] appigliandosi la comedia alle attioni civili et popolaesche et la tragedia alle illustri et alle reali, per esser quella di huomini privati et questa di re et di gran personaggi [...] (p. 214).

Et perché non vorrei ch<e, non si> ritrovando hoggidi al<tre co>medie tra' Greci ch<e quelle> di Aristophane, vi p<ensaste> che da lui si potesse ha<ver> buona forma di co<media>, voglio che vi crediate che <tanto è> vitiosa la maniera <delle> sue comedie, et così lont<ana dal> vero modo di esse, qua<nto era> vitiosa la sua vita et <lontana> da ogni lodevole costume [...]. Et per danari si dava <ad> infamare i virtuosi, o<nde> nacquero comedie in<grate> et schife-

⁴ Cita por la traducción de la *Poética* de ALESSANDRO DE' PAZZI: «Comoedia autem est (ut diximus) peiorum quidem imitatio» (cfr. nota de S. Villari, in GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, p. 208, n. 1).

voli et da es<ere del> tutto fuggite, se non <da quelli> i quali si pensano che <il buf>fonggiare et non haver riguardo né a luogo, né a tempo, né a persona, sia cosa lodevole (p. 233).

Ma, lasciando che ognun faccia di sé quel che gli pare et tornando al proposito nostro, dico che, come convengono le grandi et le reali persone alla tragedia, così sono della comedia le popolaresche, come di sopra dicemmo. Et come varie sono le attioni dell'una et dell'altra favola, così (quantunque ambedue mirino ad un fine medesimo, ch'è introdurre buoni costumi) diversamente producono questo effetto. Perchè la tragedia, coll'horrore et colla compassione, mostrando quello che debbiam fuggire, ci purga dalle perturbazioni nelle quali sono incorse le persone tragiche. Ma la comedia, col proporci quello che si dee imitare con passioni, con affetti temperati, mescolati con giuochi, con risa et con scherzevoli motti, ne chiama al buon modo di vivere (p. 234).

Ma varie furono appresso gli antichi le sorti delle comedie et delle tragedie altresì; ma della varietà di quelle non accade hora a parlare, poi che tra noi hoggidí le lodevoli sono di una sola maniera, et sono quelle che imitano quelle dell'Ariosto (p. 234).

Ma nell'esprimere con parole le cose tragiche et le comiche, vi è non poca differenza, perc'havendosi a parlare nella tragedia di cose grandi et reali, come conviene alla sua gravità, s'usano in lei ragionamenti lunghi, come nel lodare o biasimare costume, vita, signoria, sesso, età, od altre simili cose che convengono agli episodii o alle digressioni introdotte per abbellire et per aggrandire la favola. Ma nella comedia è poco dicevole, perchè ella è tutta su le cose famigliari et basse. Et però le sue sentenze et i suoi ragionamenti vogliono essere brevi, popolareschi, communi et domestici, et le sentenze non vogliono essere in simili parlari frequenti, né portare con esso loro quegli affetti et quella grandezza che si vedono nelle sentenze delle tragedie. Et il lodare o biasimare nella comedia vuole essere più tosto con gentil maniera, che non grave, et più tosto con breve corso di parole, che con lungo. Anchora che nella sua *Eautontimorumeno* Terentio, fuori del suo costume, nel parlare de' due vecchi, si sia molto esteso nelle cose morali, et Plauto, ne'

suoi *Captivi*, habbia più tosto piegato nel movere gli affetti con lungo ragionare alla parte della tragedia ch'a quella della comedia, nondimeno, come questo alle volte si conciede, così non è egli da usar molto frequente. Il che gentilmente ci accennò Horatio, quando disse che alcuna volta la comedia alza la voce fuori del suo costume, et alcuna volta il tragico si duole con parlar basso (pp. 297-98).

La mayoría de las veces menciona Giraldo Cinthio los elementos constitutivos de la comedia confrontados con los de la tragedia, que es la que para él tiene más importancia. Susanna Villari resalta en su prólogo a los *Discorsi* que Giraldo usa los tópicos latinos expuestos en los *Commentum Terentii* que incluían las definiciones de comedia en contraposición a la tragedia, junto con otras ideas procedentes de la *Poética* de Aristóteles (incluso propone que usa la edición de la *Poética* de Alessandro de' Pazzi).

Efectivamente, Giraldo cita continuamente estos conceptos antitéticos entre tragedia y comedia procedentes de las ediciones terencianas. Para los lectores de los siglos XV y XVI los nombres de Terencio y de Donato eran inseparables. Las comedias de Terencio incorporaban normalmente el tratado *De tragoedia et comoedia* junto con los comentarios de Donato⁵, y posteriormente en los primeros decenios del XVI se incluyeron otros comentaristas, que ejercieron una influencia notable en los ambientes universitarios y escolares. Fue así como nacieron los primeros intentos de representaciones escénicas de esta «comedia nueva latina» (como la definían los teóricos)

⁵ La *editio princeps* de las seis comedias con el comentario de Elio Donato es de 1470 y, a partir de 1476, el *De Comoedia* se reedita con mucha frecuencia junto con el *corpus* terenciano.

y de un mejor conocimiento de los espacios escénicos a través del *De Architectura* de Vitruvio, que también se comentaba⁶.

El tratado de Donato se inicia mediante la historia del teatro griego y latino; posteriormente se analizan los términos: «drama, tragedia y comedia» junto a una breve descripción de la Antigua comedia griega, así como de los excesos que llevaron a su desaparición y al nacimiento de la Comedia Nueva, cuyos mejores representantes fueron Menandro y Terencio. Trata después de los cinco actos, de la desaparición del coro en el género cómico, la alabanza de Terencio y los procedimientos que utiliza. Para Donato, el comediógrafo latino excluye los dioses para narrar el argumento; introduce hábilmente la *persona protatica*, que desaparece después de explicar la situación a los auditores; sus versos se acercan *ad imaginem prosae orationis*; da a sus personajes caracteres convenientes; mantiene la unidad de tono apartándose tanto de la tragedia como de la farsa; asume la unidad constructiva, aunque incluya una doble intriga. Continúa el gramático latino mediante la descripción de las diferentes clases de comedia (*togatae, praetextae*, etc.), y define los géneros teatrales a partir de sus contrastes: final feliz o desgraciado, inicio alegre o triste, personajes altos o bajos, etc. Pero sobre todo, para Donato, la comedia tiene, al igual que la tragedia, una finalidad moral: la de enseñar lo que es útil a la vida y lo que hay que evitar, y repite la definición atribuida a Cicerón de que la *Comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* («imitación de la vida, espejo de las costumbres e imagen de la verdad»).

⁶ La difusión de las seis comedias de Terencio, junto con los *Commentum Terentii* y los *Praenotamenta* alcanzaron en Europa las 446 ediciones durante el siglo XVI, de las que en Italia se publicaron entre 150 y 200. Vid. H. W. LAWTON, *Térence en France au XV^eème siècle*, París, 1926; reprint Genève, 1970-72, II vols. (el segundo volumen incluye un catálogo de las diferentes impresiones).

Al texto de Donato se fueron adjuntando los de otros eruditos franceses e italianos, caso de Guy Jovenneaux, Giovanni Calfurnio, Jodocus Badius Ascensio (cuyos *Praenotamenta* fueron ampliamente impresos y leídos), e incluso de grandes humanistas como Erasmo⁷.

No es fácil saber certeramente la edición que utilizó Giovan Battista Giraldi para construir su teoría de la comedia. Susanna Villari piensa que muy probablemente se sirvió de las ediciones venecianas de 1517 o 1521 de Francesco Asolano (*alias* Andrea Navagero), en cuyo prólogo defiende la superioridad de Terencio frente a Plauto, aspecto muy insistentemente recogido por Giraldi en su *Discorso*. Pero podría ser cualquiera de las impresas con dos, tres, cinco y seis comentarios, muy utilizadas para la docencia⁸.

⁷ En efecto, en 1502 aparece la edición lionesa de Terencio que contiene los *Praenotamenta* de Jodocus Badius Ascensius, los cuales se siguieron reimprimiendo frecuentemente a lo largo del siglo. Según María José Vega Ramos: «En suma, la apertura de los *Praenotamenta* proporciona las bases de una teoría general que sirve de introducción a la teoría de la comedia: constituye además un discurso unitario y progresivo que, no obstante, procede de una amalgama compleja de autoridades. Así, por ejemplo, la *Rhetorica ad Herennium* y Quintiliano proporcionan la distinción entre la narración de cosas verdaderas, fingidas y verosímiles y, por tanto, las diferencias de la historia y la poesía; de Diomedes procede la división de la poesía en tipos y especies; de Horacio, las observaciones sobre el decoro y sobre la instrucción; de los autores cristianos, las reflexiones sobre la alegoría y así sucesivamente. Los capítulos dedicados a la comedia se han construido del mismo modo, mediante una unión de autoridades *veteres* (Donato, Diomedes, Horacio, Vitruvio) y *recentiores* (Tortelius, Baptista Mantuanus, Landinus) y mediante la expansión, por acumulación de datos, de los aspectos sistemáticos e históricos mencionados en el «*De Comoedia* [...]» (M. J. VEGA RAMOS, *Teoría de la comedia e idea del teatro: los «Praenotamenta» terencianos en el siglo XVI*, «Epos: Revista de filología», 11, 1995, pp. 237-62; la cita en p. 245).

⁸ Pongo unos pocos ejemplos de ediciones venecianas con comentarios, aunque hay muchísimas:

Compárense estas reflexiones de los comentarios a Terencio con lo expresado por Giraldi Cinthio en su *Discorso* (que he anotado anteriormente), y con los que construirá su única comedia *Gli Eudemoni*. En esta comedia, escrita en verso para su puesta en escena en 1549, Giraldi pone en práctica su pensamiento teórico del *Discorso*⁹, pero incluyendo algunas

• *Publii Terentii Afri Comoediae i[n] sua metra restitutae interpretantibus Aelio Donato gra[m]matico dignissimo necnon Joa[nne] Calphurnio; vna cum figuris aptissimis multisq[ue] in locis adiunctis dictionibus graecis quae deerant; nec non [et] ornatissimus index tam vocabulorum q[uam] adagioru[m] quae digna annotatu visa sunt; nouiter impressae. Venetiis, per Gulielmum de Fontaneto, de Monteferrato, 1523, die VIII Aprilis.*

• *Habes hic amice lector P. Terentii Comoedias vna cum interpretationibus Aelii Donati, Guidonis Iuuenalis Cenomani, Io. Calphurnii uiri apprime docti nec no[n] & Seruii ac Iodoci Badii Ascensii; insuper & scholia ex Donati Asperi & Cornuti comme[n]tariis decerpta nec no[n] & Phylippi Melancthonis in eiusde[m] Tere[n]tiii comoedias argume[n]ta. Adiunctis [sic] atq[ue] emendatis dictionibus graecis quae deera[n]t appositis etia[m] figuris aptissimis; indicata sunt praeterea diligentius carminum genera & in his incidentes difficultates; correctae q[uae]dam & co[n]sulu[m] nomina idq[ue] studio & opera Des. Erasmi Roterodami ex ueterum exemplariorum collatione; ad haec accessit copiosissimus & accuratissimus index ta[m] uocu[m] a co[m]mentatoribus declarataru[m] q[uam] adagioru[m] quae annotatu digna uisa sunt atq[ue] ea quide[m] omnia q[uae] antea unq[uam] prodierint eme[n]datiora. Venetiis, per Venturinum de Roffinellis, 1539.*

• *Publii Terentii Comoediae sex, cum interpretationibus Aelii Donati, Guidonis, Iuuenalis Cenomani, Seruii, ac Iodoci Badii Ascensii, necnon Io. Calphurnii Brixienensis (licet recentioris) uiri apprime docti, qui quidem in eauton timosoumenon multa familiariter scripsit. Insuper & scholia ex Donati, Asperi, & Cornuti commentariis decerpta. Venetiis: ex typis, aere, ac industria hon. uirorum Brandini et Octauiani Scoti fratrum haec Terentii Commentaria excussa sunt. Venetiis, in Typographia hon. uirorum Brandini & Octauiani Scoti fratrum, cudebantur, 1540.*

⁹ Punto de vista del que participa Angela Guidotti: «La commedia nasce così in concomitanza con la riflessione teorica e sembra non uscire da questo cerchio. L'anello di congiunzione con il modello ariostesco è senz'altro costituito da un personaggio importante, Ercole Bentivoglio, dedicatario tra l'altro di molti testi teorici, tra cui anche i *Discorsi* giraldiani».

pequeñas modificaciones que su autor considera imprescindibles para la representación escénica. La obra consta de un Argumento inicial en prosa, un prólogo en verso y cinco actos, similar en cuanto a temática a las comedias plautinas (sobre todo a la de los *Menaechmi*), con una trama entresacada de la Deca V de sus *Ecatommiti*. Philip Horne, el editor moderno de *Gli Eudemoni*, resalta que:

It may be rather more than just a coincidence that the composition of *Gli Eudemoni* followed so soon after the publication, in 1548, of Giangiorgio Trissino's Plautine comedy *I simillimi*. Gibaldi was appropriately deferential towards Trissino in print, paying homage to him both in the epilogue to *Orbecche* and in his treatise on comedy and tragedy, recognizing the older man's contribution to vernacular tragedy with special reference to his use of unrhymed hendecasyllabic verse¹⁰.

Efectivamente, en estos años se están representando comedias italianas en diferentes cortes nobiliarias siguiendo las propuestas terenciana y plautina, que incluyen anagnórisis o agnición¹¹. Véanse, si no, los argumentos de *Gli Eudemoni*¹² en

Véase A. GUIDOTTI, *Gli «Eudemoni» e le teorie giraldiane sulla commedia*, «Schifanoia», 12 (1991), pp. 189-99; la cita en p. 190.

¹⁰ GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Eudemoni*, a cura di PH. HORNE (*Eudemoni. An Italian Renaissance Comedy*), Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1999, p. XVI. En la actualidad, Alessandra Tramontana está realizando una edición crítica de *Gli Eudemoni*.

¹¹ Sobre la agnición: cfr. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, pp. 269-70. Aristóteles en su *Poética* le dedica un apartado a la agnición.

¹² Argumento de *Gli Eudemoni*: «Un gentiluomo napoletano, temendo l'ira del suo re, con la moglie e due figliuoli, uno maschio e l'altro femina, nati ambi ad un parto e simili fra sé, montato su una nave, se ne fugge. È assalito da una crudel tempesta. Cadono il marito e la moglie nel mare. L'uno è spinto a Durazzo, l'altra a Corfù, vivi. Il marito si muta nome e va a servire in Patrasso un gentiluomo di quel luogo, il quale il lascia erede di tutto il suo. I figliuoli sono spinti con la nave a Ragusa. Un raguseo piglia

relación con los de *I simillimi* de Giangiorgio Trissino para comprender sus interrelaciones¹³. Pero también fue de imita-

la femina, un valonese il maschio: quegli chiama la femina Eutiche, nome proprio di Grecia, questi il maschio Eugenio. Il va<lonese> va alla Valona, ove si era ri<dotta> la madre dei due figliuoli e, cambia<tosì> il nome, si era data a servire. Il valonese la piglia ai suoi ser<vigi> in casa. Eutiche è rapita da <corsali> e condotta a Patrasso et <è venduta> al padre senza ch'egli la <rico>nosca. Eugenio se inamora di una giovane da Patrasso ch'alla Valona era ita; la quale ritornata nella sua patria, Eugenio fugge dal valonese e vestito da donna se ne va a Patrasso e si acconcia col padre della giovane. Il quale, credendolo una femmina, il dà per donzella alla figliuola, et egli la ingravida. Ingravidata, se inamora d'Eutiche, non la conoscendo sorella; et il padre, credendo Eugenio una fanciulla, se inamora di lui. Eutiche se inamora del figliuolo del fratello del Podestà. E mentre cercano tutti condurre al fine i loro amori, sopravviene il valonese e la madre dei due figliuoli; et il padre conosce i figliuoli e la moglie, et essi altresì lui. Et Eugenio si piglia la ingravidata giovane per sua moglie, et Eutiche ha il suo amante per marito, et tutti si rimangono contenti»; la cita en p. 1 de la edición de Horne.

¹³ Si bien *I simillimi* sigue muy de cerca la obra de los *Menaechmi* de Plauto, sin embargo, Trissino hace desaparecer el prólogo e introduce el coro, al intentar aunar la tradición latina de Plauto y la griega, como él indica de Aristófanes o «commedia antica» en su dedicatoria de la obra al Cardenal Farnese. En esta Dedicatoria, pequeña teoría de la comedia, empieza hablando de la poesía, «che non è altro che uno imitare con parole dolcemente legate in versi le azioni e' costumi degli uomini [...]»; posteriormente comenta que de las diferentes formas de imitación nacieron los poemas heroicos, la tragedia, la comedia, las canciones [...] «E perchè la Tragedia, imitando, lauda, ed ammira gli atti virtuosi, e la commedia, imitando, dileggia, e vitupera i viziosi, avviene, che a questo modo e l'una, e l'altra c'insegnano la virtù [...] Avendo adunque io in questa lingua italiana composto e la tragedia, e lo eroico [...] mi è paruto, oltre quelli, di abbracciare ancora quest'altra parte di poesia, cioè la commedia, la quale tratta de le azioni e costumi de gli uomini mediocri e bassi, e con parole ridicole, e con burle fa lo effetto delli suoi ammaestramenti; e si come nella tragedia, o ne lo eroico cercai di osservare le regole scritte da Aristotele, e mostrate da Omero, e da Sofocle, e dagli altri ottimi Poeti, così nella commedia ho voluto servare il modo di

ción latina *Il geloso* de Ercole Bentivoglio (que se recitó en Verona en la Academia Filarmonica durante el carnaval de 1549), e incluso la *Calandria* del Cardenal Bibbiena, que se escenificó en Lyon ante el rey de Francia Enrique II en 1548 (aunque su primera representación o recitación fue en el Palacio Ducal de Urbino el 6 de febrero de 1513).

Efectivamente, Giralaldi sigue en esta comedia muchos de los aspectos que ya había esbozado en los *Discorsi*, eligiendo como temática la fe marital expuesta en la Deca V de sus *Ecatommiti*, que también le había servido como fuente de la *Selene*¹⁴, aceptando, por tanto, que la fábula no proceda de

Aristofane, cioè de la commedia antica. Laonde avendo tolta una festiva invenzione da Plauto, vi ho mutati i nomi, ed aggiuntevi persone, ed in qualche parte cambiato l'ordine, ed appresso introdottovi il Coro; e così, avendola al modo mio racconcia, voglio mandarla con questo abito nuovo in luce [...] [aunque dice que a Horacio no le gusta el Coro]. Vi ho ancora secondo il costume de gli antichi Greci levato il Prologo, ed ho fatto narrare lo argomento a le prime persone, che in essa parleranno, il che par, che piacesse a Terenzio nostro [habla de las cosas virtuosas que van con el Cardenal] [...]. E considerando ancora che la poesia, come di sopra si è toccato, con la suavità de i versi, e con la varietà delle favole piacevolmente c'insegna essa virtù; e sapendo appresso che questa festiva azione delli due gemelli ci mostra quanto si debbano teneramente amare i fratelli [...]» (GIOVAN GIORGIO TRISSINO, *I Similimi*, in *La Sofonisba tragedia e I Simillimi commedia di Giangiorgio Trissino. Aggiuntivi a riscontro I Lucidi di Agnolo Firenzuola*, a cura di G. ANTIMACO [E. Camerini], Milano, Daelli, 1864, la cita en pp. 4-7).

¹⁴ Irene Romera Pintor, editora de esta y otras tragedias de Giralaldi, anota las fuentes procedentes de sus *Ecatommiti* (I. ROMERA PINTOR, *Metamorfosi di una novella in tragedia nell'opera di G. B. Giralaldi Cinzio*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica. Atti del XVI Congresso AISLLI, Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, University of California Los Angeles UCLA, 6-9 ottobre 1997*, a cura di L. BALLERINI, G. BARDIN e M. CIAVOLELLA, Fiesole - FI - , Cadmo, 2000, vol. II, pp. 1035-49), pero sobre todo resalta la intención moralizante de su autor en todas las tragedias: «Tutto ciò nasce dall'esigenza del

fuentes históricas sino de la inspiración del poeta, pero sobre todo que sea moral y honesta, tanto por la temática como por las palabras utilizadas, como estaba acostumbrado el público que asistía a sus tragedias, por lo que esta comedia no tendrá nada que ver con la comedia antigua, para él indigna, como recuerda en el Prólogo:

Spettatori, qui dove per molti anni
 reali avvenimenti avete uditi,
 oggi rappresentare una comedia
 vedrete, dall'istesso autor composta
 che le cose reali addusse in scena:
 ove, se ben vedrete alcuni amori
 e mezzani che al fin cerchin con<durli>,
 non odrete però mai dir parola
 ch'esser non possa *onestamente udita*,
 e non sia a essemplio della vita umana¹⁵.

Giraldi di conferire al teatro una funzione didattico-morale, como dichiara nel prologo della *Selene*. «l porre| Vera sembianza de' successi umani | Ne gli occhi de le genti, far potesse | Vedere in fatto a ognun la miglior vita. | Per insegnare adunque in un sol giorno| A migliaia di gente il vero modo| Di compir con onor la vita frale, | [...] Perché, veggendo indi gli spettatori | Varie sembianze d'uomini e di donne, | Di varii uffici e qualità diverse| E di varii costumi e varie leggi, | Sortir diversi fini e varie sorti, | Fatti acuti sapesser da sé, in tanta | Varietà di genti e di costumi, | Seguir la loda et ischivare il biasmo, | E veder che chiunque virtù segue | Giunge a buon fine, e chi 'l mal segue a reo» (GIAMBATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Selene*, Edizione e commento a cura di I. ROMERA PINTOR, Bologna, Clueb, 2004, p. 33).

¹⁵ Coincide este planteamiento de la comedia como «esempio della vita humana», junto a las reflexiones sobre la comedia antigua, la propuesta terenciana, etc., con el Prólogo de Ercole Bentivoglio a *Il geloso*, Venegia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547: «[...] Che ueramente la Comedia è specchio| Di natural costumi; imitatione| Del uiuer nostro; imagine del uero. | [...] | Di farui una Comedia che sia nuoua: | nuoua d'inuention, et d'argumento: | Non tolta da Latin ne Greco auttore; | Non

Ché coloro il poeta nostro biasma
i quali s'han pensato che la loda
della comedia sia con atti vili,
con parole lontane da ogni modo,
ch'all'azioni oneste si convenga,
indur gli spettatori a riso sciocco:
cose non pur della comedia indegne,
ma da far vergognar la plebe istessa.
Ver è che quando per le vie e pei trebbi
senz'ordine, senz'arte e senza scena,
da genti rozze appresso i Greci foro
recitate comedie vili e inette,
favole udite for simili a queste,
ch'oggi venute son favola al vulgo.
Ma poi che fu compreso il meglio, e visto
che del vivere umano la comedia
esser devea maestra, fu quell'uso
senza onor, senza grazia, e senza pregio
bandito dalle scene e dai teatri;
e degni di comedia solo i motti,
i gesti, i giuochi, le parole, i risi
for giudicati che porgean diletto
degnò delle civili azioni oneste.
Quindi Terenzio, che da Lelio apprese
e dal grande Scipion quel che devea
farsi, nel tempo che la maestade
di Roma si volea prender piacere

mai piu audita ne ueduta in scena [...]» (p. aiiii r. y v.). Este prólogo de *Il geloso* continúa el tópicò de «Comedia Nueva» utilizado por los autores cultos italianos: Ariosto en *La Cassaria* dirá: «Nova commedia v'appresento piena | Di vari giochi che né mai' latine | Né greche lingue recitano in scena», y Bernardo Dovizi da Bibbiena en *La Calandra*: «Voi sarete oggi spettatori d'una nuova commedia intitulata *Calandra*: in prosa, non in versi; moderna, non antiqua, vulgare non latina» (*La Calandra. Commedia elegantissima per Messer Bernardo Dovizi da Bibbiena*, Testo critico annotato a cura di G. PADOAN, Padova, Antenore, 1985, p. 61).

di comedie che fosser di lor degne,
nelle favole sue solo introdusse
cose da mover riso *onestamente*,
sprezzando tutto quel che non per altro
rider facea che per la sua bruttezza;
quantunque avesse avuto Plauto inanzi,
<che> avea cercato per qualunque via
<far> rider la vil plebe e 'l vulgo inetto.
Perciò die' biasmo a Plauto Orazio, e diede
loda a Terenzio il dotto Affranio antico,
Malgrado di Volcazio e di quegli altri
<che> vollero oscurar tanta virtute.

[...]

Adunque oggi vedrete un gentiluomo
che, fuggendo da Napoli per l'ira
del suo Re contra lui, perdette in mare
per la tempesta la mogliera e i figli;
e poscia lui del suo figliuolo acceso,
credendolo una giovane; e 'l figliuolo
(poi ch'ebbe ingravidata la sua amante)
la sua sorella ardentemente amare,
che comperata avea per serva il padre,
non sapendo che figlia ella gli fosse,
né il fratello ch'a lui fosse sorella.
E vedrete costei amare un altro
giovane, che figliuolo è del fratello
del Podestà di questa terra. Or mentre
ciascun condurre al fin vorrà il suo amore,
per la nova, improvvisa, e lieta giunta,
d'un nobil valonese, che la madre
dei due figliuoli e del lor padre moglie
condurrà qui in Patrasso (or nobil terra
di Grecia, quanto già Corinto e Atene),
conoscerà il marito la mogliera
et ambi i lor figliuoli, i quali avranno
del loro onesto amor dicevol fine.
Tal fia di questa favola il successo,

che per nome GLI EUDEMONI fia detta
dal felice successo che n'aviene;
la qual, se fia da voi benignamente
udita, oltre il piacere e l'util ch'ella
vi porgerà, ve n'averà il poeta,
tutto intento a piacervi, immortal g<razia>.

(GIRALDI, *Gli Eudemoni*, prologo, vv. 1-49; 57-86: ed. HORNE, pp. 3-5)

Giraldi reúne en este Prólogo¹⁶ todo cuanto había estado teorizando a lo largo de su *Discorso*. La comedia tiene que ser honesta como la tragedia, y aunque incluya procesos amorosos, la forma de expresarlos y de representarlos tiene que ser irreprochable. Ante un público conocedor de la tragedia y de su moralidad, Giraldi se alinea con aquellos que expulsaron a los comediógrafos de la ciudad (la por él denominada comedia *archea*) por su indecencia al mostrar los vicios y buscar el lenguaje del vulgo, vinculándose a la Comedia Nueva de Terencio, si bien con algunos ingredientes plautinos, que son en definitiva los modelos aceptados por los poetas que él admira (Ariosto, Trissino, etc.)¹⁷.

¹⁶ Alessandra Tramontana realiza un estudio en profundidad del planteamiento de la comedia en Giraldi a partir de este Prólogo. Cfr. A. TRAMONTANA, *Gli Eudemoni di Giraldi Cinthio: un esperimento fallito?*, «Studi giralidiani. Letteratura e teatro», III (2017), pp. 71-98.

¹⁷ Dirá Giraldi: «Nella qual cosa riuscí maraviglioso l'Ariosto nella sua *Cassaria* [...] che ho tenuto ch'ella con tutte le latine si possa porre a paragone. Il secondo luoco tiene la *Lena* (quantunque ella sia di semplice argomento, ove la *Cassaria* è di doppio), per la naturale esplicatione del nodo che in essa si ritrova. Il terzo i *Suppositi*, a' quali alcuni hanno dato il primo, non considerando il poco verisimile che vi si trova nella contentione del servo col patrone, et in quella del Sanese col medesimo; il quale poco verisimile fe' il suo *Negromante* non molto lodevole» (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, p. 223).

En definitiva, es una comedia que no aporta ninguna novedad a lo que en Italia se representaba en las cortes por aquellos autores anclados en el clasicismo de la Comedia Nueva latina¹⁸, representada originariamente por Terencio y Plauto, a la que se imita tanto en el contenido como en la forma. Así pues, todos seguirán el mismo patrón: inicio de la comedia mediante el prólogo y argumento; la división en cinco actos; unidad temporal (un día) y espacial; las peripecias amorosas como elemento central de la fábula; la anagnórisis; el final feliz; el verso senario conversacional, etc., lo que en definitiva vino a denominarse Comedia erudita o “regolare”. Una comedia de élites, que obvia el nacimiento del teatro profesional y de masas de las grandes ciudades, el de las fiestas religiosas (“sacra rappresentazione”), las carnavalescas (farsas) y las del nuevo teatro popular construido mediante el lenguaje dialectal (Ruzzante, Calmo, etc.).

Si Giraldi Cinthio no hubiera tenido ese desprecio a las obras y autores procedentes de España, hubiera podido leer a Torres Naharro, quien en 1517 publica su *Propalladia* en Nápoles, dedicada a Fernando de Ávalos, duque de Pescara, que contiene ocho comedias en verso más el Prohemio, la primera preceptiva sobre la comedia europea¹⁹, en donde aún

¹⁸ Dirá Mario Baratto: «un teatro d'élite che nasce, tra due secoli, dalla convergenza di due forze essenziali: un ambiente sociale egemonico (la corte dei duchi a Ferrara; l'aristocrazia oligarchica a Venezia; la Signoria a Firenze) e una casta di intellettuali, scrittori e artisti, legati a questo ambiente» (M. BARATTO, *La Commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*, Venezia, Neri Pozza, 1977, p. 35). Véase también G. FERRONI, *L'invenzione del teatro moderno*, in *Storia della letteratura Italiana*, Torino, Einaudi Scuola, 1991, vol. II, p. 28; B. CONCOLINO MANCINI, *Tradizione e innovazione nella commedia del Cinquecento*, «Chroniques Italiennes», 65, 1 (2001), pp. 27-47.

¹⁹ Vid. J. OLEZA, *En torno a los últimos años de Bartolomé de Torres Naharro*, in *Un "Hombre de bien". Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, a cura di P. GARELLI e G. MARCHETTI, Alessandria

parte de los *Praenotamenta terentii* de Jodocus Badius Ascensius junto con escenografía vitrubiana²⁰, pero todo filtrado a través de su experiencia como comediante:

Comedia según los antiguos es *cevilis privatesque fortune sine periculo vite comprehensio* a diferencia de tragedia que es *heroice fortune in adversis comprehensio*; y según Tulio comedia es *immitatio vite, speculum consuetudinis, imago veritatis*; y según Acrón, poeta, ay seis géneros de comedias, *scilicet, stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria*, y cuatro partes, *scilicet, prothesis, catastrophe, prologus, epithasis*; y como Oratio quiere cinco actos, y, sobre todo, que sea muy guardo el decoro, etc. Todo lo cual me parece más largo de contar que necesario de oír.

Quiero ora decir yo mi parecer pues el de los otros he dicho y digo así que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado. La división d'ella en cinco actos no solamente me parece buena pero mucho necesaria, aunque yo les llamo jornadas porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada. El número de las personas que se han de introducir es mi voto que no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión, [...] el honesto número me parece que sea de VI hasta a XII personas. El decoro en las comedias es como el governalle en la nao, el cual buen cómico siempre debe traer ante los ojos, es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber, dando a cada uno lo suyo, evitar cosas impropias, usar de todas las legítimas de manera qu'el siervo no diga ni haga actos del

Edizioni dell'Orso, pp. 233-48; y *Bartolomé de Torres Nabarro. Teatro completo*, a cura di J. VÉLEZ-SAINZ, Madrid, Cátedra, 2013.

²⁰ El *De architectura* de Vitrubio se publicó por primera vez en Roma en 1486 por Sulpicio da Veroli, posteriormente fue reeditado con ilustraciones en 1511 en Venecia y en 1513 en Florencia, y traducido a la lengua vulgar en 1521 por el milanés Cesare Cesariano.

señor *et e converso* y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo con toda la advertentia, diligentia y modo posibles etc.²¹.

Como ya comenté en un trabajo anterior:

Lo que realmente diferencia a Torres Naharro de los otros autores (incluso los que representaron sus obras en las cortes italianas, caso de Ariosto o Bibbiena), es su conocimiento profundo del teatro, de la práctica escénica [...] Sus comedias «a fantasía» siguen los preceptos de la «comedia nueva», con personajes que mantienen el decoro, con desarrollos dialógicos bien estructurados que generan la tensión necesaria en el espectador al final de cada Jornada (o como sugiere «descansaderos») para inmediatamente hacer entrar a nuevos personajes al inicio de la siguiente para el desarrollo de una nueva acción, relatada ésta mediante soliloquios o monólogos, todo ello en un escenario típicamente terenciano. Esa experiencia que dan las tablas y el asistir de espectador a muchos espectáculos es probablemente la influencia que recibe el autor extremeño de los italianos, pero bajo mi parecer es poca la que elige de los textos que tradicionalmente se han aceptado por la crítica como fuente de sus comedias. Quizás sea al revés, y podamos ver reminiscencias de sus personajes en obras italianas posteriores, caso del Fray Timoteo de la *Madrágora* de Maquiavelo (1518) muy similar al ermitaño Teodoro de la *Serafina*²².

Y esos descansaderos entre cada jornada me recuerdan inmediatamente a Trissino, al comentar las diferencias entre tra-

²¹ BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO, «Prohemio» a la *Propalladia*, a cura di J. VÉLEZ-SAINZ. En red: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proemio/html/f566f5be-e23c-47af-9efe-11c082544afd_3.html.

²² Vid. J. L. CANET, *De la égloga a la comedia representable*, in *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*. XXXIX Jornadas de teatro clásico, *Almagro*, 12, 13 y 14 julio de 2016, a cura di F. B. PEDRAZA, R. GONZÁLEZ CAÑAL & E. MARCELLO, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 97-120; la cita en p. 114.

gedia y comedia, cuando se refiere a los *mimos* o coros de las tragedias antiguas:

Ma in vece di questi tali cori, nelle comedie che oggidì si rappresentano vi inducono suoni e balli et altre cose, le quali dimandano, che sono cose diversissime dalla azione della comedia. E talora v'inducono tanti buffoni e giocolari che fanno un'altra comedia, cosa inconvenientissima e che non lascia gustare la dottrina della comedia, l'officio della quale non è di muovere riso per ogni modo che si può, ma solamente col suo proprio, cioè col mordere e riprendere e deleggiare le cose brutte e viziose²³.

Así pues, Giraldi no acepta la comedia antigua ni la que estaba representándose entre sus coetáneos, excepción hecha de la comedia ariostesca y algunas pocas más que siguen los preceptos asentados de imitación terenciana y plautina. Se busca en estas representaciones el decoro y lo honesto, el ejemplo moral, todo ello envuelto en verso, que es lo que da calidad al texto escenificado, o más bien recitado, en las cortes señoriales. Porque estos humanistas al servicio de los cortesanos anteponen la lengua culta italiana y el verso a la puesta en escena. Lo que realmente les falta es la profesionalidad actoral; la relación directa con el público desde el escenario, en donde realmente se conciben los elementos estructurales que debe poseer un texto para una actuación ágil: el control de los movimientos escénicos, las entradas y salidas de personajes, el diálogo rápido, etc., para que una comedia sea un espejo de la vida, no una representación hiératica, como se aprecia en muchas de estas comedias.

²³ *La poetica (V-VI)*, publicada en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1970, vol. II, p. 61.

La *Celestina* en Italia

La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* se traslada al italiano en una época muy temprana por Alfonso Hordognez o Ordóñez, impresa por Eucharium Silber en enero de 1506 con el título de *Tragicocomedia [sic] di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma*, si bien ya estaba traducida en 1505, como se indica en los versos finales posteriores al colofón:

Nell mille cinquecento cinque apunto
 despagnolo in idioman italiano
 estato questo oposcul transunto
 dame alphonso de hordognez nato hispano [...]

Esta es la primera edición que conservamos en la que se incluye en el título la evolución genérica a *Tragicomedia*, puesto que los ejemplares españoles anteriores todavía utilizan la denominación primitiva de *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, ¿1499-1502?; Toledo, 1500; Sevilla, 1501). La primera impresión española con el nombre de *Tragicomedia* es la de Zaragoza, 1507²⁴. Ello nos puede dar una idea de la pronta difusión y traducción de la obra en Italia.

²⁴ No es este el momento de analizar la importancia de esta edición para configurar la ecdótica del texto de la *Celestina*. Baste recordar que podría tratarse de una traducción realizada sobre «un ejemplar perteneciente a una familia perdida. Hay *lectiones singulares* en *La Celestina* italiana que no se hallan en el texto correspondiente a la *Comedia* en 16 actos, ni en las ramas a las que pertenecen Burgos (1499), o Toledo (1500) y Sevilla (1501), ni en la otra de la cual deriva la edición perdida que se presume haya servido de base para la amplificación de la *Tragicomedia* en 21 actos» (O. DI CAMILLO, *Algunas consideraciones sobre «La Celestina» italiana*, in *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cinquentenario de la AIH*, 8 vols. Coord. P. BOTTA, Roma Bagatto Libri, 2012, vol II, *Medieval*, [ed. de Aviva Garribba], pp. 216-26). Se puede leer en red: https://www.academia.edu/2332985/Algunas_consideraciones_sobre_La_Celestina_italiana. Para las diferentes propuestas del estema de *Celestina*, véanse los estudios

Emma Scoles realizó el primer catálogo de las impresiones italianas de la *Celestina* a partir del estudio de esta primera versión²⁵. Ediciones que en la actualidad se conocen mucho mejor gracias a los trabajos de Juan Carlos de Miguel, Patrizia Botta y Amaranta Saguar García²⁶. Baste saber, que entre 1506 y 1543 (fecha de la escritura del *Discorso over lettera intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* de Giraldi Cinthio) se conservan las siguientes ediciones:

- *Tragicomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma*. In 4º, 148 h.; [colofón]: Rome, in campo Flore, per magistrum Eucharium Silber alias Franck, 1506, die uigesimanona Ianuarii (Apéndice 1).

del propio O. DI CAMILLO, *Hacia el origen de la «Tragicomedia»: huellas de la «princeps» en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez*, in *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, a cura di J. C. CONDE, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 115-45, y P. BOTTA, *La contaminación en «N»*, la traducción italiana de «La Celestina», «Creneida», 4 (2016). Se puede leer en red: <http://www.creneida.com/app/download/25229790/07BOTTA.pdf>.

²⁵ E. SCOLES, *La prima traduzione italiana della «Celestina»*. *Repertorio bibliografico*, in *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma, Società Filologica Italiana, 1964, pp. 209-30.

²⁶ J. C. DE MIGUEL, *Sosta nel labirinto: bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana di «La Celestina»*, «Studi e problemi di critica testuale», 67 (2003), pp. 71-108, quien incluye, además de las impresiones conservadas, todas aquellas de las que se tienen noticia, aunque sean dudosas. Recientemente, Amaranta Saguar García ha realizado un *Catálogo actualizado de las ediciones quinientistas de la traducción italiana de «Celestina»*, obra todavía inédita; agradezco a la autora que me haya permitido utilizar su investigación. Ambos críticos incluyen una amplia bibliografía en la que anotan las tesis realizadas sobre la difusión de la *Celestina* en Italia, así como el estilo y lengua empleados por Ordóñez en su traducción. Otra dilatada bibliografía sobre la traducción italiana y su relación con el estema celestinesco en BOTTA, *La contaminación en «N»*, artículo ya citado anteriormente.

- *Tragicomedia di Calisto e Melibea de lingua hispana in idioma italico traducta e nouamente reuista e correcta e a più lucida venustate reducta per Hieronymo Claricio immolesse*. In 4º, 128h.; [colofón]: Milán, per Zanotto da Castione, ad instantia de Io. Iacobo & fratelli da Legnano, 1514, adi xxiii de zugno (Apéndice 2 y 3)²⁷.
- *Tragico comedia di Calisto e Melibea de lingua hispana in idioma italico traducta da Alphonso Hordogneꝝ, et nuonamente reuista e correcta per Vincentio Minutiano, con quanta maggiore diligentia, se la metterai a paragone con laltre editione senza dubio el conoscerai*. In 8º, 132 h.: [colofón]: Milán, in Officina libraria Minutiana, impensis venerabilis presbyteri Nicolai de Gorgonzola²⁸, mense ianuario 1515 (Apéndice 4)²⁹.

²⁷ Resalta Amaranta Saguar (*Catálogo actualizado*) que: «La característica más sobresaliente de esta edición milanesa de 1514 y, a partir de ésta, rasgo identificador de las ediciones milanesas posteriores, es la inclusión de notas marginales impresas; una práctica editorial reservada para los clásicos y otras obras de carácter intelectual y escolar, donde la anotación responde al modo de lectura académico. La naturaleza de estas anotaciones viene a confirmar la percepción de *Celestina* como obra de interés didáctico pues, en su mayoría, identifican los lugares comunes clásicos dispersos en el texto, citan autoridades adicionales y destacan los dichos y sentencias más sobresalientes [...] o bien relacionarse con cierta utilización de *Celestina* como libro, si no de texto, sí educativo; tal como viene sugiriendo José Luis Canet en su reciente edición de la *Comedia* (Rojas 2011)».

²⁸ Cabe destacar la importancia del religioso Niccolò de Gorgonzola como editor de libros clásicos latinos e italianos, así como de libros eclesiásticos y educativos. Vid. A. GANDA, *Gorgonzola Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 2013, entrada en red: [http://www.treccani.it/enciclopedia/u00a0niccolo-gorgonzola_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/u00a0niccolo-gorgonzola_(Dizionario-Biografico)/)

²⁹ Para Amaranta Saguar: «lo más destacable es su similitud externa con las ediciones de Aldo Manuzio que, probablemente, responde a estrategias comerciales, tanto como a la consideración de *Celestina* como obra de interés para el público prototipo de los alditos; definiendo de esta manera el perfil del lector de [esta edición] como humanista o, al menos, con inclinaciones humanistas».

- *Tragicomedia di Calisto e Melibea nouamente traducta de spagnolo in italiano idioma.* In 4º, 128h, s.i.; [colofón] «Stampata in Venetia. A di. XII. Aprile. MDXV» (Apéndice 5)³⁰.
- *Tragicomedia di Calisto e Melibea de lingua hispana in idioma italico traducta & nouamente reuista e correcta e a piu lucida venustate reducta per Hieronymo Claricio Immoles.* In 8º, 158h; [colofón]: Milán, Ioanne Angelo Scinzenzeler, 16 de marzo de 1519 (Apéndice 6)³¹.
- *Celestina. Tragicomedia de Calisto & Melibea nouamente tradocta de lingua castigliana in italiano idioma. Aggioutoui di nouo tutto quello che fin al giorno presente li manchaua. Da poi ogni altra impressione nouissimamente correcta: distincta ordenada: & in piu comoda forma reducta: adornada etiam de molte bellissime figure, secondo el numero di soi acti con le persone etiam a dicti acti conueniente, le qual cose nelle altre impressione non si troua.* In 8º, 128 f. ; [colofón]: Venecia, Cesare Arrivabene, A di diexe [10] decembrio de 1519 (Apéndice 7)³².
- *Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea nouamente tradocta de lingua castigliana in italiano idioma. Aggioutoui di nouo tutto quello che fin al giorno presente li manchaua. Dapoi ogni altra impressione nouissimamente correcta, distincta ordenada, & in piu commoda forma reducta, adornada, le qual cose nelle altre impressione non si troua.* In

³⁰ Subtítulo en página siguiente: «Tragicomedia de Calisto & Melibea nouamente agiontoui quello che fin a qui manchaua nel proceffo de loro innamoramento, nel quale se contiene oltra il suo gratiofo & dolce stilo assai philosophice sententie & aduisi assai necessari per gioueni, monstrando loro lingagni che son rinchiusi ne falsi seruitori e rrofiane per Alphonso Hordognez familiare dela sanctita di nostro signore Iulio papa secondo. Ad instantia De la Illustrissima Madonna gentile Feltria de campo fregoso Madonna sua obseruandissima. De lingua casteliana in Italiana nouamente per lo sopradito traducta».

³¹ Al parecer es una reedición muy barata, idéntica a la de Milán de 1514.

³² Esta edición inaugura el nombre de «Celestina» al inicio de la portada, antes del título de *Tragicomedia*, que será la norma en las impresiones posteriores, incluso aumentando el cuerpo de la letra.

8°, 119f.; [colofón]: Venecia, Gregorio de Gregori, nel mese de nouembre, 1525 (Apéndice. 8).

- *Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea nouamente tradotta de lingua Castigliana in Italiano idioma. Aggiuntoui di nuouo tutto quello che fin al giorno presente li manchaua. Dapoi ogni altra impressione nouissimamente corretta, distinta, ordinata, et in più commoda forma redotta, adornata lequal cose nelle altre impressione non si troua.* In 8°, 119f.; [colofón]: Venecia, Francesco Caron, Nel mese di nouembre, 1525 (Apéndice 9).
- *Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea nouamente tradotta de lingua castigliana in italiano idioma. Aggiuntoui di nouo tutto quello che fin al giorno presente li manchaua. Dapoi ogni altra impressione nouissimamente correcta, distincta ordenada, & in piu commoda forma redotta, adornata lequal cose nelle altre impressione non si troua.* In 8°, 119 f.; [colofón]: Venecia, Gregorio de Gregori, nel mese de nouembre, 1525³³ (Apéndice 10).
- *Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea nouamente tradotta de lingua castigliana in italiano idioma. Aggiuntoui di nuouo tutto quello che fin al giorno presente li manchaua. Dapoi ogni altra impressione nouissimamente corretta, distinta, ordinata, et in piu commoda forma redotta, adornata lequal cose nelle altre impressione non si troua.* In 8°, 112 f.; [colofón]: [Venecia], Marchiò Sessa, 10 febraro de 1531 (Apéndice 11).
- *Celestina. Tragicomedia di Calisto et Melibea, tradotta de lingua castigliana in italiano idioma. Nuouamente ampliata et corretta.* M.D.XXXI. In 8°, 120h.; [colofón]: Venecia, a Santo Moyse al segno di

³³ Aunque parezca la misma portada y texto que la edición veneciana de Francesco Caron, 1525, es diferente, si bien una sirvió de base a la otra, puesto que copia línea a línea. Como bien indica Amaranta Saguar: «podría darse el caso de que Francesco Caron y Gregorio de Gregori hubieran llegado a un acuerdo para imprimir en la prensa del primero una reedición de la *Celestina* del segundo, atribuyéndose – y quedándose – cada uno un número determinado de ejemplares».

Lanzolo Raphaelo per Francesco di Alessandro Bindoni e Maffeo Pasini compagni, zugno de 1531 (Apéndice 12).

- *Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea nuouamente tradotta de lingua castigliana in italiano idioma. A giontoui di nuouo tutto quello che fin al giorno presente li mancaua. Dapoi ogni oltra impressione nouissimamente corretta, distinta, ordinata, et in più comoda forma redotta, adornata le qual cose nelle altre impressione non si troua.* In 8°, 112 f.; [colofón]: [Venecia], Pietro de Nicolini da Sabio, Iulio de 1535 (Apéndice 13).
- *Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea nuouamente tradotta de lingua castigliana in italiano idioma. Dapoi ogni altra impressione nouissimamente corretta, distinta, ordinata, et in più commoda forma ridotta. Adornata di tutte le sue figure a ogni atto corrispondenti lequal cose nelle altre impressione non si truoua.* In 8°, 112 f. ; [colofón]: [Venecia], Giovanni Antonio e Pietro de Nicolini da Sabio, marzo de 1541 (Apéndice 14).
- *Celestina. Tragicocomedia di Calisto e Melibea nuouamente tradotta de spagnolo in italiano idioma.* In Venetia MDXLIII. In 8°, 119 f.; [colofón]: Venecia, Bernardino de Bondoni, 1543 (Apéndice 15).

Debo insistir en que para que se realizara esta traducción de Alphonso Hordognez, familiar del Papa Julio II, en 1505 a petición de «madonna Gentile Feltria de Campo Fregoso, madonna sua observandissima», tuvo que coincidir en que la *Celestina* era por esas fechas muy conocida y aceptada en los ambientes nobiliarios y eclesiásticos de la Roma de principios del Quinientos³⁴. Pero, además, esta traducción adquirió fama

³⁴ Para conocer alguna posible representación de la *Celestina* en la curia romana y sobre Alfonso Ordóñez y Madonna Gentile Feltria de Campo Fregoso, véanse los trabajos de O. DI CAMILLO, *Consideraciones sobre «La Celestina» y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar*, in «*La Celestina*» 1499-1999. *Selected Papers from the International*

inmediata, como se demuestra por la multitud de reimpressiones en un espacio breve de tiempo, lo que implica una aprobación por los intelectuales y público lector.

Así pues, la difusión de la *Celestina* en Italia desde épocas muy tempranas fue impresionante. Aquí he reseñado 14 ediciones conservadas, a las que podrían añadirse otras referenciadas por bibliógrafos y estudiosos de los siglos XVIII y XIX, que fueron descritas por Emma Scoles, Juan Carlos De Miguel y Amaranta Sagar, pero de las que no conocemos ejemplares. Y no olvidemos tampoco el número elevado de ediciones de la *Tragicomedia* en castellano salidas de las prensas italianas:

- *Tragicomedia de Calisto y Melibea: enla qual se contienen de mas de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales: y auisos muy necesarios para mancebos: mostrandoles los engaños q[ue] estan encerrados en seruientes y alcabuetas: y nueuamente añadido el tractado de centurio* (Sevilla 1502 [pero Roma, Marcellus Silber, c. 1515]).
- *Tragicomedia de Calisto y Melibea. Enla quale se co[n]tienen de mas de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales: y auisos muy necesarios para mancebos: mostrando les los engaños que estan encerrados en seruientes y alcabuetas. E nueua mente añadido el tractado de Centurio* (Salamanca 1502 [pero Roma, Antonio Blado, para Antonio de Salamanca, c. 1520]).
- *Tragicomedia de Calisto y Melibea: enla qual se contiene de mas de su agradable & dulce estilo: muchas sentencias filosofales: & auisos muy necesarios para mancebos: mostrandoles los engannos que estan encerrados en seruientes & alcabuetas: & nueuamente annadido el*

Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina», New York, November 17-19, 1999, a cura di O. DI CAMILLO & J. O'NEILL, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 53-74; *Hacia el origen de la «Tragicomedia»*, pp. 115-45; y D. PAOLINI, *Madonna Gentile Feltria de Campofregoso, Alphonso Hordognez y la traducción italiana de «La Celestina»*, «eHumanista», 19 (2011), pp. 260-95.

tractado de Centurio (En Seuilla impresso acabado, 1523 [pero Venecia, Juan Batista Pedrezano, 1523]).

- *Tragicomedia de Calisto y Melibea: enla qual se contiene de mas de su agradable & dulce estilo: muchas sentencias filosofales: & auisos muy necesarios para mancebos: mostrandoles los engannos que estan encerrados en seruientes & alcabuetas: & nueuamenteanadido el tractado de Centurio* (Venecia, reimpresso por miser Juan Batista Pedrezano mercader de libros que tien por ensenna la Tore iunto al puente de Rialto [...], 1531 a dias 24 de octubre).
- *Tragicomedia de Calisto y Melibea: enla qual se contiene de mas de su agradable & dulce estilo: muchas sentencias filosofales: & auisos muy necesarios para mancebos: mostrandoles los engannos que estan encerrados en seruientes & alcabuetas: & nueuamente annadido el tractado de Centurio*, (Venecia, por Estephano da Sabio, 1534 a dias diez de julio). Hay reedición por el mismo impresor en 1536³⁵.

Si tenemos en cuenta que en España las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea* en 16 Actos y la ampliación posterior a *Tragicomedia* en 21 actos llegaron a unas 30 (contando con las impresas en castellano en Italia hasta el año

³⁵ Para las primeras ediciones hasta 1520, véase a V. INFANTES, *El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de «Celestina» (1497-1514). Con una «marginalia bibliographica» al cabo*, in *La trama impresa de «Celestina»: ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor Libros, 2010 [2007], pp. 11-104. Reproduce el texto aparecido en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002»: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, a cura de J. C. CONDE, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 3-87. Para la relación de las ediciones españolas en general y las traducciones italianas, véase a P. BOTTA, *La tradición textual*, in *Edizione critica de «La Celestina» di Fernando de Rojas, (dall'Atto VIII° alla fine)*, en red: <http://rmcisadu.let.uniroma1.it/celestina/m-Testimonios.PDF>. Un estudio pormenorizado de las ediciones de la *Celestina* en la Biblioteca Nacional de España, en D. PAOLINI, *Ediciones de «La Celestina» anteriores al siglo XIX en la Biblioteca Nacional de España*, «Revista de Literatura Medieval», XXII (2010), pp. 351-59.

de 1543), podemos inferir que las versiones al italiano tuvieron una difusión extraordinaria, además de servir para la traducción del texto a otros idiomas europeos³⁶, ciñéndome siempre al período anterior a 1543³⁷. Pero lo que a mí me interesa recalcar es que la *Tragicomedia* en Italia tuvo un éxito casi similar al que tuvo en España, se imprimió siempre anónima (aunque se indique en los versos acrósticos la posible autoría), y con el título de *Tragicomedia*, si bien a partir de la edición veneciana de 1519 se incluye el nombre de *Celestina* en el encabezamiento principal de la obra, lo que demuestra que en el país transalpino apareció la primera difusión bajo el nombre de la alcahueta, que se impondría definitivamente en todo el mundo. Giraldi Cinthio, las pocas veces que cita la obra, lo hace bajo el nombre de *Celestina*, jamás como *Tragicomedia* (que obvia completamente pero que acompañaba siempre como subtítulo al de *Celestina* a partir de 1519). Lo que me hace pensar que jamás tuvo en sus manos un ejemplar completo de la obra y sus citas proceden de oídas, sobre todo porque el nombre de *Celestina* iría de boca en boca en los ambientes cultos y docentes. Aspectos que retomaré en las conclusiones finales.

³⁶ Una relación de las traducciones de *Celestina* a diferentes lenguas, en E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «*La Celestina*» en alemán: *Un ejemplar único en España de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense*, «Pecia Complutense», 2 (2005), pp. 1-8.

³⁷ Dice Marcelino Menéndez Pelayo: «De la traducción italiana procede la muy famosa alemana de Máximo Wirsung, publicada en Ausburgo en 1520 y reimpressa con algunos cambios en 1533; ediciones rarísimas entrambas y cuyo precio se acrecienta por los artísticos grabados en madera de Hans Burgkmair, célebre colaborador de Alberto Durero. Tenía Max Wirsung veintiún años cuando publicó su traducción, que dice hecha del «lombardo» (*lumbardisch welsch*), lo cual indica que trabajó sobre una de las dos ediciones de Milán, 1514 o 1515» (M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, III, cap. X: *La Celestina*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, p. 415).

Giraldi Cinthio y la *Celestina*

Dos veces cita Giambattista Giraldi Cinthio la *Celestina* en su *Discorso over lettera intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*: la primera al tratar de la comedia griega, centrada en Aristófanes, que desprecia:

Et perché non vorrei ch<e, non si> ritrovando hoggidi al<tre co>medie tra' Greci che quelle di Aristophane, vi pensaste che da lui si potesse haver buona forma di comedia, voglio che vi crediate che tanto è vitiosa la maniera delle sue comedie, et così lontana dal vero modo di esse, quanto era vitiosa la sua vita et lontana da ogni lodevole costume; però che scrive Eliano ch'era di perduta vita [...] Et per danari si dava ad infamare i virtuosi, onde nacquero comedie ingratitude et schifevoli et da essere del tutto fuggite, se non da quelli i quali pensano che il buffoneggiare et non haver riguardo né a luogo, né a tempo, né a persona, sia cosa lodevole.

La favella può piacere a' maturi giudicii, ma a' medesimi dee anco spiagere la maniera delle favole, et quanto al nodo, et quanto alla solutione; delle quali sconvenienze è stato imitatore sovra tutti gli altri l'autore della *Celestina* spagnola accettata da coloro che non conoscono il convenevole della scena et in quanto tempo et con che ordine si debbano trattare le attioni civili lodevolmente nelle comedie (p. 233).

La segunda quando comenta los elementos que son reprobables o alabables en la comedia y la tragedia:

Et le cose che appartengono alla loda o al biasimo, debbono essere nelle comedie et nelle tragedie di modo introdotte che non paiano mendicate, ma nate dalla natura medesima della cosa et non dall'arte o dallo studio dello scrittore. Perché ciò fa questa parte se non biasimevole, almeno molto men grata, portando negli occhi et nelle orecchie degli ascoltanti l'artificio, il quale vuole essere celato sotto il naturale, ch'altrimenti diviene egli tedioso et spiacevole. Et

in questo errore mi pare che trascorresse l'auttore della *Celestina* spagnuola, mentre volle ella imitare la comedia archea, già sbandita come biasimevole da tutti i theatri, né pure incorse in questo errore, ma in molti altri, non solo nell'arte, ma nel decoro anchora, degni da essere fuggiti da chi lodevolmente scrive; anchora che non vi siano mancati di quelli che la si hanno proposta per essemplio, intendendo piú a que' giuochi spagnuoli, ch'alla convenevolezza della favola (p. 298).

Benedetto Croce ya resaltó, en *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*³⁸, el punto de vista de Giraldi sobre la producción literaria hispánica, tanto de las obras líricas del *Cancionero* como de las novelas caballerescas y la *Celestina*. Y puso de relieve cómo para el tratadista y tragediógrafo italiano cualquier texto español (comedias, tragedias, novelas, epístolas familiares) incurría en una serie de defectos monstruosos en su modo de expresarse, con metáforas ingeniosas y pedantescas continuadas, cuyo fin eran ellas en sí mismas, en contraposición al lenguaje natural, desnudo, claro y limpio que correspondía a la lengua italiana³⁹. Y en cuanto a *Celestina*,

³⁸ Sigo la edición española: *España en la vida italiana durante el Renacimiento*, versión española de J. SÁNCHEZ ROJAS, Madrid, Ed. Mundo Latino, 1915.

³⁹ Raffaele Lampugnani en su estudio sobre la traducción de la *Celestina* al italiano rebate en parte estas afirmaciones de Giraldi, cuando en sus conclusiones indica: «Lo scopo della traduzione è pratico piú che artistico; Hordognez accetta l'interpretazione moralistica dell'opera e ne fa la ragione per voler diffonderla. Egli dimostra nella traduzione un'acuta capacità analitica, una profonda coscienza della problematica del tradurre e delle differenze linguisitiche fra i due paesi, e un sentimento altamente formale dell'espressione letteraria e del genere narrativo. La lingua, lo stile ed il metodo di traduzione adottati sono adatti alle sue intenzioni e, a giudicare dall'ampia circolazione avuta nella prima metà del Cinquecento e le numerose riedizioni, hanno goduto di una ottima accoglienza, rendendo *La Celestina* accesibile non solo in Italia, ma anche in altre parti d'Europa» (R. LAMPUGNANI, *La prima traduzione italiana de*

Giraldi la censuró no solo literaria sino moralmente, acusando a su autor de incurrir en el error de descubrir el artificio mientras imitaba la comedia arquea, ya rechazada como censurable en todos los teatros.

Posteriormente, Marcelino Menéndez Pelayo, al comentar la comparación de la *Celestina* con la comedia arquea y su falta de decoro, señalada por Giraldi, afirma⁴⁰:

El error que achacaba Giraldi Cinthio al autor de la *Celestina* era que dejaba demasiado patente el artificio dramático: «portando negli occhi e nelle orecchie degli ascoltanti l'artificio, il quale vuole essere celato sotto il naturale, che altrimenti diviene egli tedioso e spiacevole».

Y continúa:

En otro lugar de la misma disertación [...] vuelve a insistir Giraldi Cintio en la peregrina idea de considerar como imitador de la antigua comedia ateniense (que es la que llama *comedia archea*) a Fernando de Rojas, que seguramente no conocía a Aristófanes ni tiene con él ningún punto de contacto: «delle quali sconvenienze è stato imitatore sovra tutti gli altri l'autore della *Celestina* [...]».

En la década de los sesenta del siglo pasado vio la luz una de las obras críticas más importantes sobre la *Celestina*, realizada por María Rosa Lida de Malkiel: *La originalidad artística de «La Celestina»*. En el apartado donde trata el género literario de la *Tragicomedia* comenta cómo muchos latinistas fueron sus detractores, e incluye a Giovan Battista Giraldi Cinthio, quien «fulmina una misma condena contra *La Celestina* y contra la comedia aristofánica, de cuya imitación, huelga decirlo, ésta

«*La Celestina*». *Primo commento linguistico e critico agli inizi del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2015, p. 157).

⁴⁰ MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, p. 412.

aquella perfectamente honra ¡O cómo se escandalizaría ante la elocuencia de Melibea el mismo Giraldo Cinthio que legisla perentoriamente: *mai giovane vergine o polzella non viene a ragionare in scena!*».

En épocas más recientes, Leo Cabranes-Grant⁴¹ explica las teorías dramáticas de Giraldo expuestas en su *Discorso*, que abarcan desde el movimiento y número de actores en escena hasta el vestuario, y desde la duración de un día (procedente de las tragedias senequianas), hasta la división en cinco actos, sin olvidar las normas del decoro de los personajes junto con la inclusión del coro y el prólogo. Piensa Leo Cabranes-Grant que la aportación más importante de Giraldo es liberar la tragedia de los contenidos históricos y leyendas, dando la posibilidad de escenificar temas inventados por el propio autor, como él hizo al dramatizar alguno de sus relatos de las *Eccatommiti* en sus obras teatrales. Pero al hablar de la tragedia, que puede orientarse en dos direcciones: una que culmina «in dolore» y otra de «lieto fin», obvia la palabra “tragicomedia”, que ya había usado Plauto para definir su *Anfitrión*. Cinthio entiende que tragicomedia es una «disusata voce», porque es un vocablo no aceptado ni por los griegos ni por los latinos, y porque, en su opinión, Eurípides había escrito tragedias «de lieto fin» sin necesidad de inventarlo. Para Leo Cabranes-Grant, «aunque [Cinthio] introduce el término “tragicomedia” en el prólogo de *Altile*, lo suelta como si “le quemara de las manos”, y en el resto de sus escritos críticos lo evade, aún en aquellos momentos que le caería como anillo al dedo [...]. Tal parece que Cinthio asocia la palabra “tragicomedia” con *Celestina* y con ciertos excesos poéticos de ésta que él prefería evitar» (p. 65). Y termina su artículo indicando que: «Mientras

⁴¹ L. CABRANES-GRANT, *La resistencia a la Tragicomedia: Giraldo Cinthio y una polémica sobre «Celestina», «Celestinesca», 22.1 (Primavera 1998), pp. 58-66.*

Celestina ponía en circulación la problemática clasificación de ‘tragicomedia’ propuesta tentativamente por Verardi — hallazgo central para el desarrollo del teatro moderno —, Giraldi Cintio se resistía a ella precisamente a causa de su aversión al estilo del libro de Rojas» (p. 66).

Pienso, sin embargo, que Giovan Battista Giraldi Cinthio, aunque cite dos veces la *Celestina*, no la relaciona con una «tragicomedia», sino con una «comedia» y de ahí su continua comparación con la «comedia archea» y con la de Aristófanes. Aspectos que retomaré posteriormente, proponiendo, además, que Giraldi no llegó a leer la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, a la que cita mediante el nombre de *Celestina*, como se la conocía en Italia gracias a multitud de ediciones que incluyeron el nombre de la alcahueta como título de la obra⁴². Frente a esta y otras propuestas teatrales españolas e italianas de indudable éxito comercial, Giraldi tratará de contraponer una nueva teoría dramática en su *Discorso*, basada para la tragedia en las obras de Séneca, Eurípides y la *Poética* aristotélica, y para la comedia en la *Poética* aristotélica y en las obras latinas de Terencio — algo menos en Plauto, aunque en su comedia *Gli Eudemoni* siga más las propuestas plautinas que terencianas —

⁴² La primera edición en la que aparece el nombre de *Celestina* en la portada es la de Cesare Arrivabene, Venecia, 1519. Como ya he comentado, de la traducción italiana proceden las versiones en francés (*Celestine en laquelle est traicte des deceptions des seruiteurs enuers leurs maistres, & des macquerelles enuers les amoureux trāslate d'italiē en frācois*, Paris, Nicolas Cousteau, pour Galliot du Pré, 10 de agosto, 1527, con varias reimpressiones posteriores) y las dos alemanas de Christof Wirsung de 1520 y 1534, *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung: Ain hipsche Tragedia (1520)*, y *Die Celestina Ainn recht Liepliches buechlin (1534)*, las cuales incorporan el titullilo de *Celestina* en la portada. Las estampaciones españolas, como he reseñado antes, no incluyen el título o titullilo *Celestina* en sus portadas, excepción hecha de la edición de Jacobo Cromberger, Sevilla, 1518-1520, que lleva por título *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*.

junto con las de Ariosto (ferrarés como él), al que considera uno de los mejores escritores en lengua italiana. Como indica Susanna Villari: «e, nei tempi moderni, nelle commedie di Ariosto, lodato per aver elevato (in particolare con la *Cassaria*) il teatro comico in lingua volgare ai livelli della migliore tradizione latina, conciliando il rispetto dei canoni classici con l'originalità dell'invenzione»⁴³.

Analicemos de nuevo las palabras de Giraldi cuando cita a *Celestina*. En primer lugar habla del artificio dramático:

Et le cose che appertengono alla loda o al biasimo, debbono essere nelle comedie et nelle tragedie di modo introdotte che non paiano mendicate, ma nate dalla natura medesima della cosa et non dall'arte o dallo studio dello scrittore. Perché ciò fa questa parte se non biasimevole, almeno molto men grata, portando negli occhi et nelle orecchie degli ascoltanti l'artificio, il quale vuole essere celato sotto il naturale, ch'altrimenti diviene egli tedioso et spiacevole. Et in questo errore mi pare che trascorresse l'auttore della *Celestina* spagnuola, mentre volle ella imitare la comedia archea, già sbandita come biasimevole da tutti i theatri [...] (p. 298)

que remite a la puesta en escena, y por tanto a que en estas comedias arqueas se vea el artificio a través de la vista y del oído («portando negli occhi et nelle orecchie degli ascoltanti l'artificio»). Aspecto que no se da en la *Celestina*, puesto que no es una obra representable; no se escribió para su escenificación. Tampoco aparece el artificio en la *Celestina* tal y como indica Giraldi, puesto que los personajes argumentan y dialogan siguiendo el decoro retórico, es decir, según su estatus social (aunque algunas veces veamos a los personajes bajos incluir sentencias filosóficas en sus discursos, pero era algo que también sucedía en las comedias terencianas); y finalmen-

⁴³ *Premessa* de VILLARI, en GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, pp. XLIV-XLV.

te, la cosas que se alaban o se reprueban en el texto español se incluyen en los paratextos iniciales y finales. Bajo mi parecer, pienso que este fragmento ha sido extraído del *Comentario a Terencio* de Elio Donato, procedente en parte del *De fabula* de Evancio, cuando trata de que los actores no se dirijan directamente al público, cosa de alabar en Terencio y de reprochar en Plauto, puesto que así se denota demasiado el artificio del poeta. Afirmaciones que nada tienen que ver con la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

En segundo lugar, compara la comedia española con «la comedia archea, già sbandita come biasimevole da tutti i theatri». Si Giraldi hubiera tenido en sus manos cualquier ejemplar de la *Celestina* en su traducción al italiano, hubiera inmediatamente reparado en el subtítulo de la obra: *Tragicomedia*. En el caso de que hubiera manejado una edición castellana (que no incluía ni tan siquiera el nombre de «Celestina» en la portada), la hubiera citado como «Tragicomedia»; lo mismo sucedería si hubiera hojeado alguna de las impresiones italianas anteriores a 1519. Pero sea como fuere, tendría en mente el nombre genérico de «tragicomedia» que aparece siempre en la portada, y quizás la hubiera relacionado entonces con el *Amphitruo* de Plauto (vv. 50-61):

Nunc quam rem oratum huc veni primum proloquar,
 post argumentum huius eloquar tragoediae.
 quid? contraxistis frontem, quia tragoediam
 dixi futuram hanc? deus sum, commutavero.
 eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia
 comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.
 utrum sit an non voltis? sed ego stultior,
 quasi nesciam vos velle, qui divos siem.
 teneo quid animi vestri super hac re siet:
 faciam ut commixta sit: tragicomoedia.
 nam me perpetuo facere ut sit comoedia,

reges quo veniant et di, non par arbitror [...]»⁴⁴.

Pero Giraldi únicamente usa el nombre de «tragicomedia» en su Prólogo de *Altile*, vv. 43-50 y 54-59:

[...] Ma veder mi pare,
Che di voi molti hanno turbato il ciglio
Al nome sol de la tragedia, come
Non aveste ad udire altro che pianto,
Ma state lieti, ch'averà fin lieto,
Quel ch'oggi qui averrà, ché così tristo
Augurio non ha seco la tragedia,
Ch'esser non possa anche felice il fine.
[...]
Ma se pur vi spiacesse, ch'ella nome
Avesse di tragedia, a piacer vostro
La potete chiamar tragicomedia,
(Poi ch'usa nome tal la nostra lingua)
Dal fin ch'ella ha conforme a la comedia
Dopo i travagli, d'allegrezza pieno⁴⁵.

⁴⁴ Sigo la edición de PLAUTO, *Comedias I: Anfitrón, La comedia de los asnos, La comedia de la olla, Las dos Báquides, Los cautivos, Cásina*, a cura di M. GONZÁLEZ-HABA, Madrid, Gredos, Clásicos Gredos, 1992, p. 21. Anoto la traducción de la autora: «Ahora os voy a decir, primero a qué he venido y después os explicaré el argumento de esta tragedia. Pero bueno, ¿qué pasa?, ¿fruncís el ceño porque he dicho que iba a ser una tragedia? Nada, no hay que apurarse, soy un dios, la transformaré; si es que estáis de acuerdo, la volveré de tragedia en comedia sin cambiar un solo de verso. [55] ¿Queréis, sí o no? Pero tonto de mí, de preguntároslo, como si no supiera lo que queréis, siendo un dios. Ya sé lo que os gustaría: haré una mezcla, una tragicomedia; no, es que [60] hacer que sea todo el tiempo una comedia, viniendo reyes y dioses, la verdad, no me parece ni medio bien».

⁴⁵ Cita extraída de GIAMBATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Didone*, a cura di I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008, p. XXXII. La editora, Irene Romera Pintor, comenta en su prólogo que entre 1540 y 1543 escribió Giraldi cuatro tragedias [*Orbecche, Didone, Altile y Cleopatra*].

Ni en este caso, ni cuando habla de sus tragedias a «lieto fine» cita la posibilidad de una tragicomedia, que para él no existe como subgénero porque nunca fue usada por los clásicos latinos. Por tanto, si hubiera leído la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, este hecho no le hubiera pasado desapercibido y le hubiera servido, bien para una crítica de la obra más consistente y fundada retórica y poéticamente, bien para argumentar sus propios discursos teóricos, puesto que el autor de la *Celestina* (como lo hizo Plauto en su *Anfitrión*) tuvo que justificar el cambio de nombre de «comedia» a «tragicomedia» en el [Prólogo], o en el «Prohemio dello authore» de la traducción italiana:

[...] secondo li antiqui scriptori usorno: & molti hanno litigato sopra suo nome: dicendo che non si doueua chiamare comedia: poi che finiua in tristezza: ma che se chiamasse tragedia. Lo primo authore li uolse dare denominatione del principio: chi fo piacere: & chiamolla comedia. Io uedendo queste discordie tra questi extremi, parti per mezzo la questione: & chiamaila: *tragicomedia* [...]⁴⁶.

Como se puede comprobar, el autor de la *Celestina* conoce perfectamente a los tratadistas Donato, Evancio, Horacio, etc., incluidos en las ediciones de las comedias de Terencio así como las diferencias entre tragedia y comedia, pero necesita modificar su título genérico al terminar su obra en desatrado fin, justificando el cambio de nombre de «comedia» en «tragi-

En ese espacio de tiempo «expone parte de sus teorías dramáticas en la “Tragedia a chi legge” (al final de su *Orbecche*), y en la “Lettera in difesa della *Didone*”, teorías que posteriormente recogerá de manera más amplia en sus *Discorsi* (publicados en 1554)» (p. XXX, n. 4).

⁴⁶ Cito por la edición de la *Celestina. Tragicomedia de Calisto e Melibea*, Venecia, Cesaro Arrivabeno, 1519, fol. VIII.

comedia» en el Prólogo, algo similar a lo que había realizado Plauto en su *Anfitrión*. Como ya escribí hace algunos años:

Para una mejor moralización Rojas (o quien sea) decide transgredir los cánones extremadamente rígidos de las poéticas renacentistas, transformando el final feliz en trágico, más en consonancia con las nueva moralidad humanista y del derecho, de ahí el título de tragicomedia. Por tanto, Rojas, al asumir las críticas de su círculo (la universidad de Salamanca y los profesores de retórica), cambió su primer título por el de *Tragicomedia* a causa de final trágico, pero no al de tragedia porque tampoco lo era por los personajes bajos utilizados⁴⁷.

Queda claro que tanto el autor español como el italiano necesitaban justificar cualquier decisión que tomaran que alejase su obra de los cánones impuestos por los preceptistas medievales a la hora de analizar y segmentar la fábula dramática (Diomedes y su *Ars grammatica*, Horacio, Cicerón, la *Retorica ad Herennio*, Evancio, Elio Donato, y los comentadores de las obras de Terencio)⁴⁸. Esa necesidad de documentar los cánones seguidos forma parte de la tradición de los rētores y gramáticos, en definitiva de los profesores de retórica y poética, pero también de los docentes en filosofía moral. Se nota sobremanera que tanto el autor de la *Celestina* (para mí un profesor universitario)⁴⁹, como Giraldi Cinthio (que fue

⁴⁷ J. L. CANET, *Género y dramaturgia de «La Celestina»*, in *Theatralia. La dramaturgia de «La Celestina»*, vol. 10, a cura di J. M. RUANO DE LA HAZA e J. G. MAESTRO, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008, pp. 27-42; la cita en p. 38.

⁴⁸ Vid. J. RUBIERA, *Apunte complementario sobre segmentación y partes cuantitativas de las poéticas clásicas a las poéticas del Siglo de Oro*, «Teatro de palabras», 4 (2010), pp. 213-28.

⁴⁹ Ya traté de la posible autoría de la obra, así como el mundo universitario de donde procedía, en J. L. CANET, «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar universitario?, «Celestinesca», 31 (2007), pp. 23-58.

profesor de filosofía y de retórica en el Estudio de Ferrara)⁵⁰, están acostumbrados a incluir comentarios en todas sus *lectio*, aclarando las fuentes, justificando las pequeñas o grandes modificaciones del texto que tienen delante, y mucho más aquéllas introducidas en la composición de sus obras dramáticas. Estamos, en el caso de Giraldi, ante un teatro de élites, pensado por y para un público cautivo, el de la nobleza y los cortesanos, que quieren ver representadas obras compuestas por miembros de su círculo cultural, en donde lo más importante no es la actuación de los comediantes, sino el mensaje, la palabra, la emulación de los textos clásicos, el texto recitado⁵¹; de ahí la importancia del verso en sus tragedias y en su comedia.

⁵⁰ Para la vida de Giraldi Cinthio, véase S. VILLARI, *Le più antiche biografie giraldiane*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 17-60, en donde revisa las antiguas biografías de Luca Contile y Girolamo Giovannini. Lo que realmente me interesa es que Giraldi (como indica Susanna Villari en el «perfilo biografico» de la *web* de «Studi giraldiani») «fu docente di dialettica e poi di retorica presso lo Studio ferrarese fino al 1563, presso l'Accademia di Monte Regale, a Mondovì e a Torino, fino al 1569, e presso l'Università di Pavia fino all'anno della morte. Fece parte delle Accademie ferraresi degli Elevati (fondata nel 1540) e dei Filareti (fondata nel 1554) e dell'Accademia pavese degli Affidati (1562)».

⁵¹ Es curioso que en muchas de las primitivas comedias italianas se explicita continuamente que fueron «recitadas», lo que podría darnos una idea de la importancia del «declamar en voz alta», o como se indica en el *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* de Ottorino Pianigiani: «Dire una parte drammatica sulla scena» (en red: <http://www.etimo.it/?term=recitare&find=Cera>). Véase, si no, la *Mandragola*, cuya edición de 1524 incluye en el título *Comedia facetissima intitolata Mandragola et recitata in Firenze*, Roma, Francesco Minizio Calvo, 1524. Ello remitiría a las primeras representaciones de las obras latinas (Terencio, Plauto, Comedias humanísticas) en la Universidad y en los círculos cultos de las cortes nobiliarias, como una forma más del aprendizaje del latín y la declamación del verso.

Sin embargo, la *Celestina* era una comedia humanística en lengua vulgar⁵². No pensada para la representación escénica, sino para la lectura individual o como mucho colectiva, como propone Alonso de Proaza en los versos finales:

Dize el modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia
 Si amas y quieres a mucha atención
 leyendo a Calisto mover los oyentes,
 cumple que sepas hablar entre dientes,
 a vezes con gozo, esperança y pasión,
 a vezes ayrado con gran turbación.
 Finge leyendo mil artes y modos,
 pregunta y responde por boca de todos,
 llorando y riyendo en tiempo y sazón⁵³.

Por tanto, la *Celestina*, «como la mayoría de las comedias humanísticas, por su específica estructura alejada de las tres reglas clásicas (pero sobre todo de las de unidad espacial y temporal, con cambios continuos de lugar, tanto entre actos como en la misma escena) muy difícilmente se pensaron para su representación en un escenario convencional (terenciano o vitrubiano). De ahí que, exceptuando aquéllas [...] que fueron escenificadas en las cortes a fines del Cuatrocientos (*Historia Batica*, *Fernandus Servatus*, *Comedia sine titulo*), la mayoría están

⁵² Vid. J. L. CANET, *Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias*, in *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX*, a cura di I. ROMERA PINTOR e J. Ll. SIRERA, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp. 15-28, en donde relaciono directamente la *Celestina* con las comedias humanísticas: la *Poliscena* y el *Poliodoros*.

⁵³ En la traducción italiana (*Celestina. Tragicomedia Calisto e Melibea*, Venecia, Arrivabeno, 1519, fol. CXXVIIv.) dice así: «Como credo che sappi, o bon lettore, | A far attento ognun al tuo Calisto, | Bisogna a tempo legger con furore, | E forte e pian[o] tra denti e chiaro e misto, | Spesso con allegrezza e con dolore, | Con tema or con disio e far il tristo, | Tal volta anchor con speme cridi e canto, | E arte e motti e beffe e riso e pianto».

pensadas para la lectura o recitación, bien por los propios estudiantes para mostrar su dominio de la lengua latina, bien como fórmula de enseñanza moral»⁵⁴. Por otra parte, dificulta la posibilidad de su puesta en escena los excesivos monólogos, a veces larguísimos, de los personajes principales; pero lo que más ralentiza la acción son los continuos debates sobre aspectos morales (libre albedrío, amor como pasión que aniquila o no la voluntad, la bondad o maldad de las mujeres, la fortuna, hados, etc.), que la diferencian de las comedias terrenecianas e incluso de las églogas representables⁵⁵.

Además la *Celestina* está escrita en prosa, al igual que gran parte de las comedias humanísticas de fines del “Quattrocento” y de las primeras décadas del “Cinquecento”. Esta forma de escribir las obras teatrales no era nueva, pero llegó a ser uno de los motivos de disputa entre los retóricos italianos. En la Prefazione a los *Tre Tiranni* de Agostino Ricchi, de 1533, el prologuista Alessandro Vellutello defiende el metro en que está escrita, porque se asemeja mucho más a la prosa que los versos anteriores. Recoge la disputa existente sobre componer las comedias en prosa o verso y explica las dos posturas en pugna: los que siguen a Marco Tulio, para quien la comedia es *Imitatio vitae*, los cuales defienden la utilización de la prosa, y los que remedan a Aristóteles el verso, añadiendo:

E recita Aristotele che da quei primi furon composte le comedie in tetrametro, e che di poi quello iambo lo trovò quasi in un certo modo la natura; e quel primo non era sì atto a questo poema per il numero et il suono che egli avea, il che nel natural parlare non è richiesto. Né per questo si biasma chi ha scritto o scrive in prosa; anzi, quando il verso, per esser fuori di un naturale

⁵⁴ J. L. CANET, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, Uned-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993, p. 31.

⁵⁵ CANET, *Género y dramaturgia*, p. 30.

andare, fosse privo di dolcezza, allora molto più giudicheremmo in proposito la prosa. Et èvvi una sorte di comedia che non richiede per se istessa verso o misura alcuna, e postevi perderiano certa loro natural bontà; ma questa arebbe da essere in qualche moderno soggetto, viva sempre per se istessa fuor di ogni antica imitazione⁵⁶.

La misma preocupación se halla en G. B. Giraldi Cinthio, quien escribió todas sus obras en verso al querer secundar todos los preceptos aristotélicos:

Imita la tragedia et la comedia col parlar suave, cioè col verso che fu detto metro da Aristotile, et non con la prosa; che senza versi né quella, né questa può esser lodevolmente composta. Perché, essendo il verso una delle parti di tutto il corpo di esse, non possono non essere manche et sciancate, qualunque volta egli lor manca. Et se forse anticamente vi furono alcuni che in prosa le scrissero appresso a' Greci, fu che le cose ne' principii loro non sono perfette [...] (pp. 210-11).

Pero además, el autor más alabado por Giraldi, Ludovico Ariosto, a quien sigue muchas veces — y toma como modelo al escribir su comedia *Gli Eudemoni* —, compuso *La Cassaria* (1508) e *I Suppositi* (1509) en prosa, pero posteriormente entre 1528-1531 las reescribió en verso para una mejor representación escénica. Y lo mismo sucederá con Giangiorgio Trissino, comentado continuamente en sus *Discorsi*, quien fue un gran innovador de la métrica italiana renacentista con «il verso sciolto», tanto en su *Sophonisba* (1513-14, pero publicada en 1524), como en la comedia *I Simillimi* (1548), que las escribe en verso, tal como defiende en su *Poética* (1529)⁵⁷.

⁵⁶ *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1970, vol. I, p. 226.

⁵⁷ Vid. I. PARAÍSO, *Giangiorgio Trissino: Innovador, poeta y máximo teórico de la métrica italiana renacentista*, «Rhythmica», VIII (2010), pp. 111-41.

Finalmente, otro aspecto a señalar de los comentarios que dedica Giraldi Cinthio a la *Celestina* es cuando tiene que reconocer su fama y éxito al afirmar: «anchora che non vi siano mancati di quelli che la si hanno proposta per essemplio, intendendo piú a que' giuochi spagnuoli, ch'alla convenevolezza della favola» (p. 298). Pienso que Giraldi no aceptó nunca que la *Celestina* fuera una obra escrita como ejemplo educativo para una juventud ociosa⁵⁸, como así se indica en el propio título:

Tragicomedia de Calisto y Melibea, nuevamente revista y emendada, con adición de los argumentos de cada un auto en principio. La cual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcabuetas,

o en el inicio de la obra:

Síguese la comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizgen ser su dios. Assimismo hecho en aviso de los engaños de las alcabuetas y malos y lisonjeros sirvientes.

En las ediciones italianas se incluyen las mismas afirmaciones de ejemplo moralizante:

Sequitur la tragicomedia de Calisto & Melibea, composta in reprehensione delli pazi innamorati: quali vinti in loro dissordinato appetito a loro innamorate chiamano & dicono essere lor dio; facta simelmente in aviso delli inganni delle ruffiane & mali & lusenghieri servitori.

⁵⁸ Vid. J. L. CANET, *La filosofía moral y la «Celestina»*, «Ínsula», 633 (1999), pp. 22-24.

Pero además, ya desde la edición romana de 1506, se incluye en el propio título la función moral y educativa:

Tragicomedia de Calisto & Melibea nouamente agiontoni quello che fin a qui manchaua nel processo de loro innamoramento, nel quale se conthiene, ultra il suo gratioso & dolce stilo, assai philosophiche sententie, & ad uisi assai necessarij per gioueni, mostrando loro linganni che son renchiusi ne falsi seruitori errofiane per Alphonso Hordognez familiare de la Sanctita di nostro signore Iulio papa secondo [...].

A la *Celestina* se la ha definido como una «floresta de filósofos» por la cantidad de sentencias clásicas y petrarquistas insertas en sus diálogos⁵⁹. Podríamos indicar que sigue bajo este aspecto las comedias de Terencio, tan alabadas por sus sentencias, que incluso llegaron a realizarse compilaciones y generar índices en algunas ediciones. Por tanto, la función moral atribuida a las sentencias terencianas se da igualmente en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, por lo que si Giovan Battista Giraldi hubiese tenido acceso y leído la obra española hubiera coincidido en muchos de sus planteamientos (moralidad, desarrollo de la fábula, decoro de los personajes, inserción de citas clásicas, etc.), y se hubiera apercebido de que no era una «comedia al uso» y mucho menos «representable». Además su autor o autores españoles cambiaron la estructura del final feliz en triste (y de ahí el nombre de tragicomedia) para que quedara patente su afán moralizador mediante el castigo de todos aquellos personajes que habían infringido las

⁵⁹ Vid. F. CASTRO GUIASOLA, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, CSIC, 1973; P. RUSELL, «*La Celestina*» como Floresta de filósofos, *«Ínsula»*, 497 (abril 1988), pp. 1-3; I. RUIZ ARZÁLLUZ, *El mundo intelectual del «antiguo autor»: las «Auctoritates Aristotelis» en la «Celestina» primitiva*, *«Boletín de la Real Academia Española»*, 76 (1996), pp. 265-84.

reglas éticas y religiosas⁶⁰. Quizás por estos motivos, y porque era una obra llena de sentencias y enseñaba a los jóvenes a apartarse del loco amor, fue un texto que se utilizó en la docencia y también como educación de los jóvenes fuera de los ámbitos universitarios. No se entendería, si no, que salieran tantas ediciones en España e Italia en tan breve espacio de tiempo, así como las traducciones a otras lenguas en épocas muy tempranas⁶¹. Ni tampoco el que algunas de las estampaciones incluyeran notas al margen, de la misma manera que se usaba en las obras docentes de Terencio o se imprimiera en formatos en 8º y en letra cursiva, al estilo de las grandes obras del Renacimiento italiano impresas por Aldo Manucio en Venecia. Además, al ser una obra ampliamente leída en Europa, la *Celestina* dio temas y recursos a muchísimas obras posteriores, sobre todo a partir de Torres Naharro y su *Comedia Himenea*, que dio pie al nacimiento de la comedia urbana en España junto con la aparición de las primeras compañías teatrales y del teatro profesional⁶².

Fueron quizás todos estos elementos los que no agradaron en absoluto al profesor de filosofía moral y de retórica Gio-

⁶⁰ Vid. J. L. CANET, «*La Celestina*» y el paulinismo, in «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, a cura di D. PAOLINI, New York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2010, vol. I, pp. 69-83.

⁶¹ Aspectos que ya traté en «*Celestina: 'sic et non'*». ¿*Un libro escolar-universitario?*, «*Celestinesca*», 31 (2007), pp. 23-58.

⁶² Vid. J. L. CANET, *La evolución de la «comedia urbana» hasta el «Index prohibitorum» de 1559*, «*Criticón*», 51 (1991), pp. 21-42; *Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda*, in *Comedias y Comediantes: estudio sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat, 1991, pp. 79-91 y *Lope de Rueda y el teatro profano*, in *Historia del Teatro Español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, director J. HUERTA CALVO, coordinadores del volumen: A. MADROÑAL y H. URZÁIZ, Madrid, Editorial Gredos, 2003, pp. 431-74.

van Battista Giraldi⁶³, porque era un firme defensor de lo italiano y de los autores clásicos latinos más morales (los que él daba en las clases de filosofía moral y retórica) y — como así ocurrió con otros muchos de los moralistas y profesores europeos — no vio con buenos ojos ninguna obra de ficción, y de ahí sus críticas a las obras hispánicas que se imponían en Europa por ese tiempo: la ficción sentimental, las novelas caballerescas y la *Celestina*. Giraldi piensa que la mejor forma de mostrar la finalidad moral es mediante la tragedia, y aunque es consciente de que la comedia se impone cada vez más en Italia y España, únicamente verá con buenos ojos aquellas escritas por Terencio y por su compatriota Ariosto:

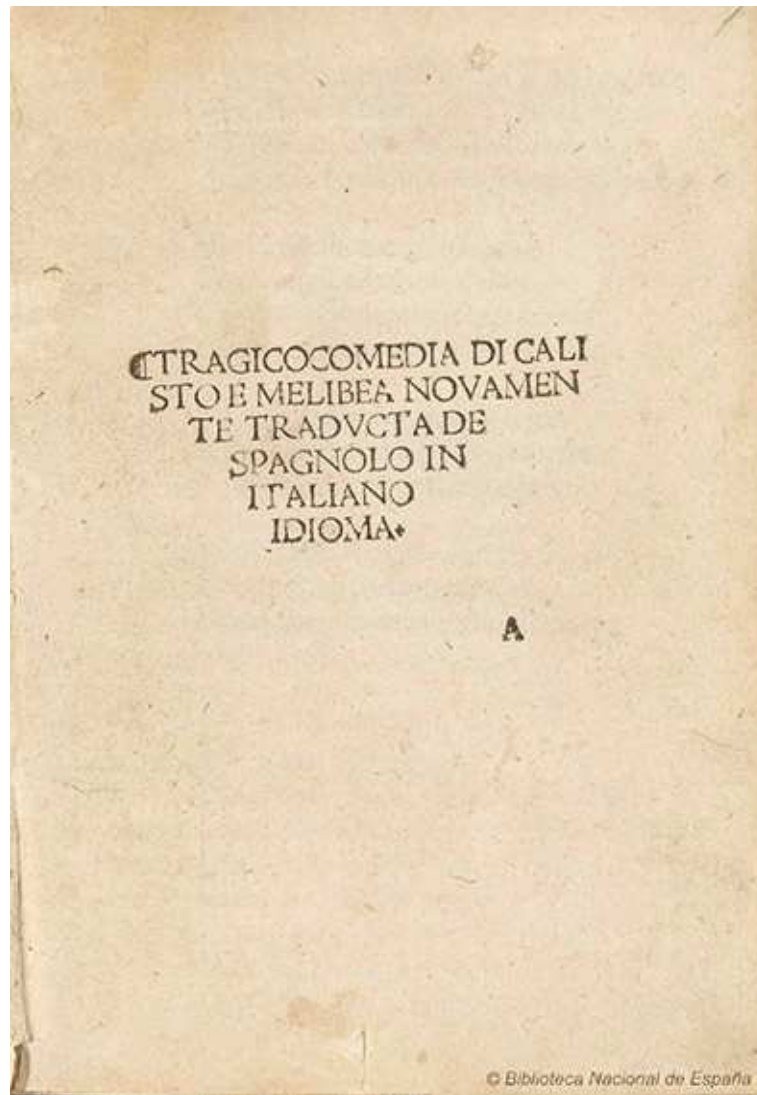
Ma, lasciando che ognun faccia di sé quel che gli pare et tornando al proposito nostro, dico che, come convengono le grandi et le reali persone alla tragedia, così sono della comedia le popularesche, come di sopra dicemmo. Et come varie sono le attioni dell'una et dell'altra favola, così (quantunque ambedue mirino ad un fine medesimo, ch'è introdurre buoni costumi) diversamente producono questo effetto. Perchè la tragedia, coll'horrore et colla compassione, mostrando quello che debbiam fuggire, ci purga dalle perturbationi nelle quali sono incorse le persone tragiche. Ma la comedia, col proporci quello che si dee imitare con passioni, con affetti temperati, mescolati con giuochi, con risa et con scherzevoli motti, ne chiama al buon modo di vivere.

⁶³ Dirá I. ROMERA PINTOR: «Pero en lo que el teatro de Giraldi se diferencia fundamentalmente de la tradición clásica es el enfoque decididamente cristiano que le imprime el ferrarés. Sus personajes llegan a manifestar un arrepentimiento de su culpa de la que son conscientes en todo momento [...] En este punto radica la lección didáctico-moralizante que Giraldi nunca pierde de vista: su teatro serviría para ejemplificar sus propias convicciones religiosas y morales», *El "docto Cinthio" en España*, in *Teatro Hispánico y su puesta en escena. Estudios en Homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*, a cura di J. L. CANET, M. HARO, J. LONDON & B. SANSANO, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2017, pp. 349-66; la cita en pp. 353-54.

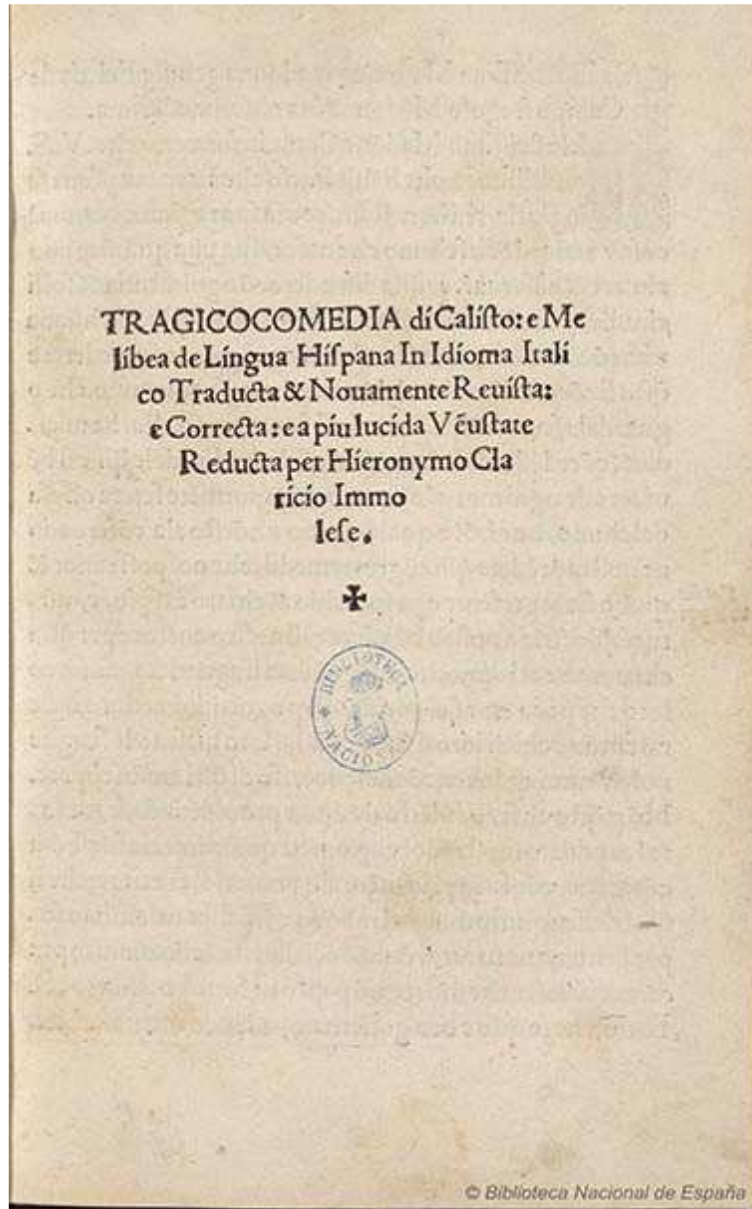
Para Giraldi, la *Celestina* — como la mayoría de las comedias escenificadas en Italia — es reprobable porque muestra la pasión amorosa, los vicios y los “giuochi” en escena que «ne chiama al buon modo di vivere», aunque fuera aceptada y seguida por muchos «intendendo più a quei giuochi spagnoli, che alla convenevolezza della favola». Giovan Battista Giraldi incluye la mayoría de las comedias en el grupo de las abominables «archeas», porque muestran los vicios y son un espejo de la vida. Por tanto, pienso que no sólo no leyó ni tuvo en sus manos la *Celestina*, sino que tampoco lo hizo con multitud de comedias italianas de gran relieve para la historia de la literatura, caso de la *Mandragola* de Maquiavelo, o las comedias del Aretino, ni vio representar aquellas que se imponían en los escenarios napolitanos — como las farsas «cavaiole» —, ni las representaciones venecianas — con Andrea Calmo, Angelo Beolco o Ruzzante, etc. —, que como Torres Naharro incluyeron en sus textos las diferentes lenguas y dialectos. Será el dominio de las tablas, el contacto directo con un público variado (y no únicamente nobiliario o señorial) lo que modificó a mitad del Cinquecento la manera de componer y representar las comedias hacia un nuevo rumbo más profesional, más actoral: la *Commedia dell'Arte*. Pero para Giovan Battista Giraldi Cinthio, todas esas obras entraban en ese grupo de comedias que imitaban a Aristófanes y por tanto a evitar:

Ma varie furono appresso gli antichi le sorti delle comedie et delle tragedie altresí; ma della varietà di quelle non accade hora a parlare, poi che tra noi hoggidí le lodevoli sono di una sola maniera, et sono quelle che imitano quelle dell'Ariosto (p. 234).

APÉNDICE



1 Rome, Silber alias Franck, 1506: portada



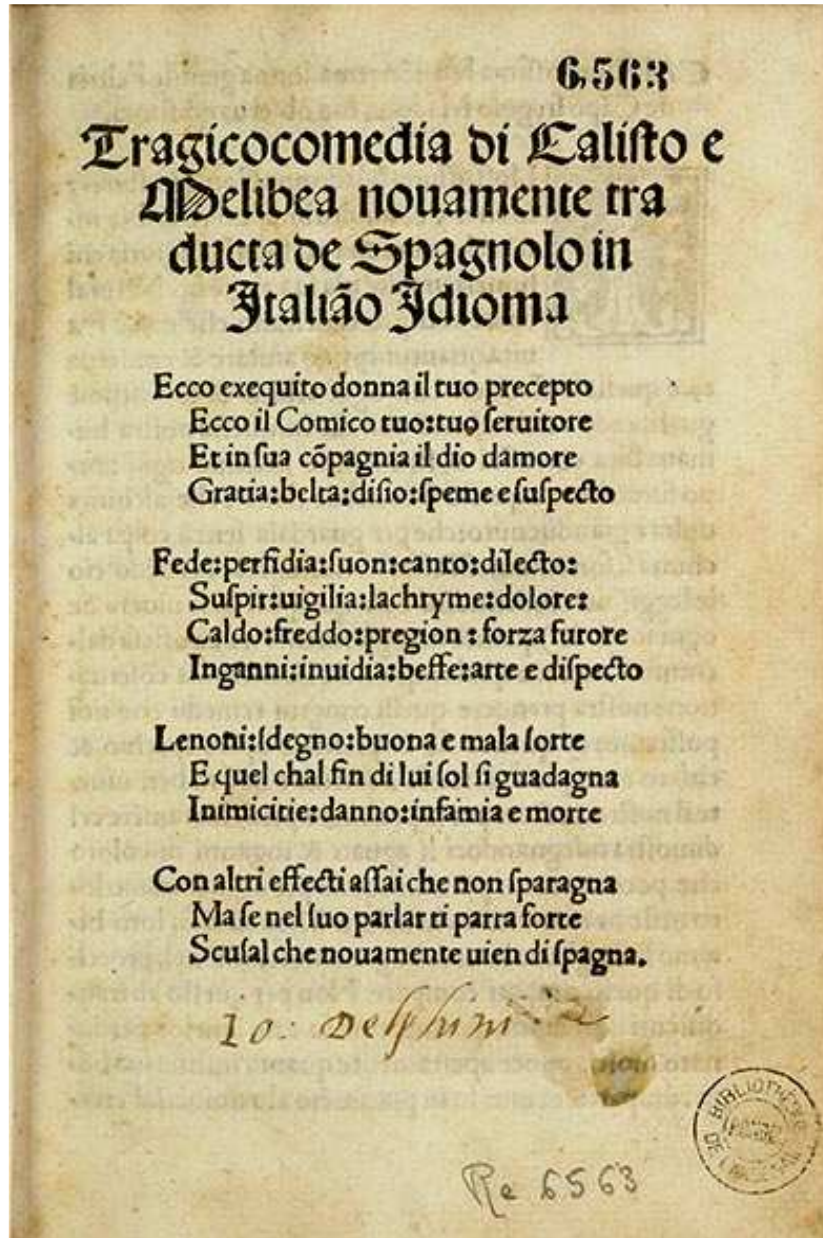
2 Milán, per Zanotto da Castione, 1514: portada

Ate giouene dico: & a te uechio
 Notate i decti de lauctor prudente
 Que damare in fegna cautamente.

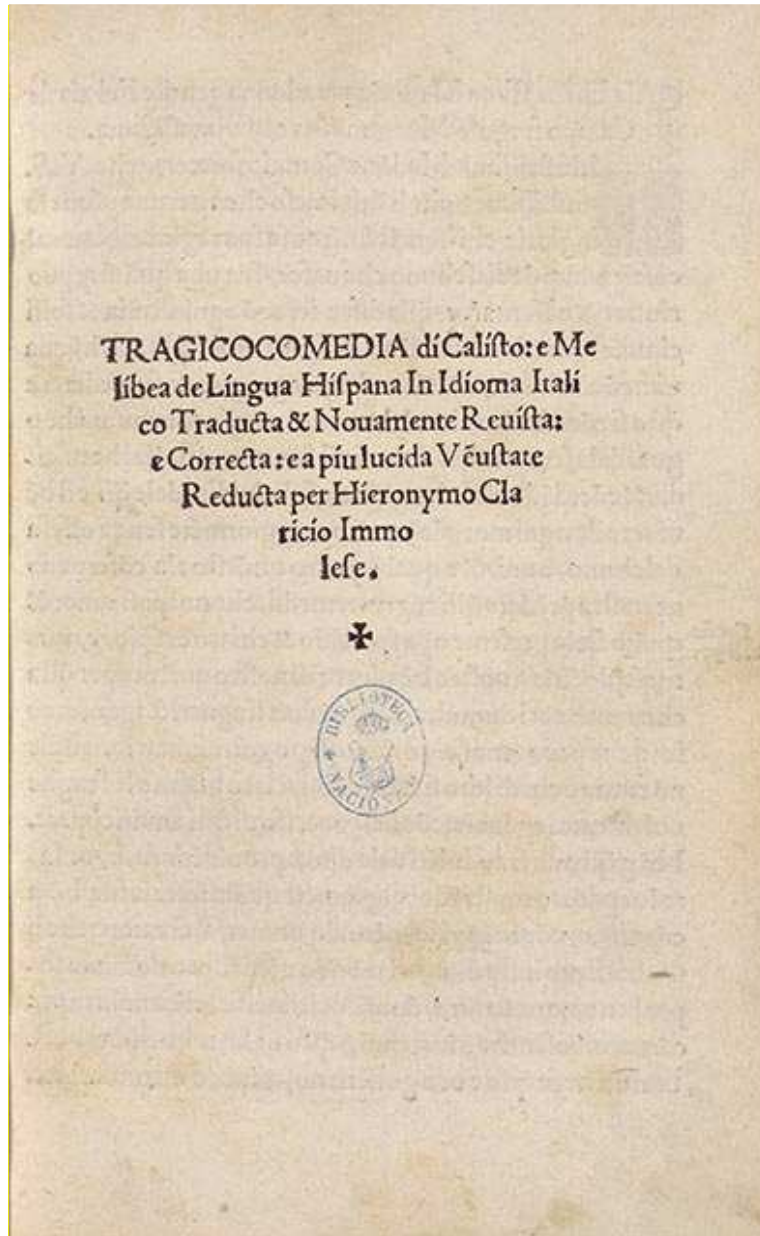
Dice Eraclito che tutte le cose in q̄sto mōdo son crea
 te a modo de lite / o / baraglia / doue dice. Omnia se
 cundum littem fiunt. Sententia digna de immorta
 le memoria (al ueder mio) & como senza dubio fia certifi
 catura: se po dire de molto gonfia: & piena uoglia scoppiare
 gettando dase si cresciuti rami: & foglie: che de la minor
 cima se porria cauar assai fructo tra persone discrete. Ma
 come il mio poco sapere non baste per piu: che per rode
 re sue secche scorze de li dicti de coloro: li quali per clarifi
 care loro ingegni: meritoron essere approbati. de quel po
 co che io de ellii porro comprendere: satisfaro al preposi
 to de questo breue prologo. Trouai questa sententia cor
 roborata per quello laureato poeta Francesco petrarca: Opinione
de heras
clito in
creatioe
de le cos
se.
 qual dice. Sine lite atq; offensione nil genuit natura pa
 rens. Senza lite & offensione / nissuna cosa genero la na
 tura matre dogni cosa. anchora dice piu auanti. Sic est e
 nim & sic propemodum uniuersa testantur. Rapido stel
 le obuiant firmamento. contraria inuicem elementa confli
 gunt: terre tremūt: maria fluctuant: aer quatitur: crepant
 flamme: bellū immortale ucti gerunt: Tēpora tpibus con
 certāt: secum singula / nobiscum oīa. che uol dir cosi: in ue
 rita cosi / e / tutte le cose de questo dāno testimonio. Le stel
 le se scontrano nel subito firmamento del cielo: li aduersi
 elementū luno contra laltro / rompeno / & combatteno:
 B iiii



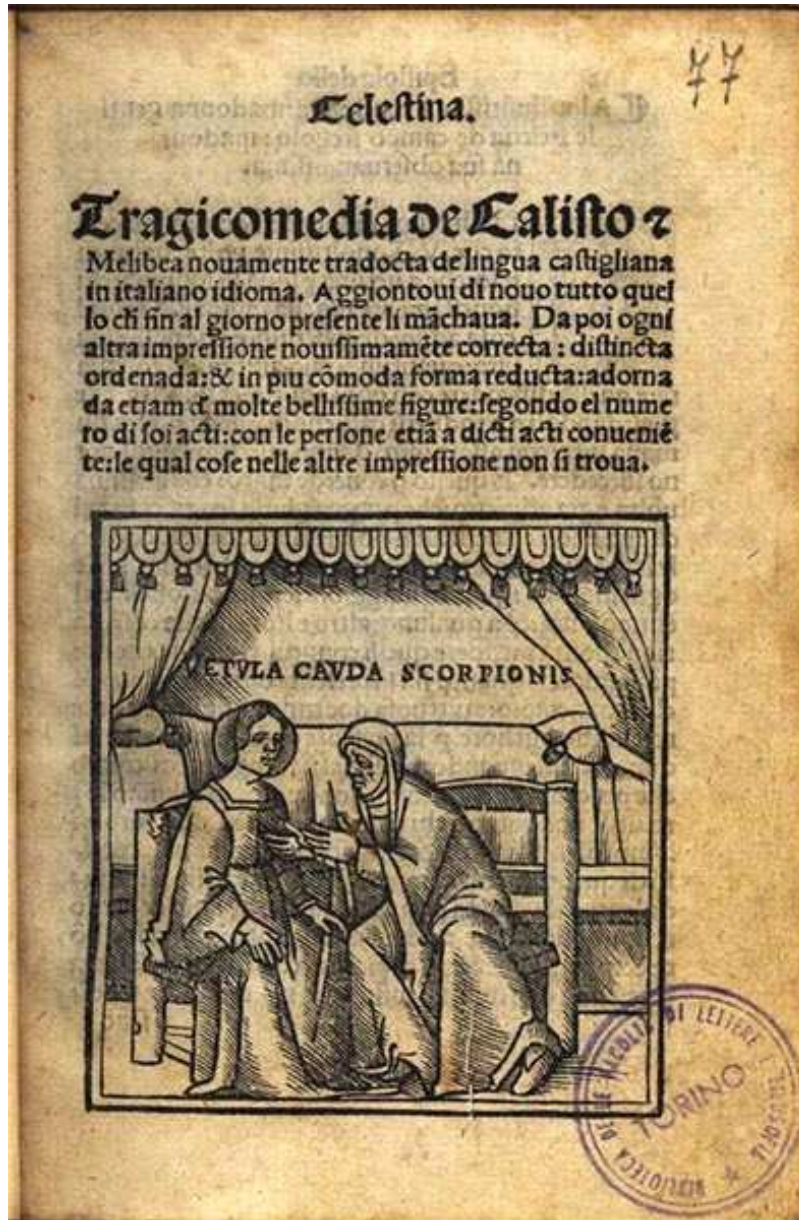
4 Milán, in Officina libraria Minutiana, 1515: portada



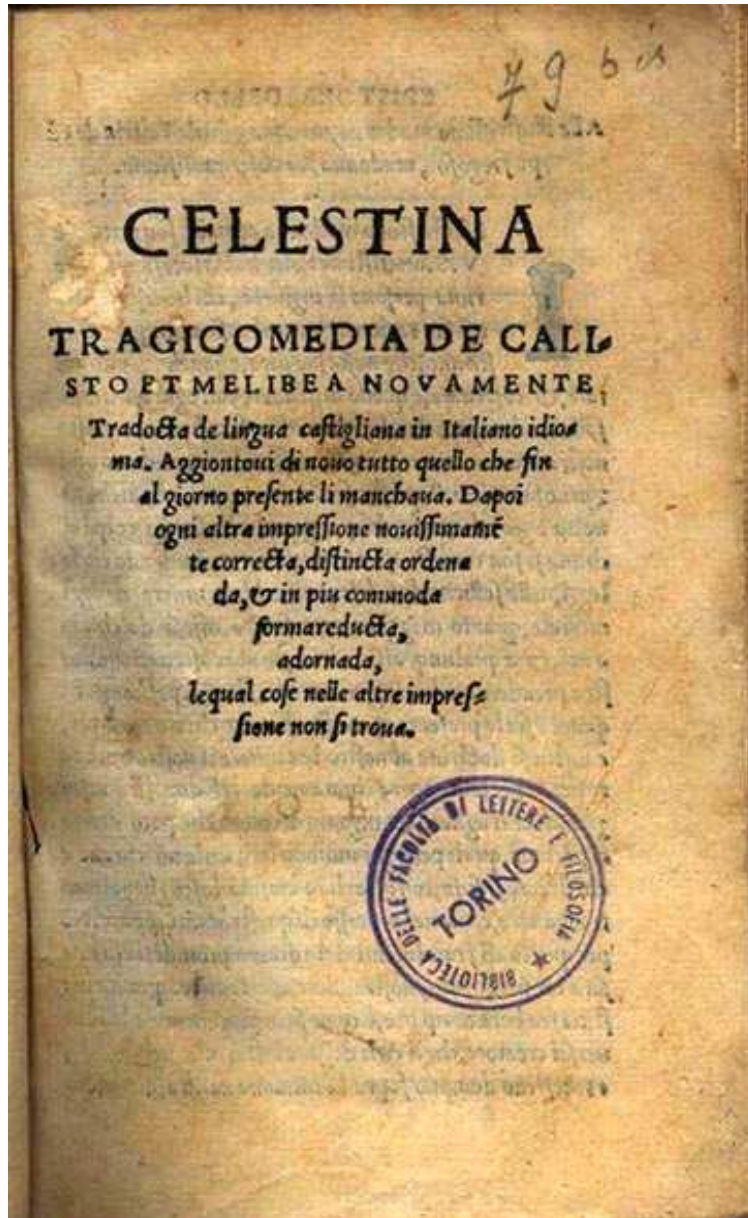
5 Venecia 1515, s.i.: portada



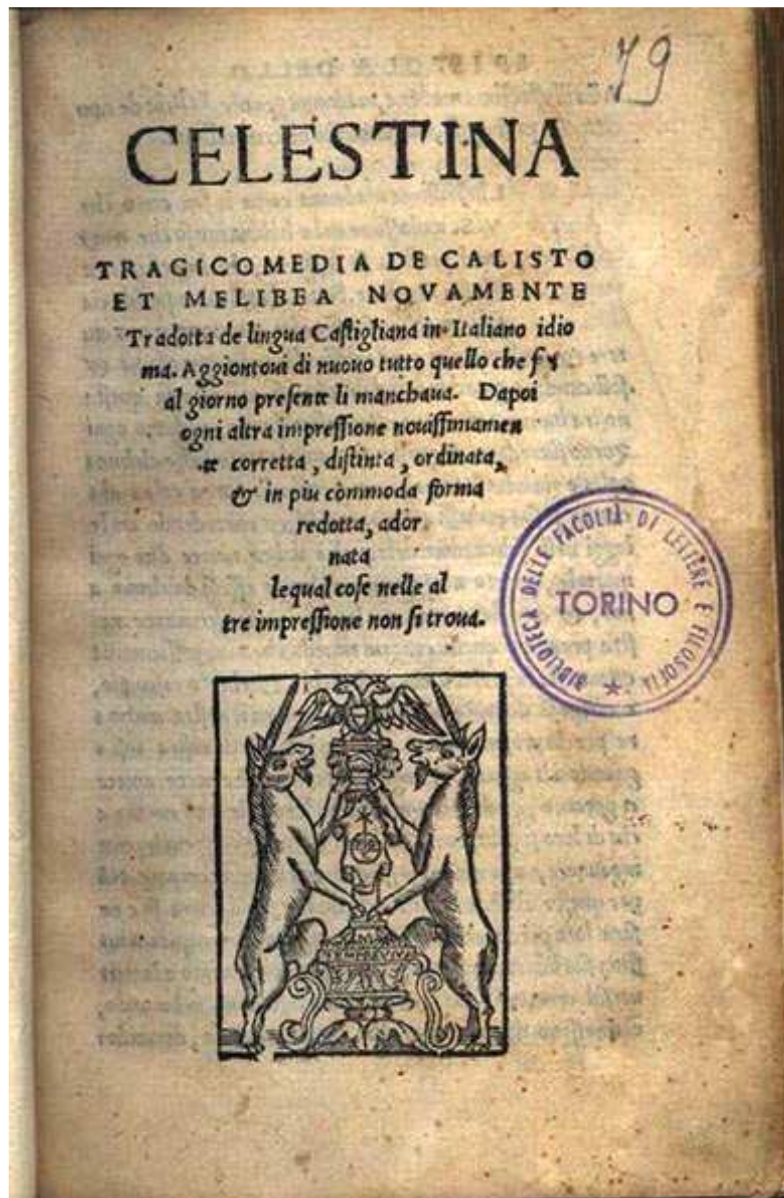
6 Milán, Ioanne Angelo Scinzenzeler, 1519: portada



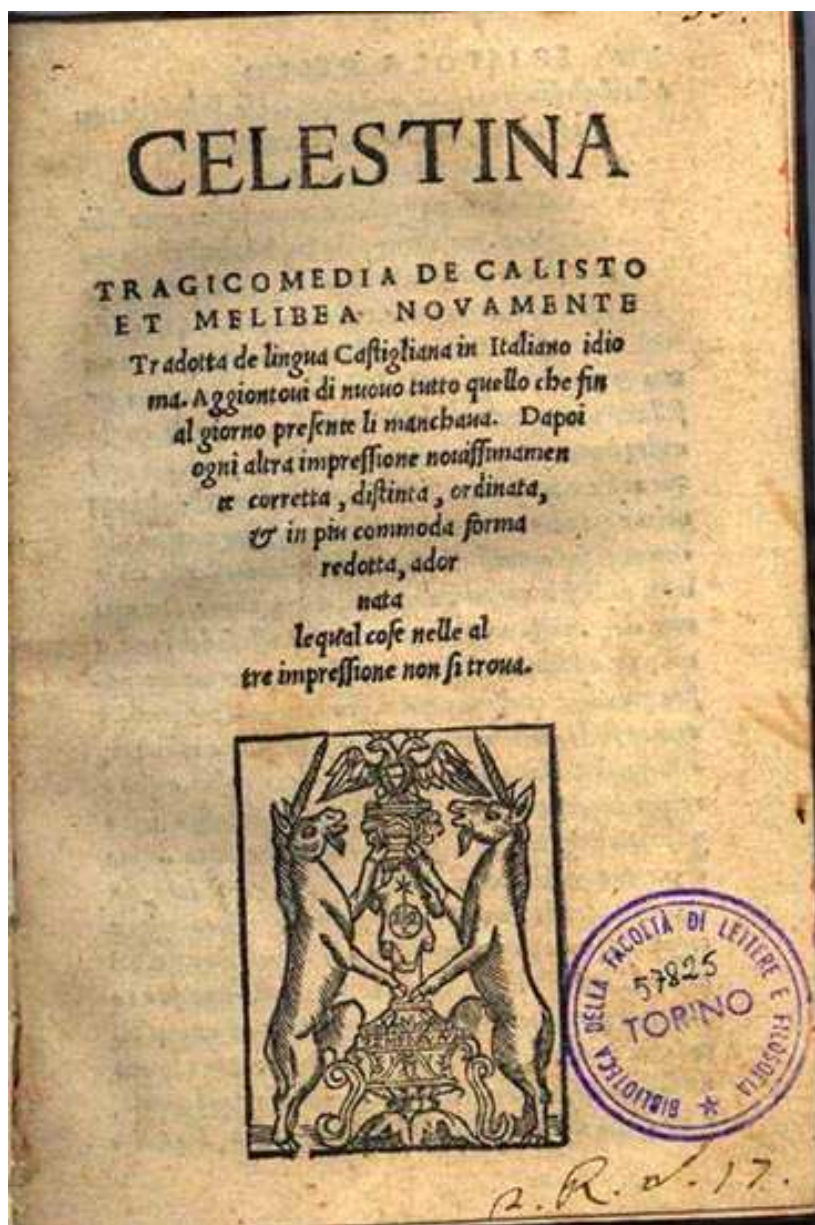
7 Venecia, Cesare Arrivabene, 1519: portada



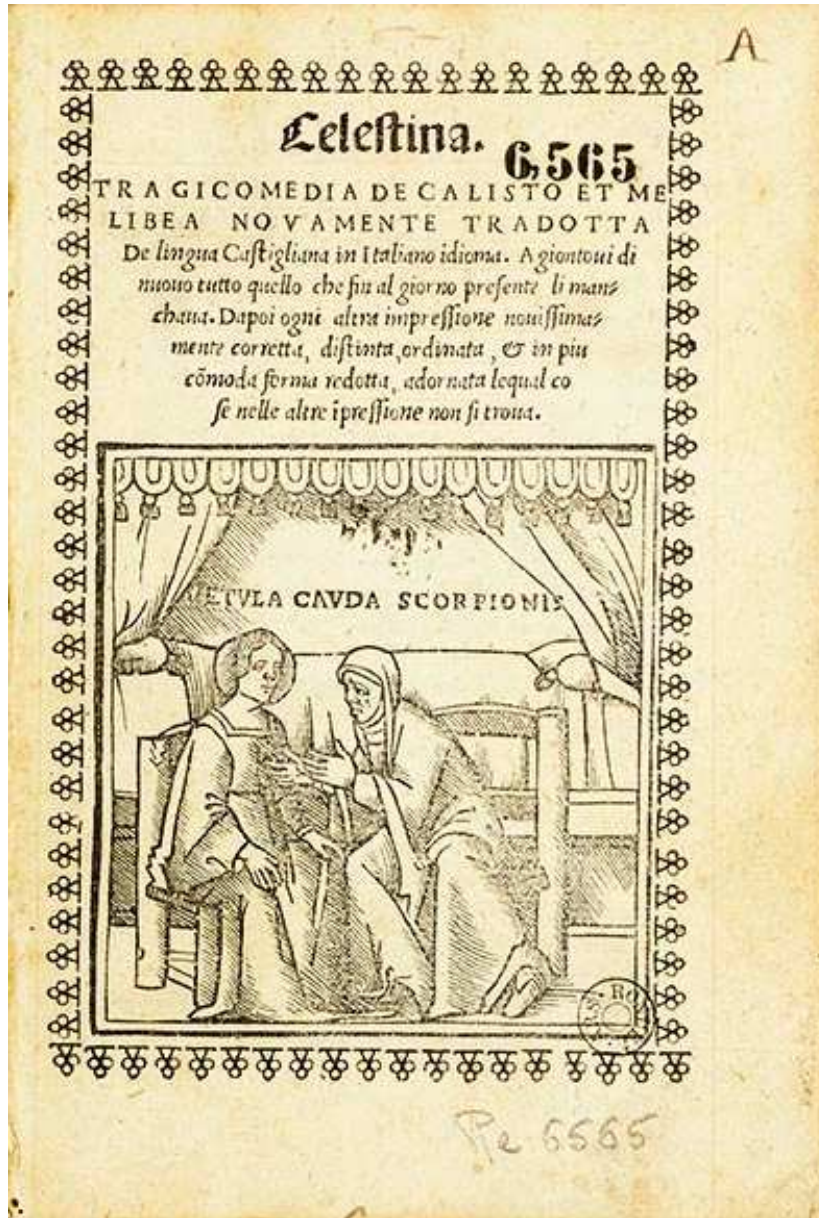
8 Venecia, Gregorio de Gregori, 1525: portada



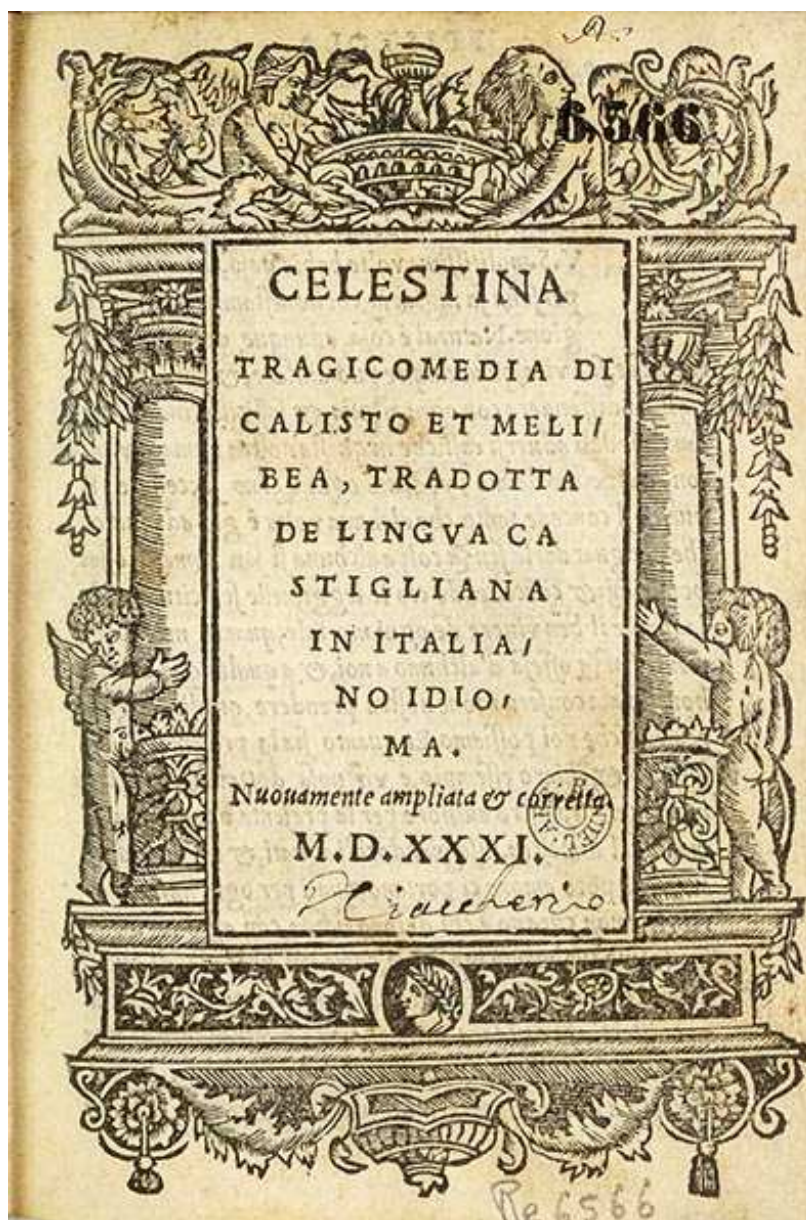
9 Venecia, Francesco Caron, 1525: portada



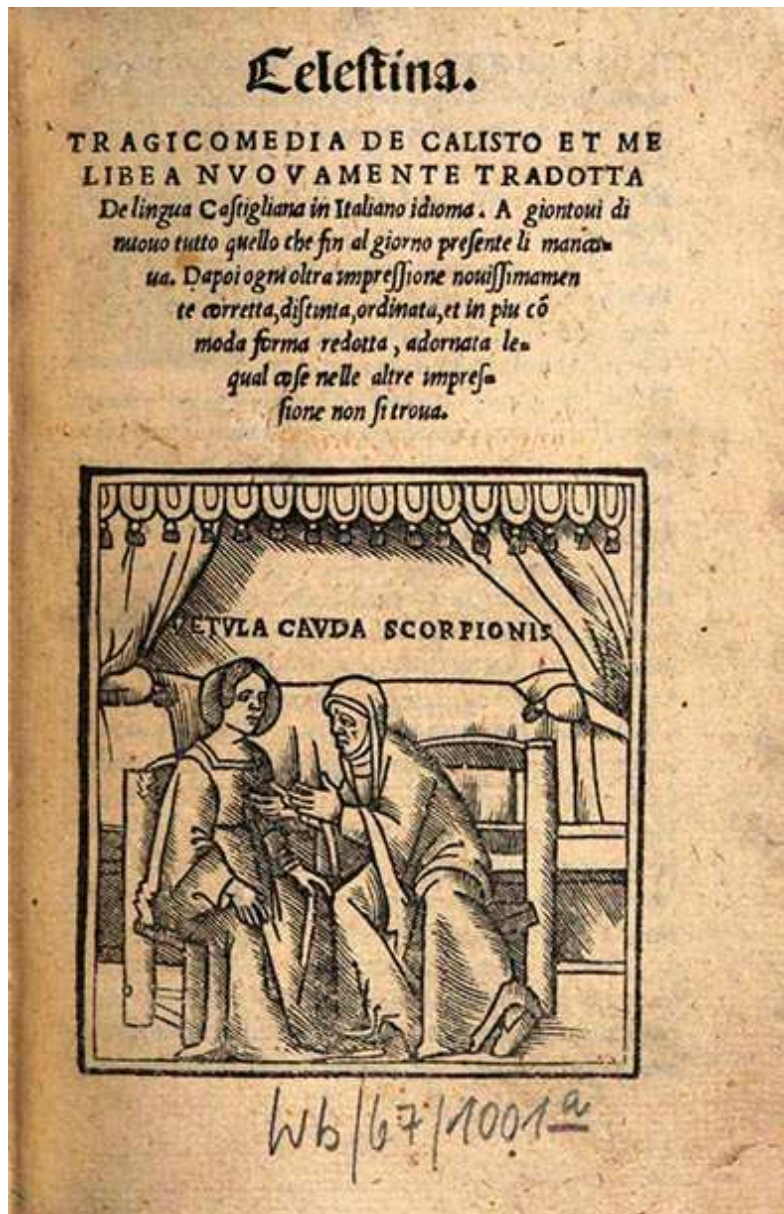
10 Venecia, Gregorio de Gregori, 1525: portada



11 [Venecia], Marchiò Sessa, 1531: portada

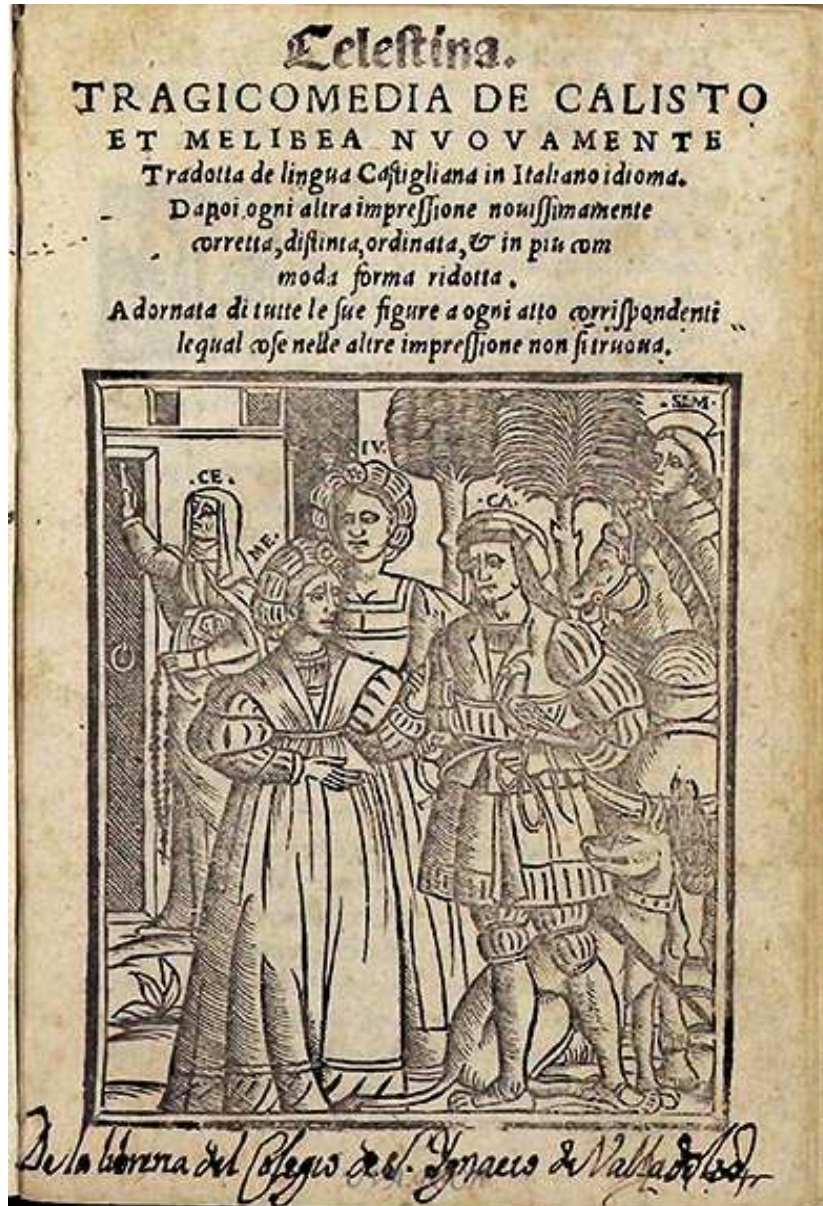


12 Venecia, Alessandro Bindoni e Maffeo Pasini, 1531: portada.



13 [Venecia], Pietro de Nicolini da Sabio, 1535: portada

JOSÉ LUIS CANET



14 [Venecia], Giovanni Antonio e Pietro de Nicolini da Sabio,
1541: portada



15 Venecia, Bernardino de Bendoni, 1543: portada

JOSÉ LUIS CANET

Se analizan en este artículo las opiniones versadas por Giraldo Cinthio sobre la *Celestina* en su *Discorso*. Giraldo compara la tragicomedia española con la comedia arcaica o aristofánica, basándose para ello en las definiciones de la comedia antigua procedentes del opúsculo *De Comoedia* y los comentarios de Donato y otros retóricos a las obras de Terencio. Para demostrar el juicio sesgado de sus afirmaciones sobre la obra española, se examinan sus teorías sobre la comedia expuesta en su *Discorso* así como en su única comedia *Gli Eudemoni*; posteriormente se recopilan las diferentes impresiones de la *Celestina* en Italia, y se concluye que lo más probable es que Giraldo nunca tuviera en sus manos una edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

This study analyzes Giraldo Cinthio's opinions on the *Celestina*, contained in his *Discorso*. Giraldo compares the Spanish tragicomedy with the Archaic or Aristophanic comedy. For this, he considers the definitions for old comedy, given in the booklet *De Comoedia*. He also takes into account Donato's comments to Terencio's works, and other rhetoricians' comments. In order to prove his biased opinions on the Spanish work, we will examine Giraldo's theories about comedy, exposed in his *Discorso* as well as in his only comedy *Gli Eudemoni*. We will then collect different impressions regarding the *Celestina* in Italy, and we will conclude that most likely Giraldo never held in his hands an edition of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Articolo presentato in Marzo 2017; pubblicato *on line* in luglio 2017.
© 2013 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo articolo è ad accesso aperto, distribuito con licenza
Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno III, 2017
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2017.3.9-70
Articolo soggetto a *peer review*