

Algunas consideraciones sobre *La Celestina italiana*

Ottavio DI CAMILLO

Graduate School and University Center CUNY

odicamillo@gc.cuny.edu

En la recepción y difusión de *La Celestina* fuera del ámbito castellano, la versión italiana publicada en esta ciudad en enero de 1506 no puede considerarse simplemente como una de las tantas traducciones rutinarias de una obra española que despertó por su novedad el interés de un círculo de cortesanos y de algún otro lector erudito. Las varias ediciones, entre ellas algunas en idioma castellano, que se imprimieron en Italia desde los primeros años hasta finales del siglo XVI emulan en número las que aparecieron en la península ibérica en el mismo período¹. Lo que más llama nuestra atención es la trayectoria italiana de la obra que parece haber tenido un comienzo muy temprano, por cierto anterior al año 1506, según la fecha de la edición romana que nos ha llegado². En efecto, sumando los meses de preparación del manuscrito para la imprenta y los de la impresión misma, a los meses de la traducción del texto y el tiempo que lógicamente medió entre la llegada de la *Tragicomedia* a Italia y la favorable recepción de la obra que ocasionó la edición impresa, se llega, sin forzar la duración de estas distintas fases, como mínimo a principios de 1504 o finales de 1503. A esta razonable deducción, hay que señalar una entrada bibliográfica en el catálogo de la biblioteca de Maffeo Pinelli que nos informa de una edición de Venecia de 1505³, un año antes que la de Roma, una indicación que no puede totalmente descartarse, a menos que pruebas concretas desmientan al bibliotecario de la Marciana, Jacopo Morelli.

Fuera de la remota posibilidad de que sea una errata del impresor del catálogo, queda la probabilidad de que Morelli, al inventariar el libro, pudo haberse equivocado con otra de Venecia de 1515 o 1525. Igualmente plausible es que se haya fijado en la fecha del colofón rimado de la edición de Roma que aparece en la última página del cuadernillo final en que se lee «Nel mille cinquecento cinque apunto/ de spagnolo in idioma italiano/ è stato questo opuscul transunto»). El hecho de que en la estrofa no se declara la ciudad en que se imprime la obra, como ocurre en todas las ediciones españolas, haya sido tal vez la causa del descuido, ya que el colofón en latín que Eucario Silber pone inmediatamente después del texto y que reza específicamente «Impressum Rome [...] M(illesimo) ccccc (quingentesimo) vi (sexto). Die uigesimanona Januarii» se encuentra, casi escondido, en el verso de la sexta hoja del último cuadernillo de ocho páginas, y por tanto es comprensible que haya podido pasar desapercibido.

Otra conjetura es que fuese una versión de *La Celestina* en 16 actos, ya que a distancia

¹ De acuerdo con Emma SCOLAS, “La prima traduzione italiana della *Celestina*. Repertorio bibliografico”, en *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma, Società Filologica Italiana, 1964, pp. 209-230; sólo entre 1506 y 1551 hay 13 ediciones que nos han llegado y 6 de dudosa existencia de las cuales no han sobrevivido testimonios. Véanse también, Juan Carlos MIGUEL Y CANUTO, “Sosta nel labirinto: bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana de *La Celestina*”, en *Studi e Problemi di Critica Testuale*, LXVII, 2 (2003), pp. 71-107; Margherita MORREALE, “Apuntes bibliográficos para el estudio de la presencia de *La Celestina* en Italia”, en *Revista de Literatura*, 52 (1990), pp. 539-543, que señala 3 más recogidas de varias fuentes.

² *Tragicomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma*, Roma, 1506. La única edición moderna es la de Kathleen V. KISH, *An Edition of the First Italian Translation of the Celestina*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1973.

³ Cito de *Bibliotheca Pinelliana. A Catalogue of the Magnificent and Celebrated Library of Maffei (sic) Pinelli. Late of Venice*. Londres, 1789, p. 148. El catálogo del librero inglés reproduce en forma abreviada el Catálogo en seis tomos preparado por el Abad Jacopo Morelli. La biblioteca de Pinelli contaba con cuatro “cinquecentine” de *La Celestina* enumeradas en orden cronológico: «n. 4094 *Celestina Tragicommedia* (sic) di Calisto e Melibea, Ven. 1505, 4^{to}; n. 4095 *La stessa, Milano*, 1514, 4^{to}; n. 4096 *La stessa, Ven.* 1531, 8^{vo}; n. 4097 *La stessa, Ven.* 1543, 8^{vo}».

de pocos años, con la adición de cinco actos y el cambio de título, se establece el uso generalizado de referirse a la obra como *Tragicomedia* aunque fuese una *Comedia*, por desconocerse el título inicial con que había empezado⁴. Sin embargo, hay razones ecdóticas más contundentes que nos llevan a postular, como explicaremos más adelante, una probable tra-

⁴ Este fenómeno se debe a que la versión inicial de la Comedia, impresa en muy pocas ediciones, fue totalmente desplazada por la de la Tragicomedia, la cual termina imponiéndose en toda la tradición impresa posterior. Para el desconocimiento de la Comedia y la confusión que engendra entre los libreros del siglo XIX, véase Ottavio DI CAMILLO, “The Burgos Comedia in the Printed Tradition of *La Celestina*: a Reassessment”, en *La Celestina, 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina*, New York, November 17-19, 1999, eds. Ottavio DI CAMILLO and John O’NEILL, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 235-335. En efecto, hay más que una tenue probabilidad de que la única referencia a una edición impresa en Salamanca, fechada 1497, con el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, sea una comedia, ya que el texto de la obra en 16 actos se reproduce, por lo que sabemos, sólo hasta 1501. En apoyo de la hipótesis de que se trate de una comedia hay dos argumentos a su favor. Primero, razones ecdóticas presuponen ediciones anteriores al texto de la edición de Burgos (1499), y segundo el posible descuido del encargado que inventarió la biblioteca de Lorenzo Ramírez de Prado, quién, al describir el códice facticio que contenía *La Celestina*, se limitó a indicar la primera obra, la de Ciruelo, con un título abreviado y a poner la fecha de la última, es decir la comedia, tal como tenía que aparecer al final del códice. En efecto, *El inventario de la Librería del Señor D. Lorenzo Ramírez de Prado*, Madrid, c.1660, reza: «Maestro Ciruelo, contra las Hechicerías, Salamanca 1497. Otro más, y con él la Tragicomedia de Calisto y Melibea». A menos que el autor de este tratado no fuese Ciruelo, cuyo título es *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, y hubo un incunable *Contra las hechicerías* de autor desconocido impreso efectivamente en Salamanca en 1497, la Tragicomedia del códice pudo haber sido una de las tantas que se imprimieron durante el siglo XVI y XVII. Sin embargo, hay otra razón, más verosímil aun, para creer que la entrada del inventario de la biblioteca de Ramírez de Prado se refiera a la obra de Ciruelo. El hecho de clasificar el códice facticio bajo la categoría de “Teólogos escolásticos y morales”, aunque contuviera otra obra y *La Celestina*, parece derivar de las repetidas atribuciones del tratado de Ciruelo a la teología. En la portada de la edición de Salamanca de 1538, Ciruelo se denomina «canónigo teólogo en la sancta iglesia catedral [sic] de Salamanca». Y tanto en esta edición como en la *princeps* de 1537, vuelve a subrayar la importancia teológica de su obra: «Prologo. Esta es una doctrina de las entrañas de la más sana *teología* que disputa *contra* los errores de las supersticiones y hechicerías» (italicas mías). Puesto que el título de la obra de Ciruelo es el que aparece en el tejuelo del volumen facticio, lo que justifica su pertinencia tanto en el campo de la teología como de la moral, es muy probable que la edición contenida en el códice fuera precisamente la *princeps*, que según Mateo Ripoll fue impresa en Zamora por Tovans en 1537, según los datos acerca de este impresor aportados por Pedro Catedra. Puesto que esta edición no tiene pie de imprenta ni en la portada ni en el colofón, y que el segundo libro, señalado simplemente como *otro libro*, no lleva ningún título, que según la acertada explicación de Paolini podría haber sido acéfalo, la única fecha que el encargado del inventario pudo haber hallado en el códice era la de «la Tragicomedia de Calisto y Melibea», encuadernada al final del volumen. Es curioso evidenciar que algo análogo ocurre en el códice facticio que se conserva en la Biblioteca del Seminario Diocesano de San Miguel de Orihuela, examinado por Mateo Ripoll. Aquí también se encuentran encuadernados tres libros; y puesto que la obra de Ciruelo, la primera y más importante no lleva pie de imprenta, el códice ha sido considerado como «única entidad bibliográfica bajo el título de *Supersticiones y hechicerías* de Pedro Ciruelo», y se le ha dado como lugar de impresión y fecha los de la última obra, Burgos, 1528 que corresponde a *El desafío de los reyes de Francia e Inglaterra al Emperador con sus respuestas*. Víctor INFANTES, el primero en examinar estos datos en su valioso análisis de todas las ediciones primitivas de *La Celestina* (existentes, perdidas e imaginarias), consideró un error la fecha de la entrada, “Salamanca, 1497” (pp. 17-18); véase su “El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo”, en *Actas del Simposio Internacional, 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando De Rojas’ “Tragicomedia de Calisto y Melibea”* (18-19 de octubre, Departamento de Español y Portugués, Indiana University Bloomington), ed. Juan CARLOS CONDE, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 3-87. Véase, además, el estudio pionero de Devid PAOLINI que examina toda la problemática del códice facticio del inventario de Don Lorenzo Ramírez de Prado, “¿Una Comedia de Calisto y Melibea de 1497?”, en *Letras*, 52-53 (2005-2006), pp. 227-235. De suma importancia es el estudio de Verónica MATEO RIPOLL y su identificación del lugar e impresor de la *princeps* de la obra de Ciruelo, “Sobre una edición ignota de la *Reprobación de Supersticiones* del maestro Ciruelo”, en *Dynamis*, 22 (2002), pp. 437-459; de la misma estudiosa, *La cultura de las letras. Estudio de una biblioteca eclesiástica en la Edad Moderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 2002. Para los datos sobre Pierre Tovans y su último trabajo en Medina del Campo, véase el prólogo de Pedro CÁTEDRA a la reproducción facsimilar de la obra de Cristóbal PÉREZ PASTOR, *La imprenta en Medina del Campo*, Salamanca, 1992 (Primera edición, Madrid, 1895). Las ediciones de la *Reprobación* de Ciruelo que he consultado son las de Zamora 1537 y la de Salamanca de 1538 que se conservan en la Hispanic Society of America en New York.

ducción de la *Comedia*, hecha 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 ampliación de la *Tragicomedia* en 21 actos⁵. Especulaciones sobre la posible fecha de la *Tragicomedia* no han faltado; y aunque se propende plausiblemente por una edición de Sevilla de 1502, no disponemos de un solo testimonio que podría documentar la condición del texto de tal *princeps*. Hasta que no aparezca un ejemplar de esta edición clave que nos confirme o invalide todo argumento hipotético hasta ahora propuesto, hay que adecuarse a los datos a nuestra disposición; y éstos sólo nos certifican que los cinco autos adicionales tuvieron que intercalarse entre 1501 (la fecha de la *Comedia* de Sevilla) y 1505 (la traducción italiana de la *Tragicomedia* de Hordóñez).

En este arco de tiempo carecemos, curiosamente, no sólo de ediciones de la *Comedia*, que probablemente dejó de imprimirse una vez que vio la luz la versión aumentada, sino también de la *princeps* de la *Tragicomedia* como de posibles otros testimonios que por cierto reprodujeron esta última versión. En efecto, que hubo unas *Tragicomedias* impresas en estos años lo presupone la tradición textual de *La Celestina* en 21 actos. En términos concretos, son de estas intermediarias que derivan respectivamente la de Zaragoza y Valencia, y tal vez la de Roma que, con la debida cautela, podría haber utilizado el texto de la *princeps*⁶. No siendo este el lugar para detenerme en argumentos hipotéticos acerca de un posible origen italiano de la *comedia*, por lo menos del primer acto⁷, quisiera recordarles que hasta el momento, la versión italiana de la *Tragicomedia* es la más antigua que nos ha llegado. Y al contrario de la *princeps* española de la cual hasta ahora no ha aparecido ningún ejemplar, de la edición de Roma se han conservado varios ejemplares, lo que indica un número relativamente elevado de tirada y la considerable popularidad de la obra en italiano. En la actualidad hay siete ejemplares de la edición de 1506⁸, pero hay suficientes indicios de divergencias léxicas y gráficas (en una de ellas hasta una plana del cuadernillo H ha sido completamente rehecha) que podrían apuntar a reimpressiones o, tal vez, a ediciones posteriores fechadas en el mismo año por razones que no conocemos.

De la edición más temprana en español, la de Zaragoza 1507, que por no llevar los argumentos de cada acto se ha pensado que procediera del texto de una *Comedia* anterior a las que nos han llegado, una suposición que me resulta muy dudosa⁹, disponemos ahora

⁵ Algunas de estas lecciones han sido señaladas por el que escribe; cfr. Ottavio DI CAMILLO, "Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordoñez", en *Five Hundred Years of Fernando De Rojas' "Tragicomedia de Calisto y Melibea"* cit., pp. 115-145.

⁶ DI CAMILLO, "Hacia el origen de la *Tragicomedia*" cit.

⁷ Ottavio DI CAMILLO, "When and Where was the First Act of *La Celestina* Composed? A Reconsideration", en *"De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía". Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, 2 vols., New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, I, pp. 91-159.

⁸ Biblioteca Nacional, Madrid; Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna; Houghton Library, Harvard University; Biblioteca Nazionale Braidense, Milano; British Library, Londres; Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander; Biblioteca Marciana, Venecia.

⁹ La edición de Zaragoza, siempre considerada una de las menos cuidadas, empezó a destacarse de las otras por ser asociada a la *comedia* primitiva perdida que no llevaba argumentos. Lo que no se ha tenido debidamente en cuenta en esta presunta afinidad es que el impresor, Jorge Coci, utilizó una copia de la *Tragicomedia*, la cual, aunque fuese la *princeps*, tenía que llevar ineludiblemente todos los argumentos. Esta incongruencia difícilmente puede explicarse opinando que Coci se basara en una *Comedia* primitiva para los primeros 16 actos y en la *Tragicomedia* para los seis actos adicionales, eliminando de ésta todos los argumentos. El acróstico que reproduce no pertenece a la *Comedia* sino a la versión radicalmente revisada de la *Tragicomedia*. Tampoco puede aducirse el impulso restaurador del impresor que quería respetar la

de dos testimonios, gracias al ejemplar completo que, descubierto no hace mucho, ha venido a completar el texto mutilado, al que todavía hay que recurrir, yo por lo menos, a causa del precio prohibitivo de su reproducción¹⁰.

Por lo que acabo de delinear, parece que la temprana recepción de la obra en Italia no sólo es casi simultánea a la de Castilla sino que antecede de algunos años la difusión de *La Celestina* en algunas partes de la península ibérica, sobre todo el Levante, si se toman en cuenta las ediciones impresas en dicho territorio como indicio del éxito de la obra en el mercado librero. Siendo la impresión y venta de libros un índice fiable de popularidad, un aspecto todavía inexplorado en el estudio de *La Celestina* que explicaría por qué ningún librero, comerciante o grupo de personas encargaran una segunda edición de la *Comedia* o *Tragicomedia* a Fadrique de Basilea en Burgos y a Pedro de Hagenbach en Toledo en vista de la enorme popularidad de la obra, las ediciones de Zaragoza en 1507, la de Valencia en 1514 y la de Barcelona en 1525 parecen denotar un cierto retraso, o una menor intensidad, en la difusión de *La Celestina* en estas regiones. Por ello, la recepción de la obra en Italia desde los primeros años del siglo XVI cobra un valor excepcional, porque no sólo se da casi simultáneamente a la de Castilla sino que la versión italiana termina sustituyendo el original castellano en su primera difusión europea. Junto a esta peculiaridad, es útil recordar que fueron los lectores italianos, seguidos luego por impresores complacientes, los que primeramente se refieren a la obra con el título de *Celestina*, un cambio afortunado que conlleva una marcada y diferente intencionalidad de la obra que en esos años era todavía ajena tanto a sus autores como a su público español¹¹.

voluntad de Rojas el cual se había quejado de como los impresores habían arbitrariamente añadido los argumentos, una acción rectificadora desmentida por el descuido del texto. Entre un Coci fiel a la voluntad de Rojas y un Coci no muy respetuoso del texto, habría que considerar que la ausencia de los argumentos en su edición se debe verosímelmente a su preocupación de reducir el costo de la impresión, ahorrando en papel, materia relativamente costosa en esta época.

¹⁰ Al único ejemplar de Zaragoza que ha estado a nuestra disposición durante las últimas décadas del siglo XX, le faltaban las primeras cuatro hojas, es decir buena parte de la materia preliminar. A esta falta han remediado Patrizia BOTTA y Víctor INFANTES que han reproducido en su estudio del recién descubierto ejemplar completo no sólo la portada con su título y xilografía sino el texto de los primeros folios; véase al respecto: "Nuevas bibliográficas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)", en *Revista de Literatura Medieval*, XI (1999), pp. 179-208.

¹¹ El cambio de título que se da relativamente temprano en la tradición impresa italiana de la obra sugiere una nueva manera de leer el texto. Más allá del gusto literario o de otras consideraciones artísticas, habría que indagar las motivaciones comerciales de los impresores así como las causas ideológicas y las creencias de nuevos sectores sociales que se identificaban más con la representación de *Celestina* y sus oficios que con el malogrado amor de Calisto y Melibea. Resultados muy prometedores han sido anticipados por Stefano GULIZIA que está llevando a cabo investigaciones sobre este aspecto de la recepción de *La Celestina* en Italia. Quiero darle las gracias por haberme enviado la ponencia "La carrera de *Celestina*: itinerarios urbanos y comercio del libro en Venecia (siglo XVI)" que presentó en la sesión sobre *La Celestina* en Italia en el XVII Congreso de la AIH en Roma. El nombre de *Celestina* en el título, seguido por un subtítulo *Tragicomedia de Calisto y Melibea* aparece por primera vez en Venecia en la edición de 1519 impresa por Cesare Arrivabene en octavo, es decir la forma de libro a bajo precio y por tanto asequible a un sector más amplio de lectores; a partir de esta fecha todas las ediciones de la versión italiana se caracterizan por el nuevo título. Véase al respecto: "Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)", en *Celestinesca*, 25.1-2 (2001), pp. 199-282 de Joseph SNOW en que presenta en orden cronológico todas las ediciones europeas de *La Celestina* que se imprimieron durante el siglo XVI; Erna BERNDT KELLEY, "Peripicias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas", en *Celestinesca*, 9.2 (otoño 1985), pp. 3-45; de la misma estudiosa, "Elenco de ejemplares de ediciones tempranas del texto original y de traducciones de la obra de Fernando de Rojas en Canadá, Estados Unidos y Puerto Rico", en *Celestinesca*, 12.1 (mayo 1988), pp. 9-34. Con la excepción del nombre *Celestina* en el *Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, título que nunca vuelve a repetirse, que Cromberger puso a su edición de Sevilla, 1502, pero de 1518-1520, todas las ediciones españolas reproducen el título original de la *Tragicomedia*. Y aunque diversas fuentes escritas documentan el uso más o menos generalizado de referirse a la obra con el nombre de *Celestina* ya desde la segunda década del siglo XVI, el título en las portadas de todas las ediciones impresas en España queda inalterado. Una sola edición, la

Como puede deducirse de estas pocas observaciones, la relación que se establece entre las dos versiones de la obra constituye un capítulo inédito en la historia de su recepción y no hay que olvidar que *La Celestina* italiana contribuyó de manera significativa al éxito internacional que tuvo la obra en el siglo XVI si se considera que la primera traducción al alemán, al francés y posiblemente al hebreo, se hizo sobre la versión italiana¹². Un caso aparte, y en mi opinión un verdadero enigma, parece ser la “new comodye in english in manner of an enterlude” de John Rastell¹³, impresor y muy probablemente traductor, de

de Alcalá de Henares 1569, parece atreverse a poner el nombre de Celestina en la portada; sin embargo, las letras muy pequeñas con que se imprime el nombre de la alcahueta y el ponerlo entre corchetes por encima del título, nos hace sospechar que esta manera tan peculiar de introducir el nombre provenga de la estampa de un sello aplicada posteriormente. En cualquier caso, es necesario señalar que todas las continuaciones de la obra se desarrollan alrededor del personaje de Celestina cuyo nombre va a ser determinante en el título.

¹² La mayor parte de las traducciones a lenguas modernas en el siglo XVI se hicieron o directamente sobre la traducción italiana o conjuntamente con la española. Es muy posible que la primera traducción de la versión italiana haya sido al hebreo y parece que se haya llevado a cabo un año o dos después entre 1507-1508. La existencia de esta plausible versión, que se considera perdida, se deduce de un poema en hebreo de Joseph ben Samuel Sarfati, conocido también como Giuseppe Gallo, en que el poeta hace constar que escribe su composición en versos para presentar a los lectores su traducción de un tratado sobre Calisto y Melibea. Lo curioso es que Sarfati era médico del papa Julio II en los mismos años en que Alfonso Hordóñez servía como *familiaris* de la curia papal. Véase, D. W. MCPHEETERS; “Una traducción hebrea de la Celestina en el siglo XVI”, en *Estudios humanísticos sobre la Celestina*, Potomac (MD), Scripta humanística, 1985; Dwayne CARPENTER, “The Sacred in the Profane: Jewish Scriptures and the First Comedy in Hebrew”, en *Fernando De Rojas and the Celestina. Approaching the Fifth Centenary*, ed. Ivy A. CORFIS and Joseph T. SNOW, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 229-236. La traducción al alemán ha sido objeto de varios estudios en los últimos años. Contamos con una edición facsímil de las dos versiones publicadas respectivamente en Augsborg, 1520 y 1534, con un estudio de Kathleen KISH and Ursula RITZENHOFF, Hildesheim-New York, G. Olms Verlag, 1984; además de varios artículos de estas dos estudiosas, véase ahora el estudio de Fernando CARMONA RUIZ, *La recepción de ‘La Celestina’ en Alemania en el siglo XVI*, Tesis doctoral, Universität Freiburg, 2007 y el de Amaranta SAGUAR GARCÍA, “The Textual Filiation of the Early Editions of Hordognez’ *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (with some notes on the German Translation of *Celestina*)”; quiero expresar aquí mi gratitud a estos dos jóvenes estudiosos que han tenido la amabilidad de facilitarme una copia manuscrita de sus valiosas investigaciones. La primera de las dos traducciones francesas del siglo XVI, «translaté d’ytalien en François», se imprimió en París, por Nicolás Cousteau en 1527; se desconoce el nombre del traductor. Véase la edición moderna, *Celestine. A Critical Edition of the First French Translation (1527) of the Spanish Classic La Celestina*, with an introduction and notes by Gerard J. BRAULT, Detroit, Wayne State University Press, 1963. Para la recepción de *La Celestina* en la cultura francesa de la época y una exploración analítica de una parte de los paratextos de las tres traducciones, las que se dirigen al lector francés, véase Florence SERRANO, “*La Celestina* en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro: texto y contexto, difusión y fortuna”, en *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 265-277.

¹³ La nueva comedia a manera de entremés, como la define su impresor y posible traductor, Rastell, apareció impresa en Londres en 1530. Los pocos críticos que se han ocupado de esta obrita, que nos ha llegado en un solo ejemplar, tienden a considerarla una adaptación o refundición de *La Celestina* y, en general, como la primera traducción al inglés hecha sobre una versión italiana. Lo peculiar de la pieza puede fácilmente deducirse del título: *A new comodye in english in maner Of an interlude ryght elygant & full of craft of rhetoryc wherein is shewd & dyscrybyd as well the bewte & good properties of women as theyr vycys & euyllyl co[n]dicio[n]s with a morall co[n]clucion & exhortacyon to vertew* (“Una nueva comedia en inglés a manera de entremés apropiadamente elegante y llena de recursos retóricos en la cual se muestran y describen tanto la belleza y las buenas propiedades de las mujeres como los vicios y viles condiciones con una conclusión moral y exhortación a la virtud”). En difícil establecer si Rastell tradujo o refundió un texto español, italiano, francés o latín. Y si bien es evidente que buena parte del entremés se basa en el texto del primero y segundo acto de *La Celestina*, lo que no se sabe es si la obra a disposición del humanista inglés fuese una comedia, tragicomedia o un entremés. Su descripción de “Una nueva comedia inglesa a manera de entremés” da cabida a diversas interpretaciones, entre las cuales no se puede descartar la posibilidad de que fuese algún tipo de farsa en latín, italiano o en otra lengua que podía haber circulado antes de la comedia, o simultáneamente, durante la última década del siglo XV. Las seis líneas que ocupan la parte alta de portada pueden bien considerarse o título o epígrafe de la obra ya que en medio de la página aparece el nombre MELEBEA en letras mayúsculas colocado dos líneas antes del verso inicial de las primeras estrofas y separado por dos columnas ornamentales dispuestas en orden horizontal de las líneas que encabezan el frontispicio. En cualquier caso, el

un texto que o bien es una refundición radical de los primeros actos de la *Comedia de Calisto y Melibea* o la traducción de una breve pieza de teatro, anterior a la tradición manuscrita e impresa de *La Celestina*, a la manera de Farsa, Entremés, Écloga, ‘Ludus’ o ‘Morality play’, en que la protagonista es Melebea, con un Calisto y una Celestina que juegan un papel secundarios, “a supporting role” como se diría hoy en día en inglés, mientras que Danio (en vez de Pleberio), padre de Melebea junto a Sempronio y Pármeno, criados de Calisto, sólo intervienen brevemente. La peculiaridad de esta obrita, poco más de unos mil versos, 1088 por ser exacto, que se basa esencialmente en el texto de la *Comedia*, habría que examinarla a la luz de otra pieza muy breve, la farsa de Sempronio y Calisto que circulaba en Florencia a finales del siglo XV¹⁴. Aunque el texto de la representación florentina muy difícilmente puede asociarse al de *La Celestina*, la farsa sugiere, en cambio, la presencia de una pareja compuesta de dos personajes, los que en inglés llaman *stock characters*, en que un joven Calisto se aconseja con un muy viejo Sempronio si casarse o no con una joven doncella, lo opuesto del *Interlude* en que es Melebea, con el mínimo apoyo del padre, la que decide rechazar el amor de Calisto. El *Interlude* de Rastell, parece pertenecer al mismo género de representación teatral de la farsa florentina, pero no puede excluirse una farsa francesa, y por tanto habría que explorar, siempre con la debida cautela, si ambas piezas formaban parte de un repertorio de farsas o entremeses de los que emerge la comedia original, basada, curiosamente, en otra más corta de un desconocido «antiguo autor». En tal caso no parece descabellado conjeturar que hasta la comedia del antiguo autor, que incluye por cierto bastante más del Primer acto, pudo haber originado como farsa o entremés. Curiosamente, el manuscrito de Palacio lleva un *incipit* (comienza Calisto) que sólo he encontrado hasta ahora en farsas francesas de la época¹⁵.

De otra pieza teatral que nunca llegó a representarse en la corte de Mantua hacia 1500-1501, la *Fabula di Calisto* escrita, o mejor confeccionada por Niccoló da Correggio¹⁶, y revisada por el mismo para llevarla a la escena no sabemos si guarda alguna relación temática o textual con *La Celestina* o con las farsas que acabamos de mencionar. Las únicas noticias acerca de esta obra, que desgraciadamente se ha perdido, nos vienen a través de la correspondencia del Marqués Francesco Gonzaga que pide a Niccoló de suprimir y rehacer el ‘capítulo’ de la *Fabula di Calisto* con “qualche invenzione si che el se possi recitare”. Por lo que puede deducirse de la correspondencia parece que el “capítulo” de que hablan tenía

hecho de que en el encabezamiento de Rastell no haya huellas de los títulos de *La Celestina*, y puesto que el padre de Melebea se llame Danio, de que el tema de la obra esté dentro de la tradición literaria del elogio de las virtuosas mujeres, no sería descabellado pensar que el entremés de Rastell derive de un texto que formalmente no pertenece a la tradición de *La Celestina* impresa sino de una obra que de alguna manera está emparentada con la Comedia. Los rasgos que obviamente distinguen el entremés inglés son, a mi parecer, indicios que merecen investigarse más a fondo. El entremés de Rastell que he consultado está en la edición facsímil, *An Interlude Showing the Beauty and Good Properties of Women*, New York, AMS, 1970, hecha sobre la de Londres, 1909. Entre los pocos estudios dedicados a esta obra, véase José Luis NAVARRO GARCÍA “John Rastell y su *Comedia de Calisto y Melebea*”, en *CAUCE. Revista de Filología*, 4 (1981), pp. 43-75; Albert J. GERITZ, “*Calisto y Melebea* (ca.1530)”, en *Celestinesca*, 4.1 (1980), pp. 17-30.

¹⁴ Véase Devid PAOLINI, “Una curiosa coincidencia: Sempronio y Calisto personajes de una antigua farsa florentina”, en “*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*”. *Estudios celestinescos y medievales en honor del Profesor Joseph Thomas Snow*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, I, pp. 252-271.

¹⁵ Édouard FOURNIER, *Théâtre français avant la Renaissance, 1430-1550*, New York, Burt Franklin, 1965 (Primera edición, Paris, 1872), pp. 149, 176, 308.

¹⁶ Arnaldo DI BENEDETTO, “Appunti sull’opera di Niccoló da Correggio”, en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 147, 458-459 (1970), pp. 161-182: p. 164; Alessandro LUZIO y Rodolfo RENIER, “Niccoló da Correggio”, en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 21 (1893), pp. 205-264, cita en 231-233; 22 (1983), pp. 65-119.

que ser algún tipo de representación que se recitaba entre actos, a manera de entremés, o después de la comedia.

Que estas piezas teatrales tengan alguna relación directa con *La comedia de Calisto y Melibea* que aparece a finales del siglo XV en Castilla es imposible determinarlo; pues nuestra carencia de datos es absoluta. En los innumerables estudios sobre *La Celestina* que la máquina opinionista y teorizante de la crítica nos viene proporcionando cotidianamente, faltan curiosamente pesquisas sobre la cultura teatral de finales del siglo XV de la cual emerge la obra. La indiferencia por este aspecto histórico de la ascendencia cultural de la comedia se explica, tal vez, por habernos acostumbrado a considerarla como obra cerrada y no abierta que va evolucionando etapa tras etapa. Este presupuesto nos ha llevado a pensar que la obra surgió *ex nihilo*, de un acto genial e irrepetible de un joven estudiante, una deflagración literaria que duró, presumiblemente, sólo quince días y que el autor en vez de descansar uno o dos sábados y domingos, descansó, comprensiblemente agotado, el resto de su vida. En cualquier caso, me parece oportuno señalar que los nombres de los interlocutores de estas representaciones, que reaparecen como personajes de *La Celestina* en años muy cercanos a su aparición, merecen indagarse más a fondo, porque podrían ser indicios de recitaciones o prácticas teatrales que se venían dando en algunas ciudades y cortes italianas en el momento en que se estaba fraguando el teatro moderno, y que por razones que se nos escapan han podido dejar sus huellas en la Comedia.

Pero antes de presentarles algunas consideraciones ecdóticas sobre la versión italiana, me parece apropiado comentar brevemente algún rasgo de la figura elusiva del traductor, Alfonso Hordóñez y hacer algunas observaciones acerca de la traducción. Los escasos datos personales acerca de Hordóñez, familiar de Julio II, son esencialmente los que recogió Scoles, hace años, en sus primeras investigaciones sobre *La Celestina*¹⁷. Desde entonces algunos críticos han conjeturado que el homónimo profesor de retórica del estudio general de Valencia a quien se le asigna la cátedra a la muerte de Alfonso de Proaza en 1517, podría ser la misma persona. Sin embargo, hay aspectos de la vida del traductor que difícilmente puedan convenir con las muy escasas actividades intelectuales del catedrático valenciano del mismo nombre, que parecen limitarse a su enseñanza de la retórica y a su labor de editor de textos latinos. En la *Relectio nova de accentu latino* de Nebrija (1518) y en los *Poemata* de Pedro Mártir de Anglería (1520) que editó en Valencia por los tipos de Juan Joffré, Alphonsus Ordonius incluye epigramas dedicatorios a cada autor y aprovecha la impresión de ambos libros para incluir al final algunos poemas suyos en latín, tal vez en recompensa por su trabajo de editor¹⁸.

El Alfonso Hordóñez que traduce *La Celestina* es, en cambio, un discreto poeta en lengua italiana. No sólo traduce los versos acrósticos y las estrofas finales de Proaza en “ottava rima”, una forma poética muy utilizada en la Italia de la época, sino que tiene una cierta soltura y, añadiría, experiencia, en componer sonetos. No hay que olvidar que después de Santillana ningún poeta castellano intentó cultivar esta nueva forma métrica y hay que esperar otras dos décadas para que el endecasílabo arraigue en España con Boscán y Garcilaso. No cabe la menor duda de que el Hordóñez traductor tenía un buen conocimiento de la versificación italiana; en efecto, el acróstico y las estrofas finales del corrector que Hor-

¹⁷ Emma SCOLES, “Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*”, en *Studj Romanzi*, 33 (1961), pp. 155-217; véanse sobre todo las páginas 166-175.

¹⁸ En el estudio de Teresa JIMÉNEZ CALVENTE, “Pedro Mártir de Anglería y su poema histórico *Equestria*”, en *Humanística Lovaniensia*, 42 (1993), pp. 71-101: pp. 78-79, la estudiosa reproduce unos de los poemas latinos que Ordóñez añadió al final de su edición del poema *Equestria* de Pedro Mártir. Véase también D. W. MCPHEETERS, *El humanista Alfonso de Proaza*, Valencia, 1961, pp. 29-31.

dóñez recompone en italiano parecen indicar que no era un principiante en escribir poemas. En breve, aunque no sabemos cuál función haya tenido en la curia papal, su dominio de la lengua italiana, tanto por lo que se puede colegir de la traducción como de la prosa y versos de su propia cosecha, revela que había vivido muchos años en Italia, y no siempre en Roma, y que estaba bastante condicionado por la cultura italiana hasta el punto que posiblemente le resultaría más cómodo escribir en italiano que en castellano. Por tanto, si fuese la misma persona que termina enseñando retórica en Valencia, sorprendería que no hubiese querido dejar huellas de sus poemas en castellano ni de hacer gala de las nuevas formas italianizantes entre sus coetáneos. Y mientras el Hordóñez de Valencia se jacta de sus composiciones poéticas en latín, insertándolas en libros de obras ajenas que él edita, el Hordóñez de Roma nos descubre una faceta muy significativa de su actividad literaria que, desgraciadamente, ha pasado desapercibida aunque la declare en el segundo verso del soneto dedicatorio. «Ecco exequito donna il tuo precepto/ Ecco il Comico tuo, tuo servitore/ et in sua compagnia il dio d'amore/ gratia, beltà, disio, speme e suspecto». En el primer lustro del siglo XVI, la palabra *Comico* todavía tenía un significado bastante restringido; más que al actor, o al que organizaba y coordinaba los varios aspectos de la representación, el término se refería principalmente al que componía comedias u otras piezas teatrales¹⁹. Es el término que Alberti usa, y no es el único humanista, para despistar su autoría juvenil del *Philodoxeus*, atribuyendo la obra a un desconocido «Lepidus comicus» del mundo clásico romano²⁰.

Con respecto a su auto-designación, me atrevo a conjeturar que haya sido, tal vez, su notoria asociación con el incipiente teatro moderno, a que fuese señalado, recomendado o escogido por Feltria di Campo Fregoso para la traducción de la obra, bien por su experiencia como autor y actor, bien por su conocimiento del castellano o por ambos criterios. Mis hipótesis me llevan más lejos aún. La incongruencia temática entre el soneto dedicatorio a Madonna Feltria y el largo prólogo en prosa que le dedica llama nuestra atención por su inherente contrasentido; se pasa de una efusión amorosa a un efluvio moralizante. Una plausible explicación es que haya sido una adaptación, hecha con pequeños retoques, de un soneto amoroso preexistente. Si así fuese, entre los diversos objetivos por los cuales se escribió el soneto no se puede excluir que se haya compuesto para ser recitado como preludeo a alguna comedia o fábula de tema amoroso representada ante un público de cortesanos.

Sin embargo, con todo el conocimiento y aculturación del ambiente literario italiano, a la versión de Hordóñez le falta la finura y fluidez del original castellano. Como él mismo admite, disculpándose a Madonna Feltria, traducir de una lengua vernácula a otra no es tarea fácil como suele suponerse, ni para una persona bilingüe bien versada en ambos idiomas. A agravar su labor habrá contribuido el intento de trasladar el texto *ad verbum*, una operación que encuentra tanta resistencia cuanto más el traductor domina las dos lenguas. Y es, en efecto, su hondo conocimiento teórico y práctico de ambas lenguas lo que le hace percibir con más agudeza los límites de la comunicación a la hora de transmitir lo peculiar de las expresiones y los matices semánticos de la lengua de partida a la lengua de llegada. El afán de mantenerse fiel al original, complicándole inevitablemente tanto el traslado de espontaneidad del estilo como la *dispositio* de los enunciados, hará parecer “forte” al lector italiano el lenguaje de la obra, ineludiblemente diseminado de expresiones desconocidas y

¹⁹ Señalé el significado de la palabra “comico” en *Ética humanística y libertinaje*, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp.69-82.

²⁰ Leon Battista Alberti, *Philodoxeos fabula*, edición crítica al cuidado de Lucia Cesarini Martinelli, *Rinascimento*, 2ª serie 17 (1977), pp. 111-234. Véase la excelente traducción al inglés de Joseph R. JONES y Lucia GUZZI en “Leon Battista Alberti’s *Philodoxeus* (c.1424). An English Translation”, en *Celestinesca*, 17.1 (primavera 1993), pp. 87-134.

no siempre fácil de entender: *Ma se nel suo parlar ti parrà forte/ scusal che novamente vien di spagna*. Sin embargo, al rechazar una traducción *ad sensum*, más aptas a vuelos interpretativos, y optar, en cambio, por un traslado prevalentemente literal, sacrificando la riqueza expresiva del original, Hordóñez prestó, sin darse cuenta, una asistencia muy valiosa a la filología moderna. Su fidelidad al texto que se extiende a las lecciones dudosas, corrupciones, errores evidentes, variantes, etc., traduciéndolas, en general, literalmente, nos ha abierto caminos inesperados en el análisis de las diferentes etapas del accidentado proceso textual al que estuvo sujeta la comedia durante su temprana transmisión material. A los estudios fundamentales de Scoles se han añadido nuevas contribuciones sobre aspectos de *La Celestina* italiana²¹, cuyos problemas textuales resultan igualmente cruciales para determinar las etapas iniciales de la tradición castellana de la obra. Aunque mucho queda por hacer (una edición crítica de la traducción, un estudio lingüístico del italiano de Hordóñez, la recepción y uso de la obra en distintos círculos literarios de Italia etc.), lo cierto es que los estudiosos de la versión italiana están siempre más convencidos que la traducción de Hordóñez, pese a ser un testimonio de la tradición indirecta, ha ido asumiendo un papel decisivo, yo hasta diría único, en restituir al texto original un buen número de lecciones correctas.

De gran interés y de inestimable utilidad son, por ejemplo, algunos casos de difracción léxica *in absentia* («huevos asados») y gráfica *in presentia* (la inserción traspuesta del pelícano²²) que nos ayudan a entender y documentar la fenomenología de la corrupción textual de la que proviene la variante y la mala lectura de una interpolación que ocasiona el equívoco del componedor. A pesar de todo lo que se ha escrito acerca de la expresión enigmática que todavía queda sin resolver, *comedor o comendador de huevos asados*, la lección italiana, «buoni arrostiti = buenos asados», no puede descartarse por ser única en contra de todos los testimonios de la tradición manuscrita e impresa.

El hecho de que ambos términos comparten el mismo número de letras, gráficamente intercambiables tanto en su forma manuscrita como de molde, confiere a ambas variantes igual validez. Es obvia la similitud gráfica de las dos letras que separan *huevos* de *buenos*: *b* – *h* al inicio de los lexemas. Lo mismo puede decirse de *v* – *n* al inicio de la segunda sílaba; puesto que *v* solía escribirse *u* era fácil para un escriba o un cajista confundirla con la *n* que era virtualmente una *u* invertida. Entre las diversas explicaciones de la variante de la versión italiana, *buoni arrostiti*, cabe la posibilidad de que sea una mala interpretación de Hordóñez o, igualmente plausible, una innovación del traductor que frente a una frase ininteligible resuelve el dilema dándole una forma semántica y lógicamente más aceptable. En cualquier caso, lo que no puede absolutamente excluirse es que la versión italiana se base en un texto que traía esta variante; no por cierto en una Tragicomedia cuya tradición lleva *huevos asados* sino en una Comedia de la cual no tenemos conocimiento, pero previamente traducida al italiano.

En efecto, si se considera que la frase *huevos asados* aparece fuera de lugar en una larga serie de enunciados destinados a reforzar el concepto de que las *verba* (puta vieja) son *consequentia rerum* (los fenómenos naturales), nos damos cuenta de que el significado de

²¹ Al estudio de SCOLES ya citado hay que añadir: “Due note di filologia quattrocentesca: 2 ‘Seleucal’”, en *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma, 1975, pp. 180-186. De suma importancia, pero imposible de enumerarlas todas, son las tesis escritas bajo la guía de Patrizia Botta en La Universidad “La Sapienza” de Roma”, en las cuales se analizan varios aspectos de *La Celestina* italiana. Raffaele LAMPUGNANI, “Traveller’s Trails: Subjective Textual Changes in the First Italian Translation of *La Celestina*”, en *Romance Studies*, 21 (1992), pp. 85-96 y Beniamino VIGNOLA, “Su un’edizione della prima traduzione Italiana della *Celestina*”, en *Cultura Neolatina*, 36.1-2 (1976), pp. 129-137.

²² Sobre la inserción del pelícano y la huella gráfica de la transposición que todavía se percibe en la edición de Roma 1506, cfr. DI CAMILLO, “Hacia el origen de la Tragicomedia” cit., pp. 139-145.

la expresión ha sido problemático desde el momento en que se introdujo en el texto²³. Mi hipótesis es que la frase se haya originado como comentario al margen en algún momento de la tradición escrita de la obra e incorporada luego al texto. No debería sorprendernos esta emigración del margen al texto, sobre todo en un pasaje memorable que ha sido paulatinamente ampliado por correctores e impresores, en el que Pármeno hace la apoteosis de Celestina como prototipo natural de puta vieja²⁴. Y es precisamente al final del pasaje que se ha insertado, totalmente desencajado del tema y tono del discurso, lo del “marido” como *encomendador*, *encomandador* o *comedor* de “huevos asados”. Pero no es sólo el epíteto del marido que es indescifrable en una obra donde nunca se habla o se alude a que Celestina estuviera casada; lo es también el significado concreto o simbólico de los “huevos”: ¿desde cuándo y en qué país se asan los huevos?

Puesto que no queda tiempo para examinar los casos de *lectiones singulares* de la traducción italiana que presuponen una traducción previa de una Comedia cuyo texto es notablemente distinto de las tres comedias que nos han llegado y de la que sirvió de base a la ampliación de la obra con el título de Tragicomedia, dejamos para otra ocasión el examen de algunas variantes significativas que confieren a la traducción italiana de *La Celestina* un valor excepcional y enigmático a la vez, cuya aclaración podría reservarnos algunas sorpresas. Acabo de leer el artículo y transcripción de Carlos José Hernando Sánchez, “Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504: Baltasar del Río y la sátira anticortesana”, en *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, CEASEX, 2007, en que aparece por primera vez el nombre de Celestina, junto con el de Ampelisca, esclava de una comedia de Plauto, en un diálogo impreso en Roma en 1504.

La transcripción diplomática del tratado hecha por Hernando Sánchez no aclara bien el contexto en que aparecen los nombres de los dos personajes. Lo que atrae nuestra atención es que no hay ninguna afinidad temática entre Celestina y Ampelisca, ni otro rasgo en común que justifique una relación de la comedia castellana con el *Rudens* de Plauto. Y aunque la Celestina “trotaiglesias” del tratado parece tener una cierta semejanza con la “vieja con sus manoios de cuentas tocando reliquias”, queda la duda de que esta Celestina pueda provenir de alguna otra obra que se desconoce. En efecto, la Celestina del tratado de Baltasar del Río pertenece al gremio “de las honestas entre las Romanas”, es decir de las “honestae meretrices, cortegianae noncupatae” según la definición que nos da Johann Burckhard en la descripción que hace de las cincuenta cortesanas que alegraban la fiesta organizada por César Borgia en una noche de Octubre de 1501 en el Vaticano. (Johannis Burckhardi, *Diarium sive rerum urbanarum commentarii. 1483-1506*, al cuidado de L. Thuasne 3 vols., Paris: Ernest Leroux, 1884, t. III, p. 167). En la taxonomía ‘rameresca’, la Celestina de la comedia, puta vieja certificada, ocupa un lugar tan bajo que nunca puede arrogarse el rango de cortesana. En cualquier caso, aunque el nombre se refiera al personaje de la obra castellana, es necesario averiguar si el sevillano Baltasar del Río era un antiguo residente de

²³ En cuanto al significado de “huevos asados” y las variantes que conlleva con respecto al calificativo del marido hay una discreta bibliografía que no parece necesario citar. Sin embargo, lo peculiar de todos estos estudios es que ningún crítico haya podido documentar que dicha frase haya sido utilizada por otros autores o en cualquier texto literario castellano de la Edad Media o Siglo de Oro. Por tanto es justo pensar de que el sintagma es un caso único cuyo significado se nos escapa tanto por su rareza como por la corrupción de palabras que lo rodea.

²⁴ Para las continuas adiciones a este pasaje, véase *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Fernando de Rojas. Introducción y edición crítica de Miguel MARCIALES, al cuidado de Brian DUTTON y Joseph T. SNOW, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1985, vol. II, pp. 34-35. Es precisamente de este pasaje que “la puta vieja Celestina” es ascendida al honor de formar parte del título de la edición de Sevilla de 1518 [1502]: *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*.

la urbe, como yo sospecho, o acababa de llegar a Roma. De ser un recién llegado a Roma indicaría que *Celestina* ya había alcanzado una cierta notoriedad en el ambiente sevillano. En caso contrario, el personaje de la comedia sólo había adquirido una evidente popularidad entre el público romano que asistía a representaciones teatrales, pese a que no haya documentación alguna de que tanto la comedia plautina *Rudens* como *La Celestina* hayan sido representadas. Una supuesta representación de *La Celestina* en castellano durante las celebraciones de las bodas de Lucrezia Borgia el 2 de enero de 1502 que se menciona, sin documentación alguna, en el viejo estudio de Edoardo Alvisi, (*Cesare Borgia, Duca di Romagna*, Imola, 1878, p. 235), me ha sido hasta ahora imposible de comprobar. Sin embargo, me resulta difícil pensar que la referencia se deba a la imaginación de Alvisi o a una pura casualidad, teniendo en cuenta, sobre todo, el análisis positivista del historiador y el conocimiento limitado de la obra en una época en que *La Celestina* apenas se conocía y aun menos se estudiaba. Lo notable de la cita es que al atribuir “*La Celestina* a Rodrigo da Cota” se esté indicando la comedia del antiguo autor, puesto que Cota, igual que Mena, fueron señalados en la Tragicomedia como posibles autores del primer acto.

He aquí la transcripción del pasaje hecha por Carlos José Hernando Sánchez:

“Capítulo sexto de la manera que se tiene en seruir señoras secretas y en hallar: las que aceptan o buscan los tales seruicios.

Otro si: todos o los mas uiuimos en esta corte engañados: que si por contentar al señor: no nos estimos y atauiamos: mas de lo que es razon: esperando mercedes: por seruir señoras y auerlas de ellas: es enester andemos polidos y con olores. Aunque passa de hombre el *que siempre anda odorífero*. Y es la uerdad: *que* no hallereys mas ordenes de estados en ellas: que de frayles en Roma ya delas honestas: entrando en las Romanas. Nunca hallareys moça sin uicia: y tal que mal año para *Celestina* y aun para *Ampelisca* que mas sepan: ya tienen ellas hechas otras estaciones extraordinarias: y delas ordinarias no perderían dia por la uida. pues si es iglesia titular y uan alla los Cardenales: antes se haria la fiesta sin el sancto que sin ellas. Andanse os la moça y la uieia con sus manoios de cuentas tocando reliquias. Pues si soys español y os ueen con buena capa: no dexara la uieia de demandaros: sabiendo lo meior que uos: que *que* reliquias son aquellas: y quien: y quien es el cardenal: so cuya tutela esta *aquella* iglesia. ya si es *uuestro* amo: nunca faltara: un dio te lo facha papa: un: *benedicti siamo* da dio & da me *questi* ispañueli y luego os demandara si dan colacion: que tiene una hiiia de qatorze años a sanctos apostolos: o cabe *sancto* Eustachio en una calleiuela: la segunda puerta a man izquierda /p. 13/ que no sale de casa” (132).

Resumen: En el artículo se examinan algunos aspectos de la tradición de *La Celestina* en Italia. Las numerosas ediciones impresas en la península y las primeras traducciones a lenguas modernas basadas en la versión italiana hacen de esta obra un caso irreplicable de doble recepción y tradición textual. El análisis versa sobre la recepción temprana de la obra en Italia, sobre el traductor y las razones ecdóticas que presuponen una traducción de la *Comedia* anterior a la *Tragicomedia*.

Palabras clave: ediciones tempranas italianas, traducciones al alemán, francés, inglés, la “*commedye*” de Rastell, Hordóñez, variantes.

Abstract: This article deals with a few aspects of *Celestina*'s textual tradition in Italy. The many editions printed in the peninsula and the first translations into modern European languages based on the Italian version make this work a most unusual case due to its double reception and textual tradition. The analysis touches on the work's early Italian reception, its translator and on a number of textual reasons presupposing a translation of the *Comedia* previous to that of the *Tragicomedia*.

Keywords: early Italian editions; German, French and English translations, Rastell' “*commedye*” Hordóñez, variants.