

LA CREACIÓN DE UN CORPUS DE OBRAS ERÓTICAS EN LA VENECIA DEL *CINQUECENTO*

TOMO C · CUADERNO CCCXXII · JULIO-DICIEMBRE DE 2020

RESUMEN: A lo largo del *Quattrocento* y del *Cinquecento*, se escribieron un número considerable de obras y se hicieron una serie de traducciones de textos que presentaban un contenido satírico y una fuerte carga sexual. Mi intención es ver cómo estas obras llegaron a conformar un corpus homogéneo, teniendo en cuenta que fueron escritas en épocas y tradiciones diferentes, y cómo la lectura lúdica se impuso a las verdaderas intenciones de sus autores.

Palabras clave: Sátira, erotismo, traducciones, impresores venecianos.

THE CREATION OF A CORPUS OF EROTIC WORKS IN CINQUECENTO VENICE

ABSTRACT: During the *Quattrocento* and the *Cinquecento*, a considerable number of Italian works with satirical content and a strong sexual element were published in Venice, along with a series of translations of similar texts. My intent is to analyze how these works came to configure a homogeneous corpus, considering that they were written in different periods and traditions, and how the ludic reading was imposed on the true intentions of their authors.

Keywords: Satire, eroticism, translations, Venetian printers.

ENTRE la basta producción y publicación de traducciones de textos clásicos, así como de obras procedentes de España, llaman la atención una serie de volúmenes, de marcado carácter sexual, con una intención crítica y pedagógica casi a partes iguales, que comparten una serie de ilustraciones con las que el público de la época podía establecer una relación entre imagen y género literario. Me refiero, en este caso concreto, a aquellos textos de tradición lucianesca y celestinesca, los cuales, además de ser obras

que, según advierte Anna Bognolo, «no podían faltar en la biblioteca de un hombre de cultura cosmopolita»¹, suponían una obvia rentabilidad a editores, libreros e impresores. No obstante, y para poder contextualizar la conformación de este corpus de obras eróticas, es conveniente tener en cuenta unas consideraciones previas.

Decir que la literatura erótica experimenta su máximo esplendor en la Italia del Renacimiento significaría ensombreceer a otros autores europeos como Rabelais o Margarita de Navarra —a pesar de que su *Heptameron* es una imitación del *Decameron* de Boccaccio— o, en el caso de España, a Fernando de Rojas y a Francisco Delicado. Sin embargo, de lo que no hay duda es de que los intelectuales italianos fueron quienes más se preocuparon por cultivar este género y por retomar la tradición literaria clásica, teniendo como autores de referencia a Virgilio, Catulo, Juvenal, Marcial, Luciano, u obras como los *Priapeia*. Muestras de esta recuperación pueden ser la continuación realizada por Maffeo Vegio con su *Libro XIII*, publicada en 1471, en la prensa veneciana de Adam de Ambergau²; las imitaciones que se hicieron de los *Carmina Priapea*, siendo una de las más conocidas el *Hermaphroditus* de Antonio Beccadelli³; o las obras de Luciano de Samosata que, desde comien-

¹ Bognolo, Anna, «El libro español en Venecia en el siglo XVI», en *Rumbos del Hispánico en el umbral del cincuentenario de la AIH*, ed. de Patrizia Botta, vol. 3, 2012, p. 245.

² La descripción sobre el manuscrito de Maffeo Vegio se puede ver en Zabughin, Vladimiro, *Vergilio nel Rinascimento Italiano da Dante a Torquato Tasso*, ed. de Stefano Carrai y Alberto Cavazere, Trento, Università di Trento, 2000, vol. I, pp. 281-283. La primera impresión veneciana, de 1471, hecha por Adam de Ambergau, está estudiada en Vegio, M., *Maphaeus Vegius and his Thirteenth Book of the Aeneid*, ed. Anna Cox Brinton, London: Bristol Classical Press (Gerald Duckworth & Co. Ltd.), 2002, pp. 29-30. En relación a la recepción del *Libro XIII* de la *Eneida* y a Maffeo Vegio, está la edición de Vegio, Maffeo, *Short Epics*, ed. y trad. de Michael C. J. Putnam y James Hankins, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 2004; Franklin, Margaret, *Boccaccio's Heroines. Power and Virtue in Renaissance Society*, Aldershot, Ashgate Publishing Company, 2006, p. 159; y O'Hara, James J., «The Unfinished Aeneid?», en *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*, ed. de Joseph Farrel y Michael C. J. Putnam, Chichester-Malden, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 105 y 174.

³ La recepción de los *Carmina priapea*, su falsa atribución a Virgilio y los primeros imitadores en el siglo XV, entre los que se encuentran Beccadelli, está estudiado en Hausmann, Frank-Rutger, «Carmina Priapea», en *Catalogus Translationum et Commentariorum*, ed. de F. Edward Cranz y Paul Oskar Kristeller, Washington D. C., The Catholic University of

zos del siglo xv, junto a las de otros autores griegos, fueron introducidas en Europa occidental por medio de las traducciones latinas que hicieron varios estudiosos italianos, entre los que destaca Manuel Crisoloras, profesor electo de griego en el *Studio Fiorentino* entre 1397 y 1400⁴. De hecho, en su escuela latina se formaron varios de los más reconocidos traductores de Luciano, como Guarino de Verona, Giovanni Aurispa, Bartolomeo Landi, Lapo da Castiglionchio, Rinuccio da Castiglione Aretino, Poggio Bracciolini, etc., aunque las más conocidas fueron las que se hicieron a partir de la segunda mitad del siglo xv⁵.

America Press, 1980, vol. 4, pp. 423-450. La importancia del *Hermaphroditus* como una de las primeras obras del Renacimiento que imitan estos poemas latinos y que se toman como texto de referencia para los escritos pornográficos de a partir del xvi, se puede ver en Findlen, Paula «Humanism, Politics, and Pornography in Renaissance Italy», en *The Invention of Pornography, 1500-1800: Obscenity and the Origins of Modernity*, ed. Lynn Hunt, New York, Zone Books, 1993, pp. 83-86. Para una introducción a la vida y a la obra de Antonio Beccadelli se puede consultar la introducción que hay en Beccadelli, Antonio, *The Hermaphrodite*, ed. y trad. de Holt Parker, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 2010, pp. vii-xlv. En relación a la controversia que creó este texto, concretamente con el franciscano de Milán, Antonio da Rho (Raudensis), quien además le atribuyó la autoría de algunos de los poemas, se puede encontrar una explicación detallada en Rutherford, David, *Early Renaissance Invective and the Controversies of Antonio da Rho*, Renaissance Text Series, Tempe, AZ: Arizona Center for Medieval and Renaissance Text and Studies, 2005, 116.

⁴ Sobre la figura de Manuel Crisoloras como uno de los principales introductores de la obra de Luciano, recomiendo la lectura de Marsh, D., *Lucian and the Latins, Humour and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor, Michigan University Press, 1998, p. 8-9.

⁵ La recepción de la obra de Luciano de Samosata y el interés que despertó desde comienzos del siglo xv entre traductores e intelectuales, como Guarino de Verona, Poggio Bracciolini o, desde la segunda mitad de siglo, Niccolò da Lonigo, se puede ver en Robinson, Christian, *Lucian and his influence in Europe*, Londres, Duckworth, 1975, pp. 81-95; Lauvergnat-Gagnière, Christiane, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au xvi siècle: Athéisme et polémique*, Ginebra, Droz, 1988, pp. 133-164 y 197-234; y Marsh, David, *Lucian and the Latins: Humour and Humanism in the Early Renaissance*, ed. cit., 1998, 37-40. En cuanto a la importancia de las traducciones que se hicieron durante el xv y su influencia en los escritores posteriores Botley, Paul, *Latin Theory in the Renaissance. The Theory and Practice of Leonardo Bruni, Giannozzo Manetti and Desiderius Erasmus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004; y Rizzi, Andrea, «The Choices of Quattrocento Translators», en *Reading and Writing History from Bruni to Windschuttle: Essays in Honour of Gary Ianziti*, ed. de Christian Thorsen Callisen, Surrey-Burlington, VT, Ashgate Publishing Company, 2014, pp. 19-35.

La popularidad que ganó la tradición literaria de Luciano de Samosata entre los lectores del Renacimiento se debe a la admiración que causaron sus planteamientos retóricos, su ingenio y su ironía, así como la variedad de temas que presenta en sus obras, lo que permitió que, además, se estableciese como un nuevo modelo dialógico⁶. Esto favoreció que fuese valorado como un ejemplo claro, de cara a los estudiantes de griego, de invención, claridad, fluidez y variación. Sin embargo, en relación a los literatos renacentistas, estas no eran las principales virtudes que presentaban los textos lucianescos, ya que lo que más llegó a interesar fue su capacidad para criticar la superstición, la hipocresía, las pretensiones adquiridas, además de su habilidad para retratar la locuras de los hombres⁷. Esto influyó de forma directa en auto-

⁶ Los aspectos técnicos del diálogo del *Cinquecento*, así como su teoría y situación, están explicados de forma general en Ordine, Nuccio, «Teoria e situazione nel dialogo italiano del Cinquecento italiano», en *Il dialogo filosofico nel '500 europeo. Atti del convegno internazionale di studi. Milano 28-30 maggio 1987*, ed. D. Bigalli y G. Canziani, Milán, Franco Angeli, 1990, pp. 13-33; Prandi, Stefano, *Scritture al Crocevia: Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 1999, pp. 75-79; y Pignatti, Franco, «Aspetti e tecniche della rappresentazione nel dialogo cinquecentesco» (pp. 115-140), en *Il sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, ed. de Walter Geerts, Annick Paternoster y Franco Pignatti, Roma, Bulzoni Editore, 2001. Los diálogos lucianescos tomaron especial importancia desde comienzos del siglo XVI, entre otras cosas porque presentaban las características necesarias para aquellos escritores que, como Pietro Aretino, buscaban unas bases sólidas para escribir sus sátiras en contra de la Iglesia y de los círculos cortesanos. Este auge se puede ver en Weinberg, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, Chicago University Press, 1961, vol. I, p. 540; en Marsh, David, «Dialogue and discussion in the Renaissance», en *The Cambridge History of Literary Criticism*, ed. cit., 1999, vol. iii, pp. 266-268. Como revisión crítica de los principales estudios publicados en los años 80 sobre el diálogo del Renacimiento, recomiendo la reseña de Ledo, Jorge, «Estudios sobre el diálogo renacentista desde una perspectiva europea», en *Revista de literatura*, CSIC, 2009, vol. LXXI, nº 142, pp. 407-428.

⁷ La labor como traductor de Erasmo de Rotterdam, además de su relación literaria y profesional con Thomas More, está estudiada de forma detalla en Thompson, Craig R., *The Translations of Lucian by Erasmus and St. Thomas More*, Ithaca, Cornell University Press, 1940; y Rummel Erika, *Erasmus as a Translator of the Classics*, Toronto-Buffalo-Londres, University Of Toronto Press, 1985, pp. 49-70. Un estudio más centrado en Erasmo como traductor de Luciano, la influencia que tuvo su obra en la *Encomium Moriae* y en los *Colloquia*, es el de Geri, Lorenzo, *A Colloquio con Luciano di Samosata: Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed Erasmo da Rotterdam*, Roma, Bulzoni Editore, 2001, pp. 165-225. Las

res como Erasmo de Rotterdam, concretamente en su *Encomium Moriae*, o en Thomas More, en su *Utopía* (aunque en menor grado que en el caso de Erasmo), cuyas traducciones de los textos de Luciano fueron conocidas desde comienzos del siglo xvi⁸.

En el caso de Erasmo, este tomaría mayor contacto con la tradición literaria lucianesca durante su paso por Italia, sobre todo a partir de su estancia en la casa de Aldo Manuzio, con quien publicó una edición revisada de los *Adagiorum Collectanea* y las traducciones de Eurípides. La figura de Manuzio es clave de cara a la tradición textual en latín y en italiano de los textos lucianescos ya que también revisó las traducciones que hizo Niccolò da Lonigo, tanto de textos en griego como en latín, y porque se muestra como uno de los nexos entre las figuras del Renacimiento italiano y el europeo⁹.

influencias de Luciano en la *Moria* ha sido estudiadas en Tracy, James D., *Erasmus, the Growth of a Mind*, Ginebra, Droz, 1972, pp. 123-126; Tomarken, Annette H., *The Smile of Truth: The French Satirical Eulogy and Its Antecedents*, Princeton, Princeton University Press, 1990, pp. 28-48, donde se explica la relevancia de Luciano en el Renacimiento y la recepción de sus obras por Erasmo; y como edición crítica, donde se pueden ver de manera más detallada las influencias de Luciano en la *Moria*, Erasmus, D., *Moria de Erasmo Roterodamo. A Critical Edition of the Early Modern Spanish Translation of Erasmus's Encomium Moriae*, ed. Jorge Ledo y Harm Den Boer, Leiden-Boston, Brill, 2014, s. i.

⁸ Las traducciones latinas realizadas por Erasmo, como las de Thomas More, tuvieron un gran alcance en Europa. Sin embargo, las versiones italianas de los textos erasmistas tuvieron una difusión bastante más compleja, llegando a tener una circulación clandestina. Esto se puede ver en Seidel Menchi, Silvana, «La circolazione clandestina di Erasmo in Italia: I casi di Antonio Brucioli e di Marsilio Andreasi», en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Pisa, 1979, Vol. IX, 2, pp. 573-601; y «Alcuni atteggiamenti della cultura italiana di fronte a Erasmo», en *Eresia e riforma nell'Italia del Cinquecento*, Florencia-Chicago, G. C. Sansoni Editore-The Newberry Library, 1974, pp. 71-133.

⁹ El propio Aldo Manuzio recomendaba a Niccolò da Lonigo como uno de los mejores traductores de Ferrara, tal y como se propone en King, Margaret L., *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, Princeton, Princeton University Press, 1986, pp. 343, 362 y 374; o como se puede ver en una de las cartas que le envió a Alberto Pío en febrero de 1497, en Manutius, Aldus, *The Greek Classics*, ed. de Nigel Guy Wilson, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 2016, p. 43. Niccolò también realizó traducciones del griego al latín —algo que será importante para entender ciertas comparaciones que hace entre los textos de Luciano de Samosata y las comedias de Menandro en los *Dilettevoli Dialogi*—, tal y como se explican en los trabajos de Edwards, William F., «Niccolò Leonicensino and the

Aunque las traducciones de los textos de Luciano más conocidas son las que salieron de las prensas parisinas de Jodocus Badius Ascensius (1506 y 1514) o de la imprenta basileense en Froben (1517, 1521, 1534 y 1563), la edición de Venecia, imprimida por Aldo Manuzio (1515), y la de Florencia, por Giunta (1519), las más destacables son las realizadas por Niccolò da Lonigo (Venecia, Niccolò di Aristotile [Zoppino], 1526), las impresas en la misma ciudad por Francesco Bindoni y Maffeo Pasini, en 1526 y 1536¹⁰, y las de Bernardino de Bondoni, en 1543, debido a que se erigieron como los principales textos para el resto de autores venecianos y para los impresores, además, con la peculiaridad de que son las únicas ediciones lucianescas ilustradas de la primera mitad del xvi.

Las versiones italianas que hizo Niccolò da Lonigo de los textos griegos de Luciano tuvieron, desde un primer momento, una difusión superior a las del resto de traductores en el ámbito italiano. De hecho, la primera adap-

Origins of Humanist Discussion of Method», en *Philosophy and Humanism: Renaissance Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*, ed. de Edward Patrick Mahoney, Leiden, Brill, 1976, pp. 283-305; y en Nogarole, Isotta, *Complete Writings: Letterbook, Dialogue on Adam and Eve, Orations*, ed. y trad. de Margaret L. King y Diana Robin, Chicago-Londres, Chicago University Press, 2004, pp. 31-32.

¹⁰ El panorama del mercado editorial de Venecia a comienzos del siglo xvi está estudiado en Richardson, Brian, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 34-37; y Petrella, Gian Carlo, «Ippolito Ferrarese: A Travelling 'Cerretano' and Publisher in Sixteenth-Century Italy», en *Print Culture and Peripheries in Early modern Europe: A Contribution to the History of Printing and the Book Trade in Small European and Spanish Cities*, ed. Benito Rial Costas, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 249-269. Para un estudio sobre la figura de Bade como impresor recomiendo White, Paul, *Jodocus Badius Ascensius. Commentary, Commerce and Print in the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 1-32. La labor de Aldo Manuzio como impresor está desarrollada en Plebani, T., «Omaggio ad Aldo grammatico: origine e tradizione degli insegnanti-stampatori», in *Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano, 1494-1515*, eds. Susy Marcon y Marino Zorzi, Venecia, Il Cardo, 1994, pp. 73-100; y en Davies, M., *Aldus Manutius. Printer and Publisher of Renaissance Venice*, Tempe, AZ: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 1999. En este caso, es especialmente interesante Niccolò de Aristotile, ya que fue el primero en ilustrar los *Dilettevoli dialoghi* que tradujo Leonicensio. Para ello, remito a Potter, J. M., «Nicolò Zoppino and the Book Trade Network of Perugia», en *Italian Book 1645-1800. Studies presented to Dennis E. Rhodes on his 70th Birthday*, ed. D. V. Reidy, Londres, The British Library, 1993, pp. 135-139.

tación en lengua vernácula que realizó Matteo Boiardo del *Timon*, en 1494, está realizada a partir de la edición italiana que hizo Niccolò da Lónigo¹¹.

Entre las traducciones que hizo a partir de la segunda mitad del siglo xv, destacan los *Dilettevoli dialogi*, que es un compendio de los coloquios, oraciones y tratados más famosos de Luciano. En ellos se encuentran una serie de diálogos amorios –conocidos como *Diálogo de las Heteras*– a imitación de las comedias de Menandro¹², lo cual aporta un doble interés al texto ya que, por una parte, se cubre una laguna en el canon de Menandro, conocido fundamentalmente por la cita de pasajes más o menos extensos de sus comedias tanto en autores paganos como cristianos. Por otro lado, sirve como modelo para la consolidación de la prostituta como personaje literario –lo que Bompaire cataloga, desde el punto de vista retórico, como personajes de tipo psicológico¹³–, que presenta una perspectiva racionalista y con la premisa de «no creer nada ni a nadie (νῆφε καὶ μέμνησο ἀπιστεῖν), su objeto de estudio es lo que somos y lo que creemos, de las cosas más importantes a la banalidad de lo cotidiano, y su objetivo es todo lo que está contra la razón»¹⁴. Estos diálogos serán una de las principales fuentes de inspiración

¹¹ Esto se puede ver descrito en Robinson, Christopher, *Il Boiardo e la critica contemporanea. Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo*, ed. de G. Anceschi, Florencia, Olschki, 1970.

¹² De los quince diálogos amorios que se conservan, en la traducción de Niccolò da Lónigo aparecen diez. El traductor no deja claro si esto se debe a una selección previa con algún tipo de interés temático o si es una cuestión de recepción de textos. Lo que sí que es seguro es que el autor es quien hace la comparación con las comedias de Menandro, ya que advierte en el título que «*questi sono dialogi amatori de Luciano, la materia e soggetto di quale è tirata dalle comedie di Menandro*». Lo más posible es que esta equiparación la hiciese a partir de los fragmentos que se conservaban de Menandro, aunque no se puede descartar la opción de que conociese las comedias del griego por medio de la tradición cómica de Terencio. El manuscrito se puede consultar en Biblioteca Apostolica Vaticana, bajo la signatura Mss.Chig.I.VI.215, que se encuentra localizado Panizza, Letizia, «Vernacular Lucian in Renaissance Italy: Translations and Transformation», en *Lucian of Samosata Vivus et Redivivus*, ed. de Christopher Ligota y Letizia Panizza, Londres-Turín, The Warburg Institut-Nino Aragno Editore, 2007, p. 78.

¹³ Bompaire, Jacques, *Lucien écrivain. Imitation et création*, París, E. de Boccard, 1958, pp. 203-221.

¹⁴ «non credere a nulla e a nessuno (νῆφε καὶ μέμνησο ἀπιστεῖν), il suo oggetto d'indagine è tutto ciò che siamo e che crediamo, dalle cose più importanti alle banalità del

para los autores del xvi, como Pietro Aretino y sus *Ragionamenti*, donde se pueden ver críticas en clave cómica, además de una intención pedagógica, a partir de los coloquios entre dos prostitutas.

Con anterioridad a las ediciones italianas de los *Dilettevoli Dialogi*, se publicaron en Venecia varias traducciones de *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Una tragicomedia que sigue la tradición literaria de las comedias terencianas y el estilo petrarquista¹⁵. La intención del escritor salmantino es la de escribir —quizás sea más apropiado decir completar— un texto «en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Así mismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes»¹⁶.

La recepción de la obra fue tan excepcional desde comienzos del xvi que llegó a suplantar a las ediciones castellanas en su difusión europea y sirvió de texto base para hacer las traducciones al francés y al hebreo, en lugar de las españolas. Cabe recordar que entre las primeras ediciones de la obra castellana, teniendo en cuenta la *princeps* de Salamanca en 1497, (es decir, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499 [¿1500-1501?]; Pedro de Hagenbach, Toledo, 1500; y Estanislao Polono, Sevilla, 1501) solo tenían 16 actos y solo a partir de 1507, en la edición impresa en Zaragoza por Jorge Coci, aparece dividida en veintiún actos. Lo curioso es que en 1506 se publica en Roma la primera traducción italiana, hecha por Alphonso de Hordóñez e impresa por Eucharium Silber, alias Franck, con veintiún actos y no con dieciséis, como sería

quotidiano, e il suo bersaglio è tutto ciò che sta contro la ragione», Camerotto, Alberto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milán, Mimesis, 2014, p. 15.

¹⁵ «Pero como mi pobre saber no baste a más de roer sus secas cortezas de los dichos de aquellos que por el claror de sus ingenios merecieron ser aprobados, con lo poco que de allí alcanzare satisfaré al propósito deste breve prólogo. Hallé esta sentencia corroborada por aquel gran orador y poeta laureado Francisco Petrarca, diciendo «Sine lite atque offensione nil genuit natura parens», ‘Sin lid ni ofensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo’, Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. de Francisco J. Lobera *et al.*, Madrid, Real Academia Española, 2011, p. 15. Para ver la influencias de Petrarca en Rojas, remito a Deyermann, Alan D., *The Petrarchan Sources of La Celestina*, Oxford, Oxford University Press, 1961, pp. 7-35, y a Rico, Francisco, *El sueño del humanismo*, Barcelona, Destino, 2002.

¹⁶ Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. cit., p. 23.

lógico. Para complicar aún más esta cuestión, se conserva un registro en el que Jacopo Morelli, secretario de la biblioteca marciana, da señas de la existencia de un ejemplar de *La Celestina* que data de 1505, impresa en Venecia, y que estaba guardada en la biblioteca de Matteo Pinelli¹⁷. El problema es que no se conserva ningún ejemplar castellano anterior al de 1507, ni tampoco la edición anterior a la que hace constante referencia Hordóñez en el título de la traducción.

No obstante, a pesar de que estas son las ediciones que se conocen en lengua italiana, la figura de Celestina como «trotaconventos» llegó con anterioridad a Italia. Se conserva un tratado en Roma (1504), escrito por Baltasar de Río en el que ya se puede ver el nombre de Celestina ligado al ámbito prostibular, junto a Ampelisca, una esclava sexual tomada del modelo cómico de Plauto:

Capítulo sexto: de la manera que se tiene en servir señoras secretas y en hallar las que aceptan o buscan los tales servicios. [...] Y es la verdad, que no hallaréis más ordenes de estados en ellas [de las honestas entre las romanas] que de frailes en Roma, ya de las honestas, entrando en las romanas. Nunca hallaréis moza sin vicia, y tal que mal para Celestina y aún para Ampelisca, que más sepan ya tienen ellas hechas otras estaciones extraordinarias. Y de las ordinarias no perderían su vida. Pues si es Iglesia titular y van allá los Cardenales, antes se haría la fiesta sin el sancto que sin ellas. Ándanseos la moza y la vieja con sus manojos de cuentas tocando reliquias. Pues si

¹⁷ La recepción de *La Celestina* en Italia se encuentra detallada en Snow, Joseph T. «Historia de la recepción de Celestina: 1499-1822. II (1499-1600)» en *Celestinesca*, nº 25, 2001, pp. 199-282; y en Camillo, Ottavio di, «Algunas consideraciones sobre La Celestina italiana», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta, Roma, Bagatto Libri, vol. II, 2012, p. 222. Sin embargo, en este último hay algunas ideas que llegan a ser un tanto contradictorias, ya que Ottavio di Camillo afirma que no hay ninguna edición anterior a 1507 y en la portada se advierte que este volumen «nuevamente corregido y enmendado» da a entender que, efectivamente, ya existió un ejemplar previo, aunque no se conserve. Aún así, es uno de los registros más detallados sobre las impresiones italianas de la obra de Rojas. Sobre las traducciones de *La Celestina* en otras lenguas, aunque está reflejado como una breve referencia para hablar de la trascendencia que tuvo la obra de cara a la creación de un «género celestinesco», se puede ver Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, et al., Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, 395-398.

sois español y os ven con buena capa, no dejará la vieja de demandaros, sabiéndolo mejor que vos. Que qué reliquias son aquellas, y quién, y quién es el cardenal so cuya tutela está aquella iglesia, ya si es vuestro amo. Nunca faltará un dio te (sic) lo facha (sic) Papa. Un *benedicti sianno da dio & da me questi ispañueli* y luego os demandará si dan colación, que tiene un hija de catorce años a sanctos apóstolos. O cabe sancto Eustachio en una callejuela. La segunda puerta a mano izquierda no sale de casa¹⁸.

El personaje de este tratado presenta la misma caracterización que la protagonista de la obra de Rojas. Un elemento cómico que, a su vez, plantea ciertos problemas debido a las relaciones que plantea entre Iglesia y prostitución. Por otro lado, sigue vigente el mismo carácter pedagógico que plantea el autor salmantino en su obra pues, si se presta atención al fragmento anterior –concretamente al título del capítulo– el fin de Baltasar del Río es poner en alerta a hombres y mujeres jóvenes de los peligros que implican los tratos con las alcahuetas.

Lo mismo pasaría con otros autores españoles residentes en Italia, como es el caso de Francisco Delicado. El autor de *La Lozana Andaluza* debió afincarse en Roma a finales del siglo xv y se sabe que estuvo viviendo en esta ciudad entre 1523 y 1527, de donde huyó un tiempo antes del Saco de Roma para, finalmente, instalarse en Venecia. Esto quiere decir que, probablemente, leyó la obra de Fernando de Rojas por medio de las ediciones que se publicaron en Italia a comienzos del siglo xv. De hecho, Delicado conoció a fondo *La Celestina* –publicó dos ediciones en 1531 y 1534– hasta tal punto que puede ser considerado uno de los primeros críticos de la obra de Rojas cuando dice desde el título que su retrato ‘contiene muchas más cosas que *La Celestina*’.

La Lozana Andaluza es un «retrato», publicado por primera vez en 1527 –aunque la versión que ha llegado a hoy es la de 1528-1530¹⁹–, en el que una prostituta ridiculiza la sociedad romana en la que le tocó vivir y critica «la

¹⁸ Hernando Sánchez, Carlos José, «Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504: Baltasar del Río y la sátira anticortesana», en *Id.* (coord.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, 2007, p. 232.

¹⁹ Existe un ejemplar de *La Lozana Andaluza* de 1528 en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, bajo la signatura 66.G.30.

constante transgresión de preceptos básicos que cometen los clérigos romanos, la colección de pecados de omisión y de «comisión», entre los que destacan la lujuria y la simonía»²⁰. Esta misma línea crítica es la que comparte, entre otros, con Pietro Aretino en alguna de sus obras, como en los *Ragionamenti*, algo que no es casual si se tiene en cuenta que este autor pudo haber leído *La Lozana Andaluza*²¹.

La cuestión es que las obras de tradición celestinesca y las de corte satírico que toman como modelo los textos lucianescos no están escritos con los mismos fines ni con los mismos enfoques pedagógicos. Realmente, lo que comparten es el contenido sexual, tratado de diferente modo en cada una de ellas, y la presentación de personajes ligados a los ámbitos prostibulares. Esta, sin duda, es la razón por la que los impresores y editores supieron ver que, usando una serie de imágenes comunes —si no las mismas, prácticamente iguales—, podían conformar un canon claro de textos íntimamente relacionados y que formaban un corpus de obras eróticas bien consolidado.

Existe otra posible razón de por qué los impresores venecianos usaron estas xilografías para ilustrar sus ediciones, aunque de carácter más hipotético, que parece estar en la aparición de un grupo literario un tanto subversivo llamado los *poligrafi*, es decir, autores que, tras la llegada de la imprenta, se ganaron la vida por medio de la publicación de sus propias obras o haciendo ediciones o traducciones de textos que, a menudo, imitaban o plagiaban²². Estos *poligrafi*

²⁰ A pesar de que hay estudios que afirman una posible influencia de Erasmo de Rotterdam en Delicado, en relación a esta crítica eclesiástica, el religioso español no tuvo por qué tomar directamente al humanista holandés como una fuente directa, sino que pudo haber leído a otros humanistas como Alfonso de Valdés, y que las similitudes están debidas a que ambos, posiblemente, hubiesen tenido acceso a los mismos textos, teniendo en cuenta que Francisco Delicado también leía latín y que vivió en una Roma en la que las relaciones con los humanistas italianos no deberían ser escasas. Estas ideas se pueden ver en García-Verdugo, María Luisa, *La Lozana Andaluza y la literatura del siglo XVI: la sífilis como enfermedad y metáfora*, Madrid, Pliegos, 1994, pp. 40-41, y en Rico, Francisco, *El sueño del humanismo*, ed. cit., p. 107.

²¹ Los paralelismo entre las dos obras se pueden ver discutidos en detalle en Gernert, Folke, *Francisco Delicados «Retrato de la Lozana Andaluza» und Pietro Aretinos «Sei Giornate»*. *Zum literarischen Diskurs über die käufliche Liebe*, Ginebra, Droz, 1999.

²² Para ver una definición del término '*poligrafi*' y su descripción, recomiendo acudir a Burke, Peter, *Social History of Knowledge: From Gutenberg to Diderot*, Cambridge, Polity,

llegaron a Venecia, a comienzos del xvi, con el ánimo de poder escribir textos que estuviesen fuera de las estrecheces de la corte y de los estrictos cánones poéticos, además de satisfacer las demandas de un público lector heterogéneo, formado por nobles, cortesanos, mercaderes, comerciantes, quizás impresores²³. De este modo, lo que hicieron es replantear los roles para usar

el libro como una ideología y como medio de conquista de una figura social nueva, de una promoción incluso cultural, además de una privada. La escena intelectual del siglo xvi está repleta de «polígrafos» y de «aventureros de la pluma» [...] repleta de formas de prácticas discursivas desconectadas de los lugares institucionales tradicionales, y orientadas (como en el caso de Lando, de Franco y de Doni) a procedimientos más o menos conscientes de desestructuración de los mismos estatutos clasicistas del saber²⁴.

Para poder hacer una comparación de las ilustraciones de las obras tomaré las impresiones de los *Dilettevoli dialogi* impresas por Zoppino (1529), las de Francesco Bindoni y Maffeo Pasini (1527 y 1536)²⁵ y la de Bernardino Bondoni (1543); las de *La Celestina* hechas en la imprenta de Cesare Arrivabene (1519), en la de Marchio Seffa (1531) y en la de Bernardino de Bondoni (1543); la de la *Segunda Celestina*, realizada por Estephano da Sabbio (1536); la edición que se conserva de *La Lozana Andaluza* (1528-1530) ya que son las publicaciones de la primera mitad del siglo xvi que comparten las ilustraciones; la impresión de *La segunda comedia de la Celestina*, escrita por Feliciano de Silva e impresa en Venecia por Estephano da Sabbio en 1536²⁶; y dos ediciones de la

2000, p. 163; Kallendorf, Hilaire, «*Celestina* in Venice: Piety, Pornography, *Poligrafi*», en *Celestinesca*, n° 27, 2003, pp. 81-82; Biow, Douglas, *On the Importance of Being and Individual in Renaissance Italy: Men, Their Professions and Their Beards*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015, pp. 44-46.

²³ Grendler, Paul F., *Culture and Censorship in Late Renaissance Italy and France*, Aldershot, Ashgate, 1981, pp. 25-26.

²⁴ Quondam, Amedeo. «Mercancía de honor, 'Mercancía de utilidad': Producción del libro y trabajo intelectual en Venecia en el siglo xvi», en *Libros, editores y público en la Europa moderna*, trad. de Josep Monter, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990, p. 116.

²⁵ Ambas ediciones comparten las mismas ilustraciones.

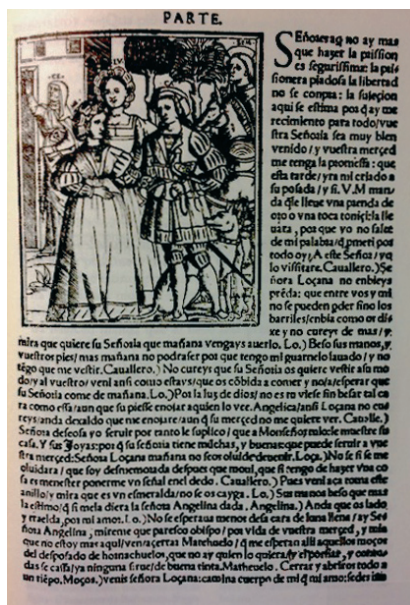
²⁶ La primera edición de la obra de Feliciano de Silva se imprimió en Roma, en la prensa de Johann Besicken, en 1504.

Terza Giornata de los *Ragionamenti* de Pietro Aretino, de los que no se sabe ni el lugar ni la fecha de impresión²⁷.

Uno de los primeros casos, quizás el más llamativo, es de las portadas de algunas de estas ediciones, que toman la xilografía del frontispicio del volumen veneciano, impreso por Juan Baptista Pedrezano en 1523, y que fue tomado por el impresor de *La Lozana Andaluza* (me refiero a la edición de 1528-1530); por Giovanni Antonio y Pietro de Niccolini da Sabio para su edición de *La Celestina* (1541); por Bernardino Bondoni, que publicó en el mismo año una versión italiana de la obra de Rojas y de los *Dilettevoli dialogi*.

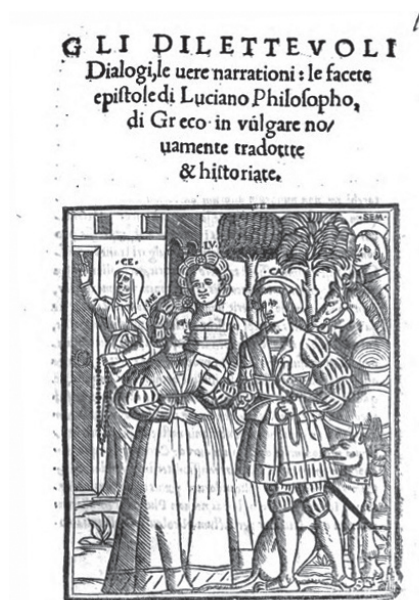


Rojas, Fernando, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Venecia, Juan Baptista Pedrezano, 1523



Delicado, Francisco, *La Lozana Andaluza*, Venecia, 1528-1530

²⁷ Para ver una descripción de las ediciones de la *Terza giornata*, recomiendo la edición de Xuárez, Fernán, *El coloquio de las damas*, ed. Donatella Gagliardi, Roma, Salerno Editrice, 2011, pp. 161-177. Este texto es un ejemplo de traducción censurada y moralizante que se hizo de la edición autónoma de la obra aretiniana.



Samosata, Luciano de, *Dilettevoli Dialogi*, Venecia, Bernardino de Bandoni, 1543



Rojas, Fernando, *La Celestina*, Venecia, Bernardino de Bandoni, 1543

En el siguiente ejemplo, como se puede observar, lo que comparten las ediciones de Rojas y de Luciano es el estereotipo de la alcahueta que, tal y como dice Sempronio:

lo que en sus cuentas reza es los virgos que tiene a cargo y cuántos enamorados hay en la ciudad, y cuántas mozas tiene encomendadas, y qué despenseros le dan ración, y cuál mejor, y cómo les llaman por nombre, porque cuando los encontrare, no hable como extraña; y qué canónigo es más mozo y franco. Cuando meneas los labios es fingir mentiras, ordenar cautelas para haber dinero²⁸.

²⁸ Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. cit., 2011, pp. 201-202.

Es decir, la figura de la mujer que se sirve de su sabiduría para aleccionar a las jóvenes sobre cómo tienen que servirse de sus dones para embaucar a los hombres. Esta misma idea es la que plantea Luciano en su diálogo cuando «introduce una madre, la cual reprende a su hija, llamada Musaria, porque ella no sabía ejercitar el arte de la meretriz y amaba sin ganancia a un tipo que era un joven avaro²⁹». La última está tomada de la *Lozana Andaluza* (Mamotreto xlv), en el que dialogan Silvano y Lozana sobre la profesión de la prostitución.



Samosata, Luciano, *I Dilettevoli dialogi*, Venecia, Francesco Bindoni & Mapheo Passini, 1536



Delicado, Francisco, *La lozana andaluza*, Venecia, 1528-1530



Samosata, Luciano de, *Dilettevoli Dialogi*, Venecia, Niccolò di Aristotile, 1529



Rojas, Fernando, *La Celestina*, Pedro de Hagenbach, Toledo, 1500

²⁹ «In questo dialogo introduce una madre, la qual riprende una sua figliuola chiamata Musaria, perche ella non sapeva esercitare l'arte della meretrice & amava senza guadagno



Rojas, Fernando, *La Celestina*, Venecia, Bernardino de Bondoni, 1543



Delicado, Francisco, *La Lozana Andaluza*, Venecia, 1528-1530

En las siguientes muestras se ven las ilustraciones de los *Dilettevoli Dialogi*, en ambos casos, que corresponden a la introducción del diálogo en el cual «introduce dos mujeres: una llamada Clonaria, la otra Lena. Clonaria pregunta a Lena sobre una costumbre deshonesta que ella practicaba con una mujer rica, la cual se llamaba Megilla³⁰». La imagen de *La Celestina*, corresponde al frontispicio de la edición de Seffa. La curiosidad que presenta es que se encuentra encabezada por la leyenda «vetula cauda scorpionis» (vieja cola de alacrán), que remite a uno de los desprecios que le hace Pármeno a la vieja alcahueta³¹. La cuarta xilografía pertenece a una edición autónoma que se hizo de la tercera jornada de los *Ragionamenti*, debido al éxito que tuvo entre los lectores y que fue usada por otros autores para presentar como contraejemplo moral. En todos los casos se ven representadas dos mujeres, de las cuales una adquiere el papel magistral. Sin embargo, no se puede decir

uno certo che era giovane avaro», en Samosata, Luciano de, *I dilettevoli dialogi, le vere narrazioni, le facete epistole di Luciano Philosopho di greco in volgare, tradotte per M. Nicolo da Lonigo, et istoriate, & di nuovo accuratamente riviste & emendate*, Venecia, Francesco Bindoni y Mapheo Pasini, 1536, p. 162. Se conserva una edición anterior, realizada por los mismos impresores, y ambas tienen las mismas imágenes.

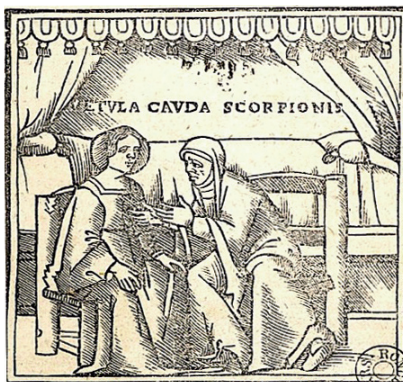
³⁰ «In questo dialogo de Luciano introduce due donne, l'une chiamata Clonaria, l'altra Lena, Clonaria domanda Lena de una certa consuetudine dishonesta, la qual ella usava con una dona ricca, la qual era chiamata Megilla», en Samosata, Luciano de, *I dilettevoli dialogi, le vere narrazioni, le facete epistole di Luciano Philosopho di greco in volgare, tradotte per M. Nicolo da Lonigo, et istoriate, & di nuovo accuratamente riviste & emendate*, Venecia, Francesco Bindoni y Mapheo Pasini, 1536, p. 162.

³¹ Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. cit., 2011, p. 69.

que, en relación al contenido de sus respectivos argumentos, representen las mismas enseñanzas ni las mismas perspectivas.



Samosata, Luciano de, *Dilettevoli Dialogi*, Venecia, Niccolò di Aristotile, 1529



Rojas, Fernando, *La Celestina*, Venecia, Marco Seffa, 1531



Samosata, Luciano de, *Dilettevoli Dialogi*, Venecia, Francesco Bindoni & Mapheo Passini, 1536



Aretino, Pietro, *Terza Giornata*, s.l. y s.d.

Como último ejemplo, expongo unas ilustraciones de la obra de Fernando de Rojas que corresponden al comienzo del acto cuarto, donde se explica que:

Celestina, andando por el camino habla consigo misma, hasta llegar a la puerta de Pleberio, donde halla a Lucrecia, criada de Peblerio. Pónese con ella en razones. Sentidas por Alisa, madre de Melibea, y sabiendo que es Celestina, hácela entrar en casa. Viene un mensajero a llamar a Alisa. Váse. Queda Celestina en casa con Melibea y descúbrele la causa de su venida.³²

Esta misma correspondencia entre el texto y la representación xilográfica se repite en todas aquellas obras que se pueden considerar como descendientes directas de *La Celestina*, en las que la alcahueta retoma el papel magistral dentro de la conversación.

Sin embargo, en el caso del diálogo lucianesco, Francesco Bindoni y Maffeo Pasini, los impresores, adjudican este grabado al diálogo entre Musaria y su madre por no saber ejercer las artes amatorias³³. La cuestión es que los estampadores no tienen en cuenta el número de interlocutores y escogen esta ilustración de manera arbitraria.



Rojas, Fernando de, *La Celestina*, Venecia, Marchio Seffa, 1531



Silva, Feliciano de, *La Segunda Comedia de la Celestina*, Venecia, Stephano da Sabio

³² Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. cit., 2011, p. III.

³³ Samosata, Luciano de, *I dilettevoli dialogi*, ed. cit., p. 162.



Samosata, Luciano de, *Dilettevoli Dialogi*, Venecia, Francesco Bindoni & Mapheo Pasini, 1536



Aretino, Pietro, *Terza giornata*, s.l. y s.d.



Rojas, Fernando, *La Celestina*, Venecia, Bernardino de Bondoni, 1543

El hecho de que estas ediciones italianas compartan estas ilustraciones pone de manifiesto una serie de puntos de especial interés. En primer lugar, se produce una consolidación del personaje de la prostituta, o de la alcahueta, por medio de la recuperación de los diálogos de Luciano de Samosata, concretamente del *Diálogo de las Heteras*, y de la tradición celestinesca. De este modo, se mantiene el carácter pedagógico que se plantea en la obra de Fernando de Rojas, la alcahueta como preceptora de meretrices jóvenes, y el carácter crítico que se encuentra planteado en las obras lucianescas.

En segundo lugar, esta equiparación entre textos parece responder a cuestiones literarias y no a una mera estrategia editorial promovida por los llamados *poligrafi* y por los editores venecianos, ya que este corpus de obras

dan muestra de haber sido concebidas para la creación de textos con una finalidad crítica manteniendo el carácter cómico y moralizante que plantean sus autores.

Esto se debe a que, por un lado, las obras de Luciano y Rojas, así como los textos que se consideran descendientes directos de ambas tradiciones, ofrecían a los editores una estabilidad por entenderse como títulos que debían estar presentes en las bibliotecas de los hombres de cultura³⁴. Por otro lado, hay que tener en cuenta que las letras españolas empezaron a tomar especial relevancia en los entornos venecianos, sobre todo a partir de los años 30, que fue impulsada por libreros como Giovan Battista Pedrezano, o impresores como los hermanos Da Sabbio, y que crearon un mercado literario hispánico realmente importante³⁵.

Por lo tanto, el hecho de que las obras mencionadas compartan las xilografías en un contexto tan concreto como es la Venecia del *Cinquecento*, y que en la mayoría de los casos sigan la misma relación entre texto y xilografía no se debe, en este caso, al mero hecho de que existiese una red estrecha de libreros, editores e impresores en la que los materiales eran comunes en muchas ocasiones. Se puede ver que hay una intención clara de crear un corpus de obras eróticas, desde un interés propiamente literario, que fuese fácilmente reconocible tanto por los libreros, como por los artesanos y, obviamente, por los lectores.

FERNANDO JOSÉ PANCORBO
Universität Basel

³⁴ Véase, en relación a este aspecto, el estudio de Whinnom, Keith, «The problema of the 'best-seller in Spanish Golden Age Literature», en *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII, (1980), pp. 189-198.

³⁵ Zorzi, Mariano, «Dal manoscritto al libro», en *Storia de Venezia*, Roma, Enciclopedia italiana, 1994-1996, vol IV, pp. 817-958.