

*Literatura medieval hispánica*

«Libros, lecturas y reescrituras»

Colección INSTITUTO LITERATURA Y TRADUCCIÓN ~ 26  
miscelánea 13

*Director de la colección:* Carlos Alvar



*CONSEJO CIENTÍFICO DEL CILENGUA*

*El director de la Real Academia Española, Prof. Santiago Muñoz Machado, presidente*

*El director del Instituto Orígenes del Español, Prof. Claudio García Turza*

*El director del Instituto Historia de la Lengua, Prof. José Antonio Pascual*

*El director del Instituto Literatura y Traducción, Prof. Carlos Alvar*

*Prof. Michael Metzeltin, Universidad de Viena (Austria)*

*Prof. Elena Romero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

*Prof. Mar Campos, Universidad de Santiago de Compostela*

*Prof. Juan Gil, Universidad de Sevilla y académico de la RAE*

*Prof. Aldo Ruffinatto, Universidad de Turín*

*Prof. Jean-Pierre Étienvre, Universidad de París-Sorbona (París IV)*

*Prof. Javier Fernández Sebastián, Universidad del País Vasco*

*Prof. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

*El director del Dpto. de Filologías Hispánica y Clásicas de la Universidad  
de La Rioja, Prof. Francisco Domínguez Matito*

*Prof. Gonzalo Capellán de Miguel, Universidad de La Rioja, secretario.*

*Literatura medieval hispánica*  
«Libros, lecturas y reescrituras»



Coordinado por MARÍA JESÚS LACARRA

Editado por NURIA ARANDA GARCÍA, ANA M. JIMÉNEZ RUIZ  
Y ÁNGELA TORRALBA RUBERTE

---

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA  
2019

*Este volumen se incluye dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P,  
concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.  
Financiado por el Gobierno de Aragón (Grupo H21\_17R)  
y cofinanciado con Feder 2014-2020 «Construyendo Europa desde Aragón».  
La impresión ha contado con una ayuda de la AHLM.*



© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: María Jesús Lacarra

© de los textos: sus autores

I.S.B.N.: 978-84-17107-95-6

D. L.: LR 967-2019

IBIC: DSB 2AD 3H

Maquetación: Héctor H. Gassó

Impresión: Solana e hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

## ÍNDICE

Una crónica apócrifa: el <i>Tratado del origen de los reyes de Granada</i> atribuido a Fernando del Pulgar	13
FRÉDÉRIC ALCHABALI	
Algunos errores de copia en un manuscrito castellano medieval de contenido científico (Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 1743)	25
ALBERTO ALONSO GUARDO	
<i>Urbanitas y cortesía</i> . Apuntes acerca de un concepto cultural	43
CARLOS ALVAR	
Los capítulos «apócrifos» de la Parte II de la <i>Crónica do imperador Beliandro</i>	51
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Re-presentar un cuento medieval: de los <i>Siete sabios de Roma</i> a la escena teatral	61
NURIA ARANDA GARCÍA	
Los ritmos de la escritura entre los copistas medievales	77
CARMEN ELENA ARMIJO	
Alimentos de vida	91
ISABEL BARROS DIAS	
Romances y músicos	105
VICENÇ BELTRAN	
El entramado ideológico en las colecciones de refranes	133
HUGO O. BIZZARRI	
El tema de las amazonas en las continuaciones italianas de los <i>Palmerines</i>	151
ANNA BOGNOLO	

La #LiteraturaMedieval y las redes sociales: Instagram de semblanzas y bodegones	169
MARÍA BOSCH MORENO	
El filtro de amor en tres versiones en prosa de <i>Tristán</i>	193
MARIO MARTÍN BOTERO GARCÍA	
Escritura y reescritura en la historiografía alfonsí: reelaboración del texto de la <i>Estoria de España</i> . Prosa historiográfica y prosa literaria	207
MARIANO DE LA CAMPA	
Libros y documentos en los libros de caballerías hispánicos: categorías y funciones	223
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS y DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
El fragment z de la traducció catalana medieval del <i>Breviari d'amor</i> (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Ms. 1486)	235
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
La relectura de una obra medieval y el receptor actual como «suma de textos». El ejemplo de la cantiga mariana nº 64 de Alfonso X desde la simbología persistente y cambiante de los zapatos rojos	253
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
De Adán a San Pedro en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	265
ANTONIO CONTRERAS MARTÍN y LOURDES SORIANO ROBLES	
Figuras femeninas y muerte en un poema de Alfonso Álvarez de Villasandino	281
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
Los árboles como puentes hacia el Más Allá: dos yggdrasiles castellanos	297
NATACHA CROCOLL	
El raposo y el gallo: reescritura de una fábula medieval en el ejemplo 12 del <i>Conde Lucanor</i>	315
MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE	
El <i>Cancionero de romances</i> de 1550: «paratextos» de un lector del siglo XVI	333
PALOMA DÍAZ-MAS	
Lecturas y relecturas aristotélicas	349
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	

Diego Hernández de Mendoza, autor del <i>Remedio de perdidos</i>	371
ENRIC DOLZ FERRER	
Ecos romanceriles tempranos del <i>Cancionero de Baena</i> : la figura de don Álvaro de Luna	385
VIRGINIE DUMANOIR	
Fernán González como personaje literario. Una propuesta de estudio de sus vías de configuración	407
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Un lector avisado de <i>La Celestina</i> : Leandro Fernández de Moratín	421
ANITA FABIANI	
Una Melusina al revés en el cuento del caballero Florente ( <i>Confesión del amante</i> , I, XXVII)	437
MANUELA FACCON	
Nuevas consideraciones sobre la transmisión textual del «Comento a la Crónica de Eusebio» de Alfonso Fernández de Madrigal (El Tostado)	449
RAFAEL FERNÁNDEZ MUÑOZ	
Otra enigmática <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> con la data contrahecha de «1502»: análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la <i>Cárcel de amor</i> [1520])	463
MERCEDES FERNÁNDEZ VALLADARES	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (I). Ideología e autoria	503
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
El <i>Neotrobadorismo</i> gallego: la recuperación de la poesía trovadoresca gallego-portuguesa (Bouza Brey y Cunqueiro)	523
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Leituras e releituras do léxico da <i>amizade</i> na lírica medieval	537
YARA FRATESCHI VIEIRA	
La construcción de la memoria letrada (4): los tratados teóricos cuatrocentistas	547
FERNANDO GÓMEZ REDONDO	
Vida y sentencias de Diógenes de Sinope en <i>Bocados de oro</i> : un estudio de sus fuentes	581
SERGIO GUADALAJARA SALMERÓN	

<i>Mouvance</i> : un concepto para los procesos de reescritura cíclica	597
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Versiones en el <i>Cancionero de romances</i>	611
ALEJANDRO HIGASHI	
De heroísmo y santidad: glosas de una victoria en el <i>Poema de Fernán González</i> y en la <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , de Gonzalo de Berceo	627
JEZABEL KOCH	
<i>El libro de los doce sabios</i> : del manuscrito a la imprenta	639
GAETANO LALOMIA	
El <i>Cancionero de romances</i> de Lorenzo de Sepúlveda entre constantes y reescrituras	653
PAOLA LASKARIS	
«Un laberinto de errores»: el <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i>	669
FRANCISCO J. LOBERA SERRANO	
Los motivos en la <i>Demanda del Santo Grial</i> (Toledo, 1515)	689
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
De la «vetula» de la <i>Disciplina clericalis</i> a Madonna Isabella del <i>Decameron</i> : reescrituras del cuento <i>Gladius</i>	709
SALVATORE LUONGO	
La mujer en el <i>Libro de buen amor</i> y el <i>Arcipreste de Talavera</i> : a propósito de la voz y la caracterización novelesca	723
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
Gonzalo Fernández de Oviedo y Laterio: función y sentido en <i>Claribalte</i>	737
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
Los ejemplares del incunable poético 87FD	753
JOSEP LLUÍS MARTOS	
«Las del buen amor son raçones encobiertas». El libro en el <i>Libro de buen amor</i>	769
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (II). Do livro às reformulações: hipóteses e argumentos	781
JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA	

Heroísmo e profecía na <i>Crónica do Imperador Maximiliano</i>	799
PEDRO MONTEIRO	
Léxico del retrato de Garcia de Resende en diálogo con las cantigas gallego-portuguesas: formas y sonidos	813
M. <sup>a</sup> ISABEL MORÁN CABANAS	
«Como troban en Porcuna»: usos de la toponimia en la poesía de cancionero	829
CARLOS MOTA PLACENCIA	
Hilando el destino de la alcahueta	843
ANDREA NATE	
Reescrituras de los motivos de los milagros de Nuestra Señora de Salas en el escritorio de Alfonso X: el caso del niño resucitado	853
MANUEL NEGRI	
Sujetos caballerescos hispánicos en la <i>Opera dei pupi</i>	869
STEFANO NERI	
Don Juan Manuel: ¿lector de literatura clásica?	891
YOSHINORI OGAWA	
Escrituras y reescrituras en la cuentística medieval	899
JUAN PAREDES	
Entre Oriente y Occidente: una comparación de los manuscritos hebreos de Yoel y Yaacov Ben Elazar de <i>Kalila y Dimna</i>	913
RACHEL PELED CUARTAS	
Nuevas perspectivas para el estudio de la recepción: una lectura cognitiva de <i>Grimalte y Gradisa</i>	921
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
Struttura narrativa del <i>Exemplario contra los engaños y peligros del mundo</i> e del <i>Plaisant et facétieux discours des animaux</i>	937
MARCO PETRALIA	
Estudio fraseológico-contrastivo de textos castellanos y gallego-portugueses de materia troyana	953
FRANCISCO P. PLA COLOMER y SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
Textos copiados, criados e recriados. Da <i>mó</i> bíblica á <i>Lenda de Gaia</i>	971
MARIA ANA RAMOS	

Medicina, sintomatología y comportamiento moral en <i>Ben Hamelej Vebanazir</i>	995
IRENE RINCÓN NARROS	
Los monstruos en la literatura caballeresca castellana e italiana	1007
MARÍA RODRÍGUEZ GARCÍA	
Una lectura en torno a la riqueza y el comercio en el <i>Espéculo</i> , las <i>Partidas</i> , <i>Flores de filosofía</i> y el <i>Libro de los cien capítulos</i>	1017
RAFAEL RODRÍGUEZ VICTORIA	
«Hipócrita, alcahueta, perspicaz y astuta»: la <i>falsa beguina</i> de Don Juan Manuel, un posible anticipo de Celestina	1029
JOSEPH T. SNOW	
Esopo y los censores: Castilla y Cataluña, siglos xv-xviii	1039
BARRY TAYLOR	
Libros y lecturas de un letrado del siglo xv: la biblioteca de Diego de Valera	1055
ISABELLA TOMASSETTI	
De Partonopeo de Blois a <i>El libro del conde Partinuplés</i> : la reescritura del mito de Eros y Psique	1071
ÁNGELA TORRALBA RUBERTE	
Reescrituras en Pablo de Santa María: la <i>Crónica de Sancho IV</i>	1087
MARÍA CRISTINA TRINCADO SABÍN	
A recreación moderna dos cancioneros na Galiza: ¿trovadores ou xogragres?	1097
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
«Yo leía las letras como eran ditadas»: reescritura de la comunidad en tres textos de Gonzalo de Berceo	1111
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	
La correspondencia libro-vida en la transmisión unitaria de los poemas del ms. Esc. K-III-4 ( <i>Libro de Apolonio</i> , <i>Vida de Santa María Egipcíaca</i> , <i>Libro de los tres reyes de Oriente</i> )	1125
CARINA ZUBILLAGA	

OTRA ENIGMÁTICA *TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA* CON LA DATA CONTRAHECHA DE «1502»: ANÁLISIS TIPOGRÁFICO Y ENSAYO DE ECDÓTICA ICONOGRÁFICA (CON UNA NUEVA EDICIÓN DE LA *CÁRCEL DE AMOR* [1520])<sup>1</sup>

MERCEDES FERNÁNDEZ VALLADARES

*Universidad Complutense de Madrid – Instituto Universitario Menéndez Pidal*

**Resumen:** La localización en la Biblioteca Nacional de Nápoles de una nueva edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con la indicación «Sevilla 1502» en el éxplícit rimado ha requerido su análisis tipobibliográfico para determinar su identificación editorial. Además de corroborar la contrahechura de la fecha, remedada de la prínceps sevillana como subterfugio compartido con el resto de las *Tragicomedias* impresas en el reino de Castilla en los primeros decenios del siglo XVI, para perfilar su datación se ha aplicado un ensayo de ecdótica iconográfica a las estampas y figurillas factótum que ha revelado las claves de un experimento editorial abordado por un impresor hasta ahora ajeno a la transmisión temprana de la *Tragicomedia*. El volumen se completa con una nueva edición post-incunable de la *Cárcel de amor*.

**Palabras clave:** *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, *Cárcel de amor*, nuevas ediciones, tipobibliografía, biblioiconografía.

**Abstract:** The discovery of a new *Tragicomedia de Calisto y Melibea* in the National Library of Naples, with the mention «Sevilla 1502» in the metrical colophon of Proaza, has required a typographical analysis to determine its press and date. The study corroborates that the falsification of this date was used by the printers as a subterfuge in the rest of the *Tragicomedias* printed in Castile in the first

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto *Dialogyca: Transmisión textual y hermenéutica del diálogo hispánico* del Instituto Universitario Menéndez Pidal (UCM), FFI2015-63703-P, MINECO-FEDER dirigido por Ana Vian Herrero y Mercedes Fernández Valladares.

decades of the 16th century. In order to delimit the date of this new edition, an assay on iconographic collation has been applied to compare the xylographies of this edition with those of the post-incunabula *Tragicomedias*. This analysis has revealed the clues of an editorial experiment carried out by a printer without any connection to the early editions of this work. The Neapolitan volume is completed by a new edition of *Cárcel de amor* (1520).

**Keywords:** *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, *Cárcel de amor*, new early editions, typographical analysis, textual iconography.

*Para Ottavio Di Camillo,  
artífice del descubrimiento*

#### I. EL HALLAZGO DE DOS EDICIONES DESCONOCIDAS A LA LUZ DE LA BIBLIOGRAFÍA MATERIAL

El motivo principal de este trabajo es dar noticia del hallazgo e identificación de una de las más enigmáticas ediciones tempranas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, bien es verdad que apropiándome tanto del calificativo como del hallazgo, pues ambos se los debemos al profesor Ottavio di Camillo, que es quien la descubrió en la Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» de Nápoles, haciéndome partícipe tanto de la alegría por la que había identificado como edición desconocida como del desconcierto por unas características materiales que la hacían difícilmente encajable en el panorama de las *Tragicomedias* post-incunables entonces conocidas, a pesar de llevar en la última de las estrofas de Proaza el consabido cronotopo «Sevilla 1502». De ahí que mi aportación haya consistido exclusivamente en llevar a cabo su identificación editorial a partir de su análisis tipobibliográfico, con objeto de esclarecer las condiciones técnicas de su impresión e interpretar sus peculiaridades materiales en el marco de la transmisión temprana de *La Celestina*<sup>2</sup>.

El análisis que ha requerido esta nueva edición permite ejemplificar bastantes de los métodos tipobibliográficos, esenciales para la *textual bibliography* o *tipofilología*, desde el clásico de Proctor-Haebler —sin duda el más difundido desarrollado para la identificación de los incunables<sup>3</sup>—, a los aplicados por Vervliet

2. Quiero hacer explícito mi agradecimiento al profesor Ottavio di Camillo por su generosidad y confianza en mi trabajo. El volumen por él descubierto lleva la signatura Sala D. Quatrocent. XXXIII-C-31 y no figura en los pocos catálogos accesibles *on-line* de la biblioteca napolitana.
3. Puede comprarse en el breve panorama historiográfico sobre la *analytical bibliography* trazado por TANSELLE (2009: 12-13). MARTÍN ABAD (2004: 50-52) ofrece una útil síntesis de ambos

(1968) y Norton (1978) para los post-incunables o el todavía poco conocido e insuficientemente valorado análisis de la justificación de las matrices, una aportación clave de Jaime Moll a la *Bibliografía material* (1994: 109-118), ya que no solo permite afinar los datos derivados de esos métodos sino, sobre todo, prolongar su validez a todo el arco temporal de la fundición manual de tipos. A la vez, para perfilar su datación, ha sido necesario poner en juego otro enfoque complementario en el que vengo trabajando desde hace unos años (Fernández Valladares, 2012a; 2019a): el análisis biblioiconográfico de las estampas, es decir, aplicar la mirada tipobibliográfica atendiendo a su condición de materiales disponibles en unas determinadas imprentas y cronologías, para ensayar una suerte de ecdótica de las estampas como elementos susceptibles de *collatio*, observando sus variaciones y procurando rastrear su origen, usos y trayectorias, como paso previo para analizar el modo en que condicionan la construcción del sentido del texto y su recepción, lo que hoy suele denominarse también *textual iconography*.

Este análisis ha sido igualmente revelador al aplicarlo a otro de los recientes hallazgos de *Celestinas* tempranas: la *Tragicomedia* localizada por Faulhaber (2017) en la biblioteca histórica de la Universidad de Erfurt, que presenta el mismo cronotopo «Sevilla 1502», aunque con una factura material bien tipificada por proceder de la imprenta sevillana de los Cromberguer, según la identificación de Martín Abad (2017), quien la ha datado en el año 1516, antes de abril, una cronología muy cercana a la de la edición hallada en Nápoles, con la que —como veremos— está relacionada.

Aunque pudiera resultar sorprendente que a estas alturas no hubieran aflorado todavía estas ediciones, considerando los espectaculares avances en materia de control catalográfico del patrimonio librario, estos hallazgos vienen a corroborar que todavía las colecciones institucionales son una de las vetas más fecundas para las sorpresas, gracias a la enorme difusión y —como contrapartida— dispersión del patrimonio librario español. Además, seguramente ese cronotopo «Sevilla 1502» ha resguardado a ambos ejemplares de indagaciones superficiales al asociarlos a alguna de las ediciones previamente conocidas<sup>4</sup>, en el fondo, una prolongación a través de los siglos del mismo efecto que posiblemente persiguieron sus impresores en los primeros decenios del siglo xvi (Fernández Valladares, 2019b).

---

métodos, aunque los detalles sobre la aplicación del método de Proctor facilitados por ODRIOZOLA (1982: 100-102) son todavía insustituibles.

4. Conviene recordar que hasta el momento eran cuatro las ediciones conocidas con ese cronotopo problemático de «Sevilla 1502», y dos más coincidentes en el año, con un total de once ejemplares dispersos por el mundo, localizados en especial en bibliotecas inglesas y americanas (véase LOBERA, SERÉS, RICO, *et al.*, eds., 2000: 355-356; y con datos actualizados y más precisos en MARTÍN ABAD, 2001: núms. 1340-42, 1345, y p. 458).

### 1.1. Una nueva Cárcel de amor *post-incunable*

Desde luego, en el caso del profesor Di Camillo su sagacidad se vio doblemente compensada, pues el ejemplar celestinesco forma parte de un volumen facticio de época, encuadrado no más tarde de 1666 —como traslucen sus marcas de propiedad, según veremos después—, completado con una edición también desconocida de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, con colofón explícito de Sevilla, por Jacobo Cromberger, a 21 días de enero de 1520 (véase lám. 1), conformando una combinación muy característica del gusto lector de ese primer cuarto del siglo XVI, con los dos *best sellers* de la literatura de ficción impresa reunidos en un volumen (Lacarra, 2019). Junto a la descripción tipobibliográfica recogida al final de este trabajo, solo apuntaré que tanto las tipografías con las que va compuesta, como la estampa de la portada —la única que incluye— y los elementos decorativos, todos perfectamente codificados por Griffin (1988: microfichas OI.12, OI.1) y (1991: 272-276 y 281-282), permiten corroborar la autenticidad del colofón, una comprobación que no es superflua al tratarse de un testimonio desconocido<sup>5</sup>. Esta nueva edición viene a ocupar el noveno lugar en la trayectoria editorial de la *Cárcel de amor*, espléndidamente trazada por Marín Pina (2016: 172), siendo además el primer ejemplar de una edición crombergueña que nos llega completo<sup>6</sup>.

### 1.2. Una enigmática edición de la Tragicomedia de Calisto y Melibea

Por lo que se refiere a la pieza que abre el volumen, una *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (véase lám. 2) con el cronotopo «Sevilla 1502» en la última de las estrofas de Proaza (véase lám. 1), el punto de partida para su identificación ha consistido en reconocer los materiales con los que está impresa, pues aunque muestra una conformación material cercana a la configurada tempranamente para las *Tragicomedias* ilustradas con estampas y figurillas factótum en el interior del texto —salvo la zaragozana de 1507—, sus materiales y su composición

5. Baste mencionar que la que pasa ahora a ser undécima edición en la trayectoria editorial de esta obra lleva un colofón falso con la indicación «Zaragoza, Jorge Coci, 1523», cuando en realidad se imprimió en Venecia, a costa del mercader Juan Batista Pedrezano, en el año indicado. Para la trayectoria de la estampa de su portada, cuya primera aparición documentada se encuentra en la edición de Jacobo Cromberger de 1509, véase la base de datos COMEDIC del grupo CLARISEL de la Universidad de Zaragoza, reg. CMD60, elaborado por María Carmen Marín Pina: <<http://comedic.unizar.es/index/read/id/60>> [28/03/2019].
6. Y octava edición con testimonio localizado, pues de la anterior *post-incunable*, impresa en Zaragoza por Jorge Coci en 1516, desconocemos el paradero del único que poseyó H. Huth (MARTÍN ABAD, 2001: núm. 1384).

tipográfica difieren de las ediciones hasta el momento conocidas. Eso ha obligado a enfocar la indagación hacia algún taller de impresión distinto de los que sabíamos que se apuntaron al tirón del negocio editorial de *La Celestina* en esos primeros decenios del siglo XVI, cruciales para su difusión temprana, tanto en español como en italiano. Para ello ha sido necesario poner en relación los datos extraídos del análisis combinado de sus tipografías con los aportados por los elementos ilustrativos y ornamentales, contemplados conjuntamente en tanto que materiales impresorios utilizados para una edición que se muestra ciertamente enigmática, tanto por sus tipos como por sus estampas.

Además, se han tomado en consideración otros aspectos relacionados con su estructura y conformación textual<sup>7</sup>: entre ellos, desde luego, la indicación «Sevilla 1502» en el impropriadamente denominado colofón métrico, una designación que a mi parecer ha generado ciertas confusiones en el análisis de ese reiterado cronotopo, en puridad un mero éxplícit rimado; si bien, por los complejos avatares de la transmisión editorial temprana de *La Celestina*, a los impresores del reino de Castilla les interesó hacer pasar ese éxplícit con cronotopo por un sucedáneo de colofón<sup>8</sup>, cuya data tópica normalmente reflejaba el verdadero lugar de edición, pero no así la fecha, que en el caso de las ediciones impresas en el reino de Castilla era contrahecha, es decir, adoptada de una edición previa de la *Tragicomedia*, impresa realmente en 1502 —casi con seguridad la príncipes— hoy no conocida.

## 2. PECULIARIDADES Y PROBLEMAS DE LA NUEVA *TRAGICOMEDIA*: HACIA SU IDENTIFICACIÓN TIPOGRÁFICA Y EDITORIAL

Pero conviene adentrarnos ya en el análisis material de este nuevo ejemplar napolitano que, junto a lo indicado antes, ofrece la llamativa peculiaridad de llevar compuesto su texto principal en una tipografía de pequeño tamaño, que permite una caja de escritura de hasta 47 líneas, notablemente mayor que la del resto de las ediciones tempranas conocidas: 38 líneas en la edición de Zaragoza de 1507; 42 lín. en la de Toledo c. 1510<sup>9</sup>; 41 en las dos de Sevilla de Jacobo Cromberger (c. 1511 y c. 1513-15); y 42 líneas en la edición valenciana de Jofre de 1514<sup>9</sup>, a lo

7. Con el convencimiento de que serán los datos proporcionados por el análisis ecdótico abordado por el profesor Di Camillo los que permitirán corroborar cualquier adscripción tipográfica, y, sobre todo, precisar la jerarquía textual de esta edición en el *stemma* de la obra.
8. Desarrollo este asunto con más detenimiento en FERNÁNDEZ VALLADARES (2019b), retomando lo que ya demostró NORTON (1966: 141-156) para las ediciones entonces conocidas con esa data «1502».
9. Véase la tabla de la conformación material de todas las ediciones tempranas ofrecida por INFANTES, bajo el marbete de «tipología editorial» (2010: 90-91), aunque para la edición toledana del Sucesor de Hagembach, c.1510<sup>9</sup> indica una caja de 40 líneas, cuando en realidad abarca hasta 42

que debemos añadir ahora también las 41 líneas de la edición crombergueriana localizada en Erfurt, que Martín Abad (2017) caracteriza como una más de las del surtido de esa imprenta, pues mantiene la configuración y puesta en página de las precedentes, tomando como modelo un ejemplar de la edición de c.1511 en lugar de la más próxima de c.1513-15, lo cual no deja de ser curioso, si bien su factura se revela más cuidada que la de su modelo<sup>10</sup>.

De modo que esa tipografía de cuerpo pequeño del ejemplar napolitano produce una acusada sensación de compresión (véase lám. 3), corroborada por su menor número de hojas: 56 correspondientes a catorce pliegos en siete cuadernos conjugados o *cuartos de a dos*, perfectamente ajustados, pues las seis octavas de Proaza, distribuidas en dos columnas, terminan en el vuelto de la última hoja, quedando un birli de media plana. Ese espacio habría sido suficiente para acoger un colofón o una marca del impresor, por lo que la inexistencia de colofón en esta *Celestina*—que en propiedad obliga a considerarla como una edición *sine notis*—no obedece a motivos técnicos de ajuste o de falta de espacio, que tampoco se daban en el resto de ediciones fechadas falsamente en 1502, con las que por ello está relacionada; y, de ellas, más concretamente, con las ahora cinco ediciones peninsulares impresas en el reino de Castilla: es decir, la edición toledana del sucesor de Pedro Hagembach c.1510?, con la mención semi verdadera «Toledo 1502» en el *éxPLICIT* rimado, y las cuatro sevillanas de Cromberger c.1511, c.1513-15, 1516 anterior a abril, y c.1518-20, que indican igualmente en el *éxPLICIT* la semi verdad «Sevilla 1502».

En consecuencia, esto obliga a preguntarnos no solo por el lugar y la imprenta en que fue publicada esta *Celestina* recalada en Nápoles —en lo sucesivo designada como *CNa*— sino también por la autenticidad o falsedad de los datos de su *éxPLICIT*. Pues, si de ser verdaderos la aparición de esta nueva edición habría sido un hallazgo sensacional —al aproximarse al subarquetipo sevillano de la *Tragicomedia* con fecha real de 1502—, tampoco dejaría de tener interés su probable condición falsa (o semifalsa): además de orientarnos hacia una datación

---

(como, por ejemplo, en la h. sign. b1r, una plana sin salto de párrafo y con signatura tipográfica al pie).

10. Martín Abad fundamenta esa suposición en el error en la combinación de figurillas factótum del acto XVII, que no se corresponden con los nombres de los personajes por encima de ellas (Elicia, Sosia y Areusa), cuya enunciación coincide con la de ese mismo acto en la edición de c.1511 (donde sí aparecen bien ordenadas), dándose además dos errores en la combinación de las figurillas de la edición de Erfurt: «debajo del nombre de Sosia se representa a la Celestina y debajo del nombre de Areusa se ha utilizado la figurilla factótum con la que se ha representado unas veces a Pármeno y otras a Sempronio» (MARTÍN ABAD, 2017). Incluye además descripción tipobibliográfica de esta edición, con el núm. 1344·5 como adición a su *Post-incunables ibéricos* (2016).

circunscrita al periodo post-incunable, la vincularían a esa premeditada estrategia de semicultación de la fecha de impresión para eludir, al amparo de la contrahechura cronológica, las diligencias del control previo establecidas para la impresión de libros, precisamente desde el 7 de agosto de ese año<sup>11</sup>. Sumándome a lo apuntado desde hace tiempo por reconocidos estudiosos de *La Celestina*<sup>12</sup>, creo que la indicación «1502» es claramente una contrahechura, como subterfugio precautorio al que recurrieron los impresores para cubrirse las espaldas ante la articulación de un mecanismo de censura previa puesto a punto en el reino de Castilla a partir de ese año; y no deja de ser curioso que dejaran de hacerlo solo tras la revuelta comunera, que tantas cosas cambió también en el mundo de la imprenta.

### 3. ANÁLISIS TIPOGRÁFICO

En todo caso, centrándonos en el análisis del ejemplar napolitano, con el recurso a esa tipografía de cuerpo pequeño el avisado impresor —buen conocedor de la demanda y de las ofertas de *Celestinas* en el mercado editorial castellano— logró ahorrar dos pliegos, es decir, un cuaderno, con respecto a las ediciones de Toledo y de Sevilla, todas de 64 hojas —incluida la nueva localizada en Erfurt— siendo sin duda una de las innovaciones ensayadas en esta nueva salida editorial, algo que la aleja, desde luego, de la fecha mítica de 1502 del subarquetipo. Y, sin embargo, en un primer momento, el análisis de la tipografía principal con la que va compuesta apuntaba contradictoriamente a esa temprana datación.

#### 3.1. *El tipo 71 G*

En efecto, para componer tanto el texto de la obra, como los argumentos de cada acto y los paratextos liminares y finales se recurrió a una tipografía de 71 mm / 20 líneas, asimilable al cuerpo denominado breviario (véase lám. 3)<sup>13</sup>, con

11. Para las divergencias sobre la fecha de entrada en vigor de la Pragmática de Toledo de 1502 y otras precisiones sobre la articulación del procedimiento de control previo solo en el reino de Castilla en esos primeros años, véase FERNÁNDEZ VALLADARES (2019b). Encuentro coincidencia en la misma interpretación, frente a las simplificaciones de los más reputados especialistas actuales sobre legislación en materia de libros, en un trabajo, difundido recientemente, de IGLÉSIAS FEIJOO (2017-18: 34-40).
12. Desde LOBERA-SERÉS-RICO *et al.*, *apud* GARCÍA ORO (eds., 2000: LXXXIII-LXXXIV), a GARCÍA VALDECASAS (2000: 30).
13. Compárese con las denominaciones que ofrece CARTER (1999: 195). Para obtener su medida por extrapolación a partir de la reproducción digital que puso a mi disposición el profesor Di Camillo, tomé como referencia la altura de la inicial grabada E que destaca el inicio de la obra,

un diseño de ‘M’ que corresponde exclusivamente al *tipo 5 71 G* de Juan Pegnitzer y Magno Herbst (Norton, 1978: 269). Estos fueron los únicos impresores que dispusieron de esta caja tipográfica en el período post-incunable, habiéndola incorporado a su imprenta sevillana desde 1496, es decir, en el taller de los entonces cuatro Compañeros alemanes. No obstante, tanto el TW<sup>14</sup> como el BMC adelantan su incorporación al año 1495, asimilando el diseño de su ojo al de la M<sub>87</sub> de Haebler<sup>15</sup>. Desde luego, la comparación de la muestra ofrecida por el BMC con la tipografía de *CNa* revela una coincidencia prácticamente absoluta.

Solo he detectado dos pequeñas modificaciones, seguramente fruto de una refundición específica aplicada a algunos caracteres: concretamente en la ‘M’ los contornos interiores de ambas panzas parecen más espaciosos (lám. 4, fig. a). Pero, sobre todo, atendiendo al análisis de la justificación de las matrices, la ‘v’ minúscula se aprecia mal justificada con respecto a la línea de base en la muestra del BMC (inclinada hacia la derecha) y en cambio aparece de manera correcta en *CNa*, si bien se diría que ahí su ojo presenta un grado algo mayor con respecto al resto de los caracteres de esa fundición (lám. 4, fig. b). Además, alternan dos diseños distintos de ‘C’ mayúscula —como se aprecia en los nombres de Crito y Celestina (lám. 4, fig. c)—, posiblemente por las reiteradas apariciones de esa mayúscula en las acotaciones de Calisto, Celestina, Crito y Centurio, siendo el diseño original de esta tipografía el del nombre de ‘Celestina’.

Según indica Norton (1978: 269), la última impresión conjunta de Pegnitzer y Herbst con data explícita es del 5 de septiembre de 1502<sup>16</sup>. Después Pegnitzer, que sobrevivió un año más, firmó varios colofones, que se extienden

---

localizada en la edición de los *Remedios* de Petrarca, impresa en Sevilla, por Juan Varela de Salamanca en 1516 (en la h. sign. a3 v). Su medida original puesta en relación con la altura obtenida de esa misma capitular en la impresión en papel de la digitalización de Nápoles, permitió por una simple regla de tres hallar la medida de 20 líneas de tipos en el original, a partir de su medida en la digitalización, según el procedimiento aprendido directamente de Jaime Moll y muy útil en tanto que las reproducciones no incorporen parámetros de medición. Puede verse otra aplicación de este sistema en FERNÁNDEZ VALLADARES (2012b: 40). Agradezco a Pedro M. Cátedra la amabilidad de consultar por mí el ejemplar en la Biblioteca Nazionale de Nápoles y ratificarle esta medida.

14. *Type 7:71 G* bei Compañeros Alemanes (Sevilla, Offizin 3): <<http://tw.staatsbibliothek-berlin.de/ma11825>>.
15. Aunque conviene advertir que solo de manera aproximada coincide con el de este tipo. Tomo de BMC X (1971: 33 y Plate X) la descripción de su diseño: «commentary type in Venetian stile, “very like” Hamman 70 G and other Venetian founts. Haebler’s M87. Several capitals double-shanked or stemmed. Light rounded paragraph mark. In use from 1495 (Díaz de Montalvo, *Ordenanzas*, Haebler 220)».
16. San Buenaventura, [*El regimiento de la conciencia que se llama fuente de la vida...*] (NORTON, 1978: núm. 725), (MARTÍN ABAD, 2001: núm 236) sin ejemplar localizado en la actualidad.

desde el 8 de septiembre hasta el 4 de noviembre de 1503. De modo que, en principio, esta fecha marcaría el estrecho límite temporal de datación de *CNa* atendiendo a la presencia de esta tipografía, cuyo estado en esa última edición de Pegnitzer<sup>17</sup> —donde figura solo en las apostillas— es similar en lo sustancial al de *CNa*, incluida la ‘v’, justificada ya correctamente. Solo indicaré, como detalle discriminante, que en esta última edición de Pegnitzer la ‘S’ se percibe algo caída por debajo de la línea de base (lám. 4, fig. d), una defectuosa justificación presente ya, al menos, desde la edición de *Aurea expositio hymnorum*, impresa por Pegnitzer y Herbs el 31 de octubre de 1500<sup>18</sup>, y que en cambio se corrigió en la *CNa*. Todo esto documenta las sucesivas refundiciones operadas en esta tipografía, siendo un detalle de interés pues apunta a un estadio más tardío de esa tipografía en su uso en la *CNa*, lo cual concuerda mejor con la conveniencia de retrasar su datación más allá de ese 4 de noviembre de 1503, en consonancia con la evidencia tipográfica y editorial que manifiesta su menor extensión en cuanto al número de pliegos, pudiendo en consecuencia descartar su asignación a la labor de Pegnitzer.

El problema es que no disponemos de ningún otro testimonio del uso de esta tipografía en los veinte primeros años del siglo XVI, salvo las impresiones del taller de Pegnitzer ya aludidas. A su muerte, sus materiales pasaron a Juan Varela de Salamanca —que los utilizó en Granada desde el inicio de su actividad en diciembre de 1504—, y dos de sus fundiciones fueron repartidas entre él y Jacobo Cromberger. Pero en ninguna de las ediciones de estos dos prolíficos impresores aparece utilizado este enigmático tipo 71 G, del que, por contraste, se habían servido intensivamente los Compañeros alemanes hasta la extinción de su imprenta sevillana en 1503<sup>19</sup>. De ahí que para seguir avanzando sea necesario recurrir al principio metodológico de la *peculiaridad de una combinación*

17. La *Copilación de los establecimientos de la orden de cauallería de Santiago del espada* [Ed. lit. Juan Fernández de la Gama], Sevilla, Juan Pegnitzer, 4 nov. 1503 (NORTON, 1978: núm. 429), (MARTÍN ABAD, 2001: núm. 485). Puede verse un ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla en la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico BVPB: <<http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=452051>>.
18. ISTC, ie00161500; GW, n0435; con reproducción del ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, I-1089, accesible en la *BDH*: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000038846>>.
19. Para evitar recorridos en falso, debo señalar que no puede asimilarse esta tipografía 71 G con el tipo 13 c. 70 G de Juan Varela de Salamanca, cuya ‘M’ no pudo documentar Norton —lo cual hace todavía más intrigante la cuestión—, debido a que solo se usó en una edición del taller toledano de Juan Varela para los encabezamientos de las *Leyes del estilo*, en febrero de 1511 (NORTON, 1978: núm. 1081 y MARTÍN ABAD, 2001: núm. 898). He examinado directamente el ejemplar de la Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» de la UCM, FOA 352(2) <<https://ucm.on.worldcat.org/oclc/49293247>>: comparadas ambas tipografías, las diferencias en el diseño resultan notorias.

de caracteres formulado por Vervliet y aplicado por Norton para, sabiendo qué impresores dispusieron simultáneamente de todas ellas, retomar a la luz de esos datos la trayectoria de la enigmática tipografía del texto de *CNa*.

### 3.2. El tipo c. 262(-275) [285] G

Las tres primeras líneas del título están compuestas con una tipografía de gran cuerpo (lám. 2), asimilable al denominado canon (Carter, 1999: 195). En la docena escasa de palabras aparecen cuatro mayúsculas —entre ellas una ‘M’— siendo material más que suficiente para identificar el diseño de su ojo. Fue introducido por Pablo Hurus en Zaragoza en 1493 y utilizado después por su sucesor, Jorge Coci<sup>20</sup>, así como también por Fadrique de Basilea en Burgos, presumiblemente desde el año 1507<sup>21</sup>. Además de estos impresores y de sus continuadores —como Alonso de Melgar—, tanto Jacobo Cromberger como Juan Varela de Salamanca tuvieron también una fundición de este diseño: en el caso de Cromberger es su *tipo 1* con medida c. 285 G, cuya primera aparición figura en un libro datable en 1511<sup>22</sup>. A partir de ese momento, lo utilizará ininterrumpidamente y sin alteraciones, perdurando hasta la clausura de esta imprenta en la década de 1550<sup>23</sup>.

Por su parte, Juan Varela de Salamanca lo introdujo por primera vez en su imprenta de Toledo en 1513: es también su *tipo 1* con medida más variable, de c. 262(-275) G, cuya ‘M’ no se ha documentado<sup>24</sup>. Allí lo utilizará únicamente durante ese año, en las cinco ediciones que publicó entre el 4 de julio y el 1 de noviembre, sin aparecer nunca más en su producción toledana, documentada fehacientemente hasta el año 1515 pues no creemos que sea necesario prolongarla

20. Es su tipo 1 268 G (NORTON, 1978: 220).

21. Es su tipo 1 262 G (FERNÁNDEZ VALLADARES, 2005: I, 232 y núm. 23).

22. Según indica NORTON (1978: 284-285 y núm. 802), concretamente en las *Ordenanzas sobre el obraje de los paños, lanas, bonetes y sombreros* [1511, después del 20 de junio].

23. A propósito de este tipo señala GRIFFIN (1991: 271-273) que «esta inmutabilidad no es sorprendente, ya que nunca, o casi nunca, necesitó ser refundido. Su utilización se limitó en buena medida a los encabezamientos que se encuentran en las portadas donde reemplazó los titulares xilográficos de tantos incunables españoles y de ciertos libros impresos en la primera década del siglo XVI. Probablemente, Jacobo vio su compra como una inversión a largo plazo, puesto que resultaría duradero y eliminaba la necesidad de emplear a un grabador en madera que tallase los títulos xilográficos, que eran, por otra parte, más frágiles». Por ello resulta llamativo que la *Tragicomedia* hallada en Erfurt lleve todavía un título xilográfico, seguramente otra reminiscencia de haber seguido como modelo para su composición la edición crombergeriana de c. 1511 y no la más cercana a ella, de c. 1513-15, que ya lleva el título compuesto con esta tipografía de gran cuerpo.

24. Según indica NORTON (1978: 348), quien señala «very close to Cromberger type 1».

hasta *c.* 1519 como se ha sugerido<sup>25</sup>. Este *tipo 1* de Varela de Salamanca lo encontraremos utilizado ya al año siguiente en sus ediciones impresas en Sevilla, desde la primera con data expresa de 13 de abril de 1514<sup>26</sup>; y en adelante lo usará intensivamente y sin interrupción, pues figura en diecinueve de sus cuarenta y siete ediciones post-incunables sevillanas<sup>27</sup>.

25. Esa prolongación se ampara en una *Bula de indulgencias a favor de la cofradía el Corpus Christi, instituida en Roma y en España por Teresa Enríquez*, compuesta con la tipografía 65 G de Varela de Salamanca (su *tipo 14*), datada *c.* 1519 por los paleógrafos que llevaron a cabo el primer análisis de los restos recuperados en la sepultura de Isabel de Zuazo en la iglesia de San Esteban de Cuéllar: «Datamos la bula en 1519, porque un año antes, en 1518, se concluyó la construcción de la colegiata del Santísimo Sacramento [de Torrijos], costeadada por Teresa Enríquez, y suponemos que de inmediato se instituyó la cofradía para veneración del Santísimo». Aunque esta datación es aceptada por MARTÍN ABAD (2016: núm. 256-7), debe tenerse en cuenta que esa cofradía se instituyó en 1508 durante el pontificado de Julio II —según se indica, además, en el texto— iniciándose la construcción de la colegiata en 1509; por lo que siendo León X el papa otorgante de esa bula y sin constancia manuscrita alguna de fecha de adquisición, no vemos necesidad de retrasar más allá de *c.* 1513-15 su impresión —en un arco temporal concordante con la actividad documentada de Varela de Salamanca todavía en Toledo—, atendiendo además al tenor del texto en el que se alude a «la ayuda a los gastos *que se han de hazer* en la dicha cofradía en veneración del Santísimo Sacramento» (la cursiva es nuestra). Me indica María Casas del Álamo que se conserva abundante documentación relativa a la institución de la cofradía en la Sección Nobleza del AHN y entre ella una copia simple de las bulas de Julio II (con data de 21 de agosto de 1508) y de León X (data de 23 de agosto de 1513) confirmando las ordenanzas de la cofradía del Santísimo Sacramento de Torrijos (Toledo), fundada por Teresa Enríquez, señora de Torrijos —conocida como la Loca del Sacramento— y mujer de Gutierre de Cárdenas, comendador mayor de la Orden de Santiago (Sig. ES.45168.SNAHN/6.37.7.6//BAENA,C.129,D.5), si bien la copia sin fechar está en escritura humanística muy posterior. REYES GÓMEZ (2017: 96 y 268, núm. 47, bula 4.7), conociendo los documentos citados considera que «su publicación debió de realizarse hacia 1514, teniendo en cuenta, además, que el impresor culmina ese año sus trabajos en Toledo», matización discordante con la existencia de un testimonio con data textual explícita del año 1515 asignado a la imprenta toledana de Juan Varela por NORTON (1978: núm. 1100) y MARTÍN ABAD (2001: núm. 265).
26. NORTON, (1978: núm. 960) y MARTÍN ABAD (2001: núm. 957): Juan López de Palacios Rubios, *Libellus de beneficiis in curia vacantibus*. Dejo de lado, por el momento, el posible regreso de Juan Varela de Salamanca a su actividad sevillana con anterioridad, documentada por la nota «Ad lectorem» incluida al final de unas *Introductiones latinae cum longoribus glossematis*, que imprimió para Nebrija con algunos materiales de Jacobo Cromberger, al parecer ya hacia mayo o junio de 1513 (complementada seguramente con unas *Pueriles introductiones*, la consabida versión escolar del arte sin comentario), y dos o tres trabajos más; véase MARTÍN ABAD (2007: núms. 91, 105 y 113) y MARTÍN BAÑOS (2014: núms. 49 y 50, y pp. 30-33) con datos fundamentales sobre los acuerdos entre Varela y Nebrija como consecuencia de las desavenencias del gramático con Brocar.
27. Dejo de lado al impresor Lorenzo de Liondedei que en Salamanca utilizó una tipografía de este mismo diseño, pero con medida 100 G (NORTON, 1978: 208), un cuerpo atanasia y, por tanto, mucho más pequeño, que no puede identificarse con el de *CNa*.

### 3.3. El tipo c. 127-130 G

El resto del título (lám. 2) está compuesto con una tipografía que resulta también fácilmente identificable —a pesar de no mostrar ninguna ‘M’— gracias al diseño un tanto peculiar de la ‘C’ mayúscula y a la presencia de un calderón ‘C’, elementos que se repiten en la primera línea del encabezamiento del «Argumento» —allí figura también una ‘S’ característica— y en la rúbrica de las octavas conclusivas del autor.

Es el *tipo 4* 127-130 G de Juan Varela de Salamanca, continuación del *tipo 2* de Pegnitz y Herbs<sup>28</sup>, el mismo que figura, por ejemplo, en el encabezamiento del prólogo de la edición antes mencionada de los *Remedios contra próspera y adversa fortuna* de Petrarca<sup>29</sup>. Juan Varela lo utilizará ininterrumpidamente en su imprenta sevillana desde el año 1509, con una frecuencia llamativa pues figura en treinta de sus cuarenta y siete ediciones post-incunables con ejemplar conocido, es decir en el 64% de su producción en esa ciudad. Por el contrario, en Toledo solo se documenta en el título de los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, un pliego suelto sin indicaciones tipográficas pero asignado por Norton a su taller toledano, *c.*1510?; aunque, con su prudencia característica apuntaba también: «possibly, but less probably, printed at Seville in 1509» (Norton, 1978: núm. 1080), algo que ahora nos parece francamente atendible a la luz de los datos estadísticos aducidos.

Jacobo Cromberger también tuvo esta tipografía: su *tipo 4* 127 (126-130) G, «identical with Pegnitz type 2 (shared with Varela)» (Norton, 1978: 284). Según explica Griffin (1991: 277), lo utilizó por primera vez en 1507 pero pronto desapareció de todos sus libros, con excepción de unos pocos publicados después de 1520.

### 3.4. El tipo c. 92-93 G

Por último, con un tipo de cuerpo asimilable al denominado atanasia se compusieron los nombres de los personajes sobre la estampa de la portada (lám. 2), así como el encabezamiento de las octavas del autor y la primera línea del texto (lám. 3), apenas dos docenas de palabras en las que tenemos documentadas cuatro mayúsculas —incluida la ‘M’— y un calderón. Fue un tipo muy común para el texto principal de los libros: lo usó Brocar desde 1499 en su imprenta de Pamplona, Juan de Porrás en Salamanca, el sucesor de Hagembach en Toledo, varios impresores valencianos con Juan Jofre a la cabeza..., pero todos quedan descartados al

28. Según estableció NORTON (1978: 348), que precisa: «also used by Cromberger».

29. Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1516 (en h. sign. A1v), con medida 128 G.

no haber dispuesto del resto de las tipografías que se combinaron con esta en *La Celestina* napolitana. Por eso, solo nos interesa su presencia en impresos de Juan Varela y de Jacobo Cromberger.

Cromberger tuvo una tipografía con medida 95(94-96) G, codificada como su *tipo 10*, que según indica Griffin (1991: 283-284) «empezó a emplear en 1516, pero lo abandonó inmediatamente por razones que se desconocen», desapareciendo de sus ediciones hasta 1543.

Juan Varela tuvo también una tipografía similar, codificada como *tipo 9*, con medida 92-93 G, y la utilizó exclusivamente en su imprenta de Sevilla desde el 13 de abril de 1514<sup>30</sup>, hasta c. 1518-19 en el *Gracioso razonamiento en que se introducen dos rufianes, el uno preguntando, el otro respondiendo en germanía de sus vidas e arte de biuir*, un pliego suelto *sine notis* ilustrado mediante seis tacos de figurillas factótum que Norton fechó hacia esos años (1978: núm. 986), si bien quizá convendría adelantar esa datación, según veremos después. Desde luego fue su tipo principal para texto, pues aparece en diez de las veinticinco ediciones impresas hasta c. 1518-19; sin embargo, después no lo usará en ninguna de las dieciséis ediciones con ejemplar documentado que desde entonces y hasta finales de 1520 salieron de sus prensas sevillanas<sup>31</sup>.

### 3.5. *Typographical evidence*

De modo que el examen combinado de los datos derivados del análisis tipográfico apunta claramente a Juan Varela de Salamanca como artífice de esta edición en su imprenta sevillana, puesto que en Toledo no usó ni el *tipo 9* ni, seguramente tampoco el *tipo 4*; y en cuanto al *tipo 1*, se sirvió de él únicamente durante el año 1513. En Sevilla, por el contrario, utilizó el *tipo 4* desde 1509 —su primer año de actividad documentada allí— y tuvo también a su disposición, desde abril de 1514, la caja del *tipo 1* —que usó reiteradamente hasta el final del periodo post-incunable, quedando ahora documentado el diseño de su ‘M’ presente en el título de *CNa* (lám. 2)—; y la caja del *tipo 9*, que utilizó durante cinco o seis años, como evidencian varios pliegos sueltos adscritos al arco temporal de c. 1517 a 1519, así como la *Doncella Theodor*.

30. En que firma el colofón del *Libellus de beneficiis in curia vacantibus*, de Juan López de Palacios Rubios (NORTON, 1978: núm. 960; MARTÍN ABAD, 2001: núm. 957).

31. Con la salvedad de una *Historia de la doncella Teodor*, datada c. 1516-20? por NORTON (1978: núm. 993) que, no obstante, detecta en ella una adulteración por una ‘P’ intrusa, sin las dos cuerdas del diseño genuino, aunque seguramente se debió a la reiteración de ese carácter para marcar las preguntas a Theodor.

La imprenta de Jacobo Cromberger debe quedar descartada pues no hay constancia de que dispusiera simultáneamente de esas tres cajas, ya que el *tipo 4* lo usa solo entre 1507 y 1514<sup>32</sup> y el *tipo 9* (en su caso *tipo 10*), de manera puntual en 1516 (Norton, 1978: núms. 888, 890 y 896).

De modo que, con la certeza que la *ratio typographica* permite, es posible proponer para esta nueva edición de la *Tragicomedia* el taller sevillano de Juan Varela de Salamanca, en un arco temporal que se abre no antes de 1514 y se cierra, en principio, en el año 1519, aunque los datos de índole biblioiconográfica que enseguida veremos permitirán afinar con mayor precisión su fecha.

### 3.6. Una tipografía más para Juan Varela de Salamanca (Type 13 c. 71 G, continuation of Pegnitzer & Herbs type 5)

En consecuencia, para la historia material de la imprenta de Juan Varela este nuevo testimonio permite incorporar la fuente 71 G procedente de Pegnitzer y Herbs a los materiales tipográficos de su taller sevillano durante el periodo post-incunable, aunque hasta ahora no se hubiera documentado esta tipografía en sus ediciones de las dos primeras décadas del siglo XVI, ni tampoco en las de ningún otro impresor activo en ese periodo. Ello significa que Juan Varela de Salamanca fue el último depositario de esa caja tipográfica introducida por los Compañeros alemanes en 1495, la cual pasó a él íntegramente, sin compartirla con Jacobo Cromberger, frente a lo sucedido con los *tipos 1* y *2* de Pegnitzer y Herbs, cuyas cajas se repartieron entre ellos.

Por lo que se refiere al estado de este tipo 71 G cuando Varela de Salamanca se hizo con él, según los detalles indicados parece claro que ya tenía la ‘v’ bien justificada, ocupándose cuando llega a sus manos de refundir correctamente la ‘S’ sin caída, así como de incorporar una segunda ‘C’ (nos gustaría afirmar que era para imprimir esta *Celestina*, pero es mera conjetura). En todo caso, al menos dos de las ediciones que con posterioridad al año 1520 documentan la permanencia de esta caja tipográfica en la imprenta de Juan Varela —unas *Introductiones latinae* de Nebrija del año 1532 y el *Enchiridion* franciscano de Juan de Argomanas de 1535<sup>33</sup>— la muestran exactamente en el mismo estado, es decir con la ‘v’ y la

32. En teoría, desde el 1 de diciembre de 1507, en el *Missale hispalense* (NORTON, 1978: núm. 773), hasta 1514, en el *Commentum novum in Parabolis Arnaldi de Villa Nova*, de Diego Álvarez Chanca (NORTON, 1978: núm. 844).

33. Antonio de Nebrija, *Introductiones in latinam grammaticem*, Hispalis, in aedibus Ioannis Varela Salmanticensis eiusdem ciuitatis tribunus, 1532, 31 marzo (Biblioteca de la Universidad de Sevilla, 39/2/9, <[http://fama.us.es/record=b1528430~S5\\*spi](http://fama.us.es/record=b1528430~S5*spi)>); y también el *Enchiridion seu Manuale fratrum minorum*, Hispalis, in aedibus Ioannis Varela Salmanticensis, 1535, 12 abr. (BUS, Res. 33/4/12(1) y 25/4/4(2) <[http://fama.us.es/record=b1528442~S1\\*spi](http://fama.us.es/record=b1528442~S1*spi)>, descritos ahora por

‘S’ bien justificadas y la alternancia de las dos ‘C’. Es la confirmación definitiva de que el tipo 71 G de Pegnitzter y Herbs había pasado a Juan Varela de Salamanca, seguramente a la vez que el resto de los materiales de los Compañeros alemanes, ya desde el año 1504.

### 3.7. *Las iniciales grabadas*

El análisis de las iniciales grabadas, además de corroborar la adscripción propuesta, en ocasiones puede ayudar a perfilar la datación. En consonancia con la jerarquía textual de las piezas integrantes de la obra se recurrió a tres niveles de capitulares: del juego mayor solo tenemos una ‘E’ con 11 líneas de arracada, de trazado lombardo con decoración de rameados y pequeñas flores y frutos, blanco sobre negro, con doble cantero, cuya función es destacar el inicio propiamente de la obra: «(E<sup>11</sup>)N esto veo Melibea la grandeza de dios...» (véase lám. 3). Pertenece a un juego recurrente en las ediciones de Varela de Salamanca hasta los años 30 del siglo XVI que, en cambio, no poseyeron los Cromberger. Muestra un pequeño desgaste de la esquina inferior izquierda del taco, presente también en la edición antes citada de *De los remedios* de Petrarca de 1516<sup>34</sup>.

Con el segundo conjunto más pequeño, con medida *c.* 18 x 18 mm para 5 o 6 líneas de arracada, también de trazado lombardo blanco sobre negro y decoración vegetal, se destacan generalmente los inicios de cada acto y los paratextos preliminares (véase lám. 5). En total hay veintiuna apariciones de diez iniciales (A, B, C, E, H, M, O-Q, P, S, T) y excepto la B, el resto figuran en la edición citada de Petrarca. Pertenecieron a tres juegos diferentes que se usaron a la vez<sup>35</sup> y tampoco Jacobo Cromberger dispuso de un juego similar.

Las iniciales lombardas más pequeñas, de dos y tres líneas de arracada, señalan el inicio de los argumentos de cada acto (véase lám. 5). Como excepción, se sirvieron de una letra de aviso al principio del acto XVII, sin duda por falta de espacio para incorporar una capitular al tener que conjugarla con una banda de tacos factótum inmediatamente por encima, precisamente en una plana que cierra forma (sign. f8 v) y en un cuaderno en el que se conjugaron cinco estampas,

---

CASTILLEJO BENAVENTE (2019, núms. 193 y 278A), a quien deseo dedicar un recuerdo agradecido por su reiterada generosidad para mis consultas durante la ardua elaboración de su tipobiografía sevillana del siglo XVI, que no pudo ver publicada.

34. MARTÍN ABAD (1994: 215) ofrece su medida: 40 x 40 mm e indica que estas iniciales «aparecen en sucesivas ediciones de Juan Varela de Salamanca de los años veinte y treinta del siglo XVI», citando como más temprana una de 1524.

35. Así lo indica MARTÍN ABAD (1994: 216). Agrupo por juegos las iniciales presentes en *CNA*: A, B, H, M; E y P; C, O, S y T.

tres de las cuales en esa misma forma externa. Por lo tanto, lejos de ser un rasgo arcaizante responde a la comprensión del texto y al aprovechamiento máximo de papel que presidió la puesta en página y disposición tipográfica de esta edición.

#### 4. EL ANÁLISIS BIBLIOICONOGRÁFICO DE LAS ESTAMPAS: ENSAYO DE ECDÓTICA ICONOGRÁFICA

Queda, en tercer lugar, adentrarnos en la colación de las estampas con una mirada tipobibliográfica para precisar la identificación de esta edición y resolver su enigma más llamativo: la mezcla de materiales ilustrativos de distinta procedencia. En una primera aproximación resulta evidente que sigue muy de cerca la disposición de las *Tragicomedias* de Jacobo Cromberger, que conjugaron las estampas a caja con las combinaciones de cinco figurillas factótum de personajes y ambientes —casas y árboles— siendo llamativa la coincidencia en cuanto a su factura. Lo desconcertante es que, junto a esos materiales, hay otros claramente vinculados con la edición toledana del Sucesor de Hagembach, impresa c.1510?: entre ellos, y resulta significativo, la estampa de la portada, además de algunas figurillas notoriamente toscas (véase lám. 6).

Como sabemos, la *Tragicomedia* toledana también conjugó escenas y tacos factótum siguiendo la pauta del denominado —impropiamente— modelo crombergeriano, un contrasentido a la luz de los testimonios disponibles por ser la edición toledana anterior a cualquiera de las conservadas de Cromberger. Para subsanarlo conviene tomar en consideración lo que señaló Norton hace cincuenta años, aunque haya sido soslayado con frecuencia, distorsionando incluso la cronología que se deriva de ello (Norton, 1966 [trad. 1997]: 218): «las figurillas factótum se diseñaron ex profeso para una *Tragicomedia* perdida de Sevilla, impresa realmente en 1502 por Estanislao Polono, verdadero artífice de la renovación del programa iconográfico de *La Celestina* mediante el sistema combinatorio de figurillas, que por su versatilidad y economía logrará de inmediato un éxito arrollador»<sup>36</sup>. Y puesto que algunas de esas figurillas celestinescas se encuentran en la portada de la edición de *Bías contra Fortuna* de Santillana, impresa por Estanislao Polono el 3 de abril de 1502 —una iglesia (*sic, i.e.* casas), un árbol, un

36. Por ello debe entenderse como un simple lapsus la afirmación de MARTÍN ABAD y MOYANO ANDRÉS (2002: 79-82) al referirse a la portada de la edición de *El libro del famoso Marco Paulo de micer Pogio florentino que trata de las mesmas tierra e yslas*, impreso en Sevilla, por Estanislao Polono, el 28 de mayo de 1503: «Es la primera vez que nos encontramos en nuestro taller con figuras factótum, es decir, grabados, de pequeño tamaño (por lo general), representando figuras humanas o lugares —un conjunto de casas, un puerto marítimo, etc.— que el impresor puede utilizar para representar personajes y lugares diversos, bastando con añadir con tipos un nombre al lado de la representación».

hombre con la leyenda tipográfica «Bías», una mujer con la leyenda «Fortuna»—, y también en el *Marco Polo* que publicaron conjuntamente Polono y Cromberger el 28 de mayo de 1503, el subarquetipo perdido de la *Tragicomedia* tuvo que haberse publicado con anterioridad a ese 3 de abril de 1502 en que va fechado el colofón de la obra de Santillana, lo cual creo que no se ha tenido suficientemente en cuenta al no tomar en consideración la presencia de esas figurillas en el pliego de Santillana o no haberlas vinculado con la serie celestinesca a la que pertenecen, a pesar de ofrecer un *terminus ante quem* revelador para la prínceps perdida de la *Tragicomedia*<sup>37</sup>.

Para analizar las estampas de la nueva edición hallada en Nápoles he elaborado unas tablas comparativas que permiten cotejar sus escenas y combinaciones de figurillas con las del resto de ediciones impresas en el reino de Castilla con la data falsa de 1502<sup>38</sup>. Lo primero que revelan es que Varela de Salamanca redujo a cuatro las escenas del ancho de caja, frente a las seis del resto de ediciones (véase tabla 1<sup>39</sup>), debido sin duda a motivos de ajuste<sup>40</sup>, renunciando para eso a las dos más prescindibles: en el acto XIII, la estampa del ajusticiamiento de Sempronio y Pármeno (solo referido por Sosia) y en el acto XIX, la segunda ascensión de Calisto por la escala al encuentro con Melibea —que era, además, estampa repetida—, pues lo verdaderamente importante en ese acto era ilustrar la caída y muerte de Calisto. También resulta patente que esas cuatro entalladuras utilizadas por Varela son idénticas a las de las ediciones de Cromberger: es decir, Varela dispuso

37. Y obviamente en ella, la referencia a Febo aposentado en casa de los hijos de Leda de su éxplicit rimado había perdido el sentido literal que tendría en alguna de las ediciones de la *Comedia*.
38. Me he inspirado en el sistema aplicado por SNOW (1987: 266-277), a quien hago explícito mi agradecimiento por haberme guiado en el laberinto iconográfico de esta nueva edición. Puede consultarse el conjunto completo de tablas, con el desglose de escenas y combinaciones de figurillas de cada edición (excepto la de Erfurt, aunque se incorporan algunas observaciones sobre ella), en FERNÁNDEZ VALLADARES (2019c) <<https://eprints.ucm.es/54796/>>.
39. Es una tabla sinóptica que permite cotejar las estampas a caja de *CNa* (en la primera columna) con las toledanas de la edición del Sucesor de Hagembach c.1510? [*H*] y las de las sucesivas ediciones de Jacobo Cromberger, representadas exclusivamente por su edición más antigua conservada (c. 1511) [*J*]. Me sirvo de las siglas convencionales para mencionar cada edición (véanse p. ej. en INFANTES 2010: 28-89) y adopto para las dos halladas recientemente la convención [*CNa*] (ejemplar de Nápoles) y [*CEr*] (ejemplar de Erfurt).
40. Aunque el espacio sobrante del birlí de la última hoja le habría permitido encajar otra estampa —a costa de ajustar con mucha estrechez en esa última plana las tres octavas conclusivas del autor y las seis de Proaza (téngase en cuenta que tampoco esta edición lleva la estrofa «Penados amantes jamás conseguieron...», correspondiente al epígrafe «Toca cómo se debía la obra llamar Tragicomedia y no comedia» añadida por Proaza en la edición de Valencia, 1514). Claramente, el cajista o más exactamente, quien se encargara de la cuenta del original, prefirió no complicarse al planificar la edición y buscó una composición más holgada.

de sus maderas. Esto es una manifestación más de la estrecha relación profesional y financiera entre ambos, con frecuentes préstamos de materiales de Cromberger a Juan Varela, que tendrá también derivaciones en lo familiar al casarse tiempo después su hija Inés con Jácome Cromberger, el nieto mayor de Jacobo.

Sin embargo, como apuntaba antes, la estampa de la portada nada tiene que ver con los materiales crombergerianos y sí, en cambio, con la de la edición toledana de la *Comedia*, impresa en 1500 por Pedro Hagembach y reutilizada después por su sucesor para la *Tragicomedia* de c.1510?. Resulta evidente que el entallador al servicio de Varela tomó como modelo la estampa toledana para sacar una copia, incluso mejorada en cuanto a su factura (véase lám. 6): detalles como la ventana incorporada al muro de la casa de Melibea, la menor rigidez del trazo del tronco del árbol situado entre Celestina y Melibea, el rostro algo más favorecido de esta y muchísimo más en el caso de Calisto —en Varela es un joven, en Hagembach hasta tiene sotabarba, por no hablar de la barbilla puntiaguda y la ceja prominente de Melibea— lo hacen patente. Esta mejora del taco de Varela puede explicarse por su familiaridad con el mundo de los entalladores ya que su padre, Pedro Varela, ejerció esa profesión en Sevilla (Álvarez Márquez, 2007: 47). En todo caso, su dependencia del modelo de portada toledano pudiera ser indicio de que Varela comenzó a gestar su proyecto editorial durante su estancia en Toledo a cargo de la imprenta oficial de bulas de San Pedro Mártir, donde le resultaría fácil agenciarse algún ejemplar de la *Tragicomedia* de Hagembach y encargar la copia.

El análisis de las pautas de disposición de las estampas en el interior de la obra revela que Varela siguió muy de cerca la segunda edición crombergeriana —la datada c.1513-15 de la Biblioteca de Michigan [K]— en general, la más correcta en cuanto a la selección de las estampas y la ordenación de las figurillas con respecto al texto del acto que ilustran, salvo dos diferencias (véase tabla 2): en la escena del acto XIV que representa la primera escalada de Calisto al encuentro con Melibea, Varela corrige un error de la edición de Michigan, que en ese lugar incorporó la escena de un reo conducido a la horca también con una escalera apoyada en la misma orientación de la de Calisto, lo que seguramente confundió al cajista al seleccionar la madera. Es curioso este lapsus porque justo al final del acto anterior habían sido degollados los criados —según cuenta Sosia y representa la ilustración precedente— aunque por su bajo estado y la villanía del delito les hubiera correspondido morir ahorcados, un procedimiento tenido en la época por más infamante (Lobera-Serés-Rico *et al.*, eds., 2000: 265). En todo caso, como la edición de Varela renunció a ilustrar el ajusticiamiento en medio del acto XIII, ninguna trascendencia tuvo el error de Michigan, que fue

corregido tanto por Varela como en las siguientes ediciones cromberguerianas, incluida la nueva de Erfurt<sup>41</sup>.

El segundo error tiene que ver con la combinación de figurillas del acto XX y ofrece un primer indicio para ubicar la edición de Varela en la secuencia de las *Tragicomedias* cromberguerianas (véase tabla 2): la edición [I] de c. 1511 intercambió la posición de los tacos de Melibea y Pleberio en relación con sus nombres sobrepuestos; en la sucesiva [K] de c. 1513-15, aunque se molestaron en corregir el orden de los tacos —introduciendo uno de Pleberio de diferente diseño—, no ajustaron bien los nombres, resultando francamente descuidada la disposición que, por el contrario, se corrigió tanto en la edición de Varela [CNa] como en la de Cromberger c.1518-20 [L], donde las disposición de las figurillas coincide correctamente con los nombres.

Pero los datos discriminantes derivan del análisis particular de cada figurilla desglosado en otra tabla que recoge todas las de las distintas ediciones, incluyendo las cinco que utilizó Estanislao Polono en las coplas de *Bías contra Fortuna* y en el *Libro de Marco Polo*, en total treinta tacos factótum<sup>42</sup>. Su cotejo ha resultado sumamente revelador al aplicar esa suerte de ecdótica iconográfica a la que me refería antes, en la medida en que ha permitido conjeturar y reconstruir la factura de varias figurillas del set primigenio de Estanislao Polono no documentadas en la actualidad. Resumo a continuación los resultados más significativos de esa *collatio* iconográfica.

41. NORTON (1978: núm. 878) ya notó la presencia de esa escena de la horca, considerándola, no obstante, como perteneciente a la serie de estampas de la *Tragicomedia*, si bien señala que no volverá a figurar en ninguna de las de los Cromberger. GRIFFIN (1988: núm. 214) aclara que es una xilografía ajena a la serie. Lo enigmático es que desconocemos la obra que pudo ilustrarse con ese ahorcamiento o la serie de estampas a la que pertenece esa madera.
42. Puede verse en FERNÁNDEZ VALLADARES (2019c) cuya estructura detallo para elucidar el método: en la primera columna se recogen los 19 tacos de [CNa] en su orden de aparición; en la siguiente, los tacos del set original de Polono y, a continuación en orden cronológico, los de las sucesivas *Tragicomedias* [H, I, K, L]. Al final de la tabla se han incluido las figurillas que no aparecen en [CNa] pero sí en las ediciones de Polono y en el resto de *Tragicomedias*. Para codificar los tacos he atendido a su función en la primera de sus ocurrencias y bajo cada figurilla indico el personaje al que representa en cada una de sus apariciones, el auto y la posición que ocupa, junto con el número total de tacos combinados en la escena. Una indicación como «Pármeno (por Calisto)» señala figurillas colocadas equivocadamente. Se anotan también los defectos y roturas claramente discriminantes, después de comprobar que se repiten en todas las apariciones del taco en esa edición. Conviene advertir que no debe atenderse a las aparentes diferencias de tamaño, anchura o estilización de las figurillas ya que están condicionadas seguramente por minúsculas variaciones en la escala de las respectivas digitalizaciones.

De las diecinueve figurillas de la edición de Varela, dieciséis son idénticas a las de Cromberger<sup>43</sup>: es decir, Varela dispuso de los tacos crombergerianos para su edición. Lo demuestra la existencia de un defecto en uno de ello y una rotura en otro (véase tabla 3): en el adoquinado de las casas del taco 8, se aprecia que falta un adoquín —una rayita— en la parte inferior. Como ese pequeño fallo se repite en cada una de las apariciones de ese taco, tanto en la edición de Varela [CNa] como en las tres crombergerianas [I, K, L], deriva claramente de su diseño, descartando un deficiente entintado o la interposición de cualquier brizna que empastelara su estampación. Lo más curioso es que ese mismo fallo se percibe en el taco de Hagembach, que es una copia al espejo del diseño sevillano, lo que permite suponer que el taco de Polono tenía ya ese defecto en la base inferior del empedrado, porque el entallador del taco de Toledo —que debió de tener como modelo la serie de figurillas de Polono— lo reprodujo. Más elocuente todavía es la existencia de una rotura en la esquina inferior izquierda del otro taco de casas (codificado como taco 10), que solo se aprecia en la última de sus apariciones en la edición de Varela —en el acto XX—, así como en todas sus ocurrencias en *Libro de Calisto y de la puta vieja Celestina* de c.1518-20 [L]. Eso demuestra que la edición de Varela es anterior a c.1518, habiendo sido precisamente en el curso de su impresión cuando se rompió esa esquina del taco; y a su vez, es sin duda posterior a la segunda de las ediciones crombergerianas, la de Michigan [K], quedando corroborado por otra vía lo deducido a partir de las pautas de combinación de las figurillas. Por fortuna, en este caso, disponemos de testimonios del uso de este taco por Estanislao Polono, tanto en las *Coplas de Santillana*, como en el *Marco Polo*.

Por lo tanto, parece evidente que Cromberger prestó esos dieciséis tacos a Varela de Salamanca, junto con las cuatro escenas a caja, para imprimir una edición que se sitúa cronológicamente entre la segunda de Cromberger de c.1513-15 [K] y la de *La puta vieja Celestina* [L] de c.1518-20.

Por lo que se refiere a los tacos que no proceden de Cromberger y muestran un diseño más tosco, tanto el codificado como 14 —un criado multifuncional que representa indistintamente a Pármeno y a Sempronio— como el taco 15, también multifuncional para representar a Lucrecia y Areúsa (véase tabla 4), creo que se entallaron tomando como modelo los de la edición toledana del Sucesor de Hagembach, que a su vez se habían abierto copiando los tacos de Polono,

43. Los tacos usados por Varela corresponden funcionalmente a 2 Calistos, 1 Celestina, 1 Pleberio, 2 Alisas, 1 Elíca, 4 criados multifunción, 3 damas multifunción, 2 casas y 3 árboles, resultando llamativo que Melibea no tenga taco propio, pero sucede lo mismo en el resto de las ediciones de la *Tragicomedia*. Los tres tacos que son diferentes a los de Cromberger corresponden a uno de los Calistos, uno de los criados multifunción y otra de las damas multifunción (véase FERNÁNDEZ VALLADARES, 2019c: tacos 13-15).

como apuntábamos antes y corrobora la figurilla femenina. Y aunque no tenemos documentado el taco del criado en ediciones de Polono, me parece posible suponer que lo tuvo y que fue el mismo que encontramos después en Cromberger. Conviene señalar también que Varela dispuso al menos de otros dos tacos de ese juego toscó, unas casas del tipo 1, con arcada lateral adosada a un extraño ajedrezado, y del tipo 2, con tejado escalonado (véase tabla 3): aunque no las utilizó en esta *Celestina*, sí figuran en pliegos sueltos datados por Norton *c.* 1516-17 y *c.* 1517-18, así como en su edición del *Marco Polo* de 1518<sup>44</sup>, y parecen entalladas igualmente a partir del modelo toledano. Estos tacos, junto con los otros de diseño toscó cercanos a los toledanos, integrarían los materiales propios de Varela al llegar a Sevilla en 1514.

## 5. LA RECONSTRUCCIÓN DEL PROCESO DE PUBLICACIÓN

Creo que disponemos de datos suficientes para intentar reconstruir una primera hipótesis sobre el proceso de publicación seguido por Juan Varela de Salamanca: su objetivo fue imprimir una *Tragicomedia* con la novedad de hacerla más breve, componiéndola con una tipografía pequeña, con el consiguiente abaratamiento al ahorrarse dos pliegos, es decir, un cuaderno, como uno más de los varios ensayos editoriales que se experimentaron con este *best seller* en la primera mitad del siglo XVI. Seguramente empezó a gestarlo durante su actividad en Toledo, lo que explicaría el encargo tanto del grabado de la portada —tomando como modelo la de Hagembach, pero mejorándola desde el punto de vista de su factura gracias a la habilidad del entallador—, como del conjunto de figurillas factótum que no llegó a completar y resultaron además francamente toscas, quizá obra de otro grabador menos hábil. Al llegar a Sevilla, Varela pidió prestados a Cromberger la mayoría de los materiales ilustrativos (tacos y escenas a caja) y con ellos y algunas de sus figurillas abiertas en Toledo imprime esta edición, siguiendo muy de cerca la factura de la de Cromberger de *c.* 1513-15, aunque sometida a la revisión que implicaba necesariamente toda cuenta de un original de imprenta

44. Ambos pliegos pertenecen a la colección de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto: *Romance del conde Alarcos y otro romance de Juan del Enzina y un villancico a Nuestra Señora nuevamente impresso*, con el taco de las casas con arcada lateral y ajedrezado (NORTON, 1978: núm. 973; RODRÍGUEZ-MOÑINO, 1997: núm. 1016; *Pliegos [...] Oporto*, 1976: núm. III); y el pliego titulado *En las presentes coplas se trata como vna hermosa donzella andando perdida por vna montaña: encontró con vn pastor...*, que usa simultáneamente los dos tacos de casas de diseño toscó (NORTON, 1978: núm. 975; RODRÍGUEZ-MOÑINO, 1997: núm. 864; *Pliegos [...] Oporto*, 1976: núm. IV). La edición del *Marco Polo*, con colofón de 16 de mayo de 1518, lleva el taco de las casas con arcada lateral y ajedrezado (NORTON, 1978: núm. 979; MARTÍN ABAD, 2001: núm. 1247).

cuando no se seguía a plana y reglón —como es el caso— para lograr un volumen más reducido, que vería la luz entre 1514 y 1517.

No obstante, resulta posible delimitar algo más su arco de datación observando la aparición de esas figurillas en otras ediciones de Varela de Salamanca. Así, por ejemplo, en el *Gracioso razonamiento en que se introduzen dos rufianes*, otro pliego suelto de la colección de Oporto fechado por Norton c.1518-19 (1978: núm. 986), existe la misma mezcla de materiales prestados y propios que se aprecia en *CNa*, pues junto a los tacos de Cromberger aparece al menos uno de los tacos rudimentarios de Varela, concretamente el de las casas con tejado escalonado<sup>45</sup>. Esto lleva a sugerir si Varela pudo haber impreso ese pliego a la par de su *Tragicomedia* o poco después —porque, además, es un texto que desarrolla el tema rufianesco del «Tratado de Traso»—, estableciéndose entre ambas ediciones un vínculo como el apreciable entre la edición romana de la *Tragicomedia* impresa por Marcellus Silber, c.1515-16 [J] y el pliego suelto del *Concilio de los galanes y cortesanas de Roma*, de Torres Naharro, publicado por el mismo Silber, según indicó Norton (1976: 29)<sup>46</sup>. Desde luego, de haber existido esa relación entre el *Gracioso razonamiento* de los dos rufianes y la *Tragicomedia* impresa por Varela, sería factible antedatar la publicación del pliego rufianesco, ya que además sus tipografías no lo impiden.

Disponemos de algunos indicios para apuntalar algo más esa antedatación: posiblemente ya hacia finales de 1516 o en 1517, Varela había logrado hacerse con un set propio de tacos celestinescos cercanísimos a los de Cromberger y de similar calidad en cuanto al trazo, pero bien diferenciables, entre otros motivos porque todas sus figurillas son copias invertidas o al espejo. Cuatro de ellas aparecen utilizadas en la portada de su edición de la *Hystoria de la doncella Theodor*, datada c. 1516-1520? por Norton (1978: núm. 993), aunque probablemente se publicó más cerca de 1516 que de 1520<sup>47</sup>. Su disposición al espejo con respecto a las figurillas de Cromberger es una característica compartida con el set que había incorporado también por entonces Fadrique de Basilea a su imprenta de Burgos, documentadas en pliegos como el *Romance de la Melisenda*, el *Conjuro de amor* de Costana y el cuentecillo del *Rústico labrador*, datados en un amplio arco

45. *Pliegos [...] Oporto*, 1976: núm. II; RODRÍGUEZ-MOÑINO, 1997: núm. 897.

46. Una asignación que, sin embargo, ha pasado desapercibida: RODRÍGUEZ-MOÑINO (1997: núm. 592) recoge simplemente [Roma, ¿1514-1516?] y nada se añade en el *Suplemento* (ASKINS y INFANTES, 2014). La identificación es elocuente porque el texto de Torres Naharro va ilustrado con algunos tacos de la serie celestinesca contrahecha por Silber para su edición romana de la *Tragicomedia*, según ya señaló GILLET (1943, I: 103-104).

47. Así me lo indica amablemente Marta Haro, que ha estudiado en profundidad la transmisión editorial de esta obra.

temporal que abarca de *c.*1515 a 1519 (Fernández Valladares, 2005: núms. 96, 100 y 98), siendo elocuente la afinidad de diseño y factura entre ambos juegos, lo que nos lleva a suponer que procedían de un mismo foco de entalladores, situado quizá en Sevilla. Bien es cierto que su similitud podría hacer pensar en un préstamo de Fadrique de Basilea a Juan Varela, pero ciertos detalles nos cercioran de la independencia de ambos conjuntos de figurillas<sup>48</sup>.

Otra característica del nuevo set de Varela es que incorporó figurillas de tipo pastoril ajenas a *La Celestina*, como los dos pastores presentes en las *Coplas navideñas hechas por Christóbal de Pedraza*, datadas *c.*1517-18 (Norton, 1978: núm. 981; *Pliegos [...] Oporto*, 1976: núm. VII), coincidiendo también con el despegue editorial de los pliegos teatrales de farsas y églogas ilustrados mediante este sistema, consustancial desde entonces a la literatura popular impresa de carácter dramático y dialógico, según documentará la denominación de *babuines para farsas* aplicada a estas figurillas todavía a mediados del siglo *xvi* (Fernández Valladares 2012: 103-105). A nuestros efectos, lo interesante es que este nuevo set de figurillas con el que se hizo Varela de Salamanca apunta también a esa cronología algo más temprana para cerrar el arco de datación de *CNa* quizá no después de 1516, porque si Varela la hubiera impreso más tarde no habría tenido que pedir prestados los tacos celestinescos a Cromberger<sup>49</sup>.

#### 6. LA NUEVA EDICIÓN DE ERFURT A LA LUZ DE LA BIBLIOICONOGRAFÍA: EVIDENCIAS PARA DATAR LA *TRAGICOMEDIA* DE NÁPOLES TAMBIÉN EN 1516

Llegados a este punto, es momento de referirnos muy brevemente al hallazgo de la nueva edición localizada en Erfurt. Resulta envidiable la exactitud con la que Martín Abad ha podido datar su impresión en el año 1516, antes del mes de abril, gracias a dos detalles de las tipografías con las que va compuesta, que le permitieron hilar muy fino al ofrecer su noticia en *Philobiblon* (Martín Abad, 2017). A nuestros efectos esa datación es clave porque, tras el cotejo biblioiconográfico de sus estampas llevado a cabo a la par, percibimos un detalle que adquiere valor de evidencia bibliográfica, no solo para acotar el arco temporal de publicación de

48. Por ejemplo, el ajuste irregular del borde derecho de las líneas del suelo en el taco burgalés de la 'dama con sobrefalda de vuelo', o el volumen más trabajado del bajo del sayo de la 'dama con cofia, amplio escote y las manos entrelazadas bajo la cintura' en el taco sevillano de Varela; aunque sería necesario seguir aplicando este cotejo a modo de juego de los siete errores a otras ediciones de Varela posteriores a 1520 ilustradas con figurillas. Puede verse la reproducción de estos tacos en FERNÁNDEZ VALLADARES (2019c).

49. No obstante, en ocasiones Varela alternará todavía algunos de sus tacos primitivos más toscos, como las casas en las *Coplas de Pedraza* o las de la portada de su *Marco Polo* de 1518, también con figurillas del nuevo conjunto, como Micer Pogio y el propio Marco Polo.

la *Tragicomedia* hallada en Nápoles al año 1516 sino incluso para sospechar que su impresión fue simultánea a la de la edición crombergueriana descubierta en Erfurt. En efecto, la situación del taco 10 con la casa de tejado escalonado cuya esquina inferior vimos que se fracturó al final de la impresión de *CNa*, resulta desconcertante en esta edición de Erfurt pues sus ocho ocurrencias documentan un deterioro que aparentemente no parece progresivo: en el acto III el taco se aprecia completo; en el acto IV da la sensación de que la esquina ha comenzado a deteriorarse y en su siguiente aparición, en el acto VI, figura claramente roto; pero en las cinco apariciones sucesivas (en los actos VII, VIII, X, XV y XVII) el taco está completo. La única explicación —un tanto rebuscada aunque factible en términos editoriales—, es que dado que las dos apariciones del taco deteriorado corresponden a páginas del mismo pliego (aunque lógicamente de distinta forma, una en el blanco y otra en la retiración), pudieran haber tenido que volver a recomponerlo una vez concluida la impresión, para aumentar la tirada o por algún otro motivo. Para entonces el taco estaba ya fracturado, aunque intentaron disimularlo reponiendo la astilla en la impresión del blanco; pero al imprimir la retiración se desprendió definitivamente. Tal posibilidad obliga a suponer necesariamente la existencia de un estado previo, al menos de ese pliego, que llevaría el taco de las casas todavía sin la fractura.

Desde luego, la pauta de uso de este taco 10 en las ediciones previas y en la de Juan Varela aporta indicios en el mismo sentido: en la edición de c. 1511 [*I*], de quince tacos de casas, ocho corresponden al taco 10; en la siguiente de Michigan c. 1513-15 [*K*], de catorce casas, al menos diez corresponden a ese taco (porque falta la hoja de inicio del acto IV); y en la edición de Erfurt aparece ocho veces de un total de doce. En cambio, en *CNa*, de catorce apariciones solo cinco corresponden al taco 10. Ello revela que el cajista de la edición de Varela se cuidó de usarlo y solo lo hizo cuando era imprescindible por coincidir con otro taco de casas en la forma complementaria. Es posible que cuando Cromberger le prestó el taco a Varela estuviera ya cuarteado —quizá solo por la parte inferior— y el cajista fuera consciente de que se le podía partir en cualquier momento, como acabó sucediendo al imprimir la forma con la escena del acto XX. Por eso, no creo casualidad que para imprimir el pliego rufanesco del *Gracioso razonamiento* Varela recurriera al viejo taco de casas de la serie tosca, como vimos. Terminada la tirada de la *Tragicomedia*, vuelven los tacos al taller de Cromberger y es entonces cuando, posiblemente por algún motivo imperioso, tuvieron que recomponer el pliego externo del cuaderno c de su *Tragicomedia*, que inevitablemente llevaba esas casas en ambas formas, y aunque intentaron mantener la esquina unida, en la retiración terminó por fracturarse.

Si esta reconstrucción del minúsculo avatar del trasiego de materiales entre los dos talleres fuera cierta, significaría que ambas ediciones [*CNa* y *CEr*] se

estaban componiendo contemporáneamente y que pudieron salir a la luz prácticamente a la vez en la primavera de 1516, una simultaneidad compartida —curiosamente— por las noticias de sus hallazgos quinientos años después.

## 7. LA IDENTIFICACIÓN HISTÓRICA DEL VOLUMEN NAPOLITANO

Por lo que respecta al ejemplar de Nápoles restaría solo mencionar las marcas de propiedad del volumen, que permiten explicar por qué se ha conservado allí. En la hoja de guarda volante anterior se leen dos anotaciones manuscritas. La superior, de letra más antigua, es una interesante marca de propiedad: «Este libro es de don Cristóbal Melgarejo le huuo en Losarno siendo gouernador de la dicha Ciudad año 1666»<sup>50</sup>. Cristóbal Fernández de Melgarejo fue un eclesiástico de una ilustre familia murciana. Nombrado arcediano de Lorca en 1651 pronto se trasladó a Roma donde en la curia ascendió a gentilhombre de Cámara del cardenal Pascual de Aragón y teniente de su guarda, como se firma en una de las composiciones preliminares de la *Vida del penitente y venerable Fr. Iorge de la Calzada*, de Cristóbal Ruiz Franco de Pedrosa, publicada precisamente en Nápoles en 1666. Durante el virreinato del cardenal de Aragón llegó a ser gobernador de Monópoli, donde murió en 1679. Y gracias a esta anotación sabemos ahora que también fue gobernador de Losarno —hoy Rosarno— en Reggio Calabria, lugar famoso por la batalla decisiva que en 1503 aseguró el reino de Nápoles a Fernando el Católico.

La anotación inferior es más tardía, de un poseedor erudito que ya se percató de la rareza de esta edición pues, tras documentarse sobre la *Tragicomedia* en la *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio —a cuya edición romana remite *sub voce* Juan Sedeño—, dejó constancia de que «Nicolaus Antonius ignorat tamen hanc nostram editionem». Nosotros hemos tardado más de trescientos cincuenta años en tener noticia de su existencia.

50. Agradezco a Elisa Ruiz las orientaciones para la lectura del nombre de la ciudad, francamente difícil por estar afectado por un pequeño agujero en el papel, y a Ottavio di Camillo el haberla identificado.

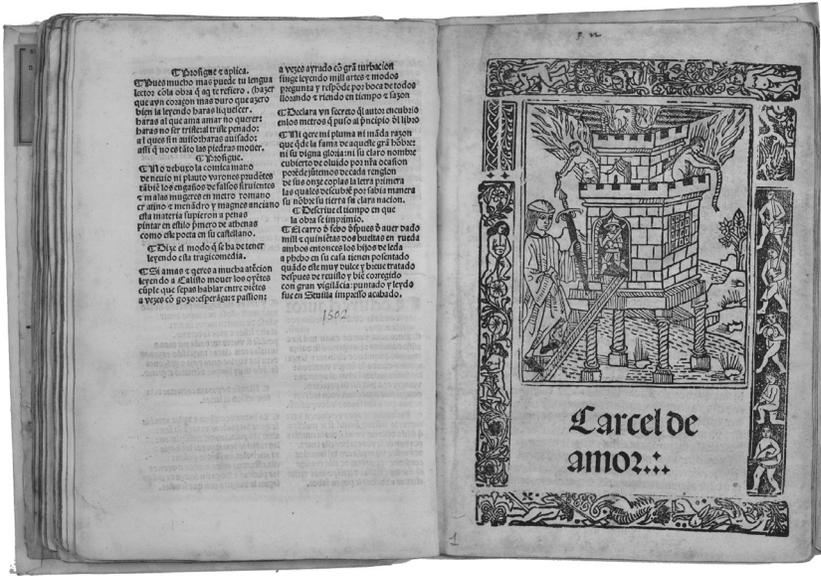


Lámina 1: Portada de la *Cárcel de amor* y última hoja de la *Tragicomedia* (hoja sign. g8 v)

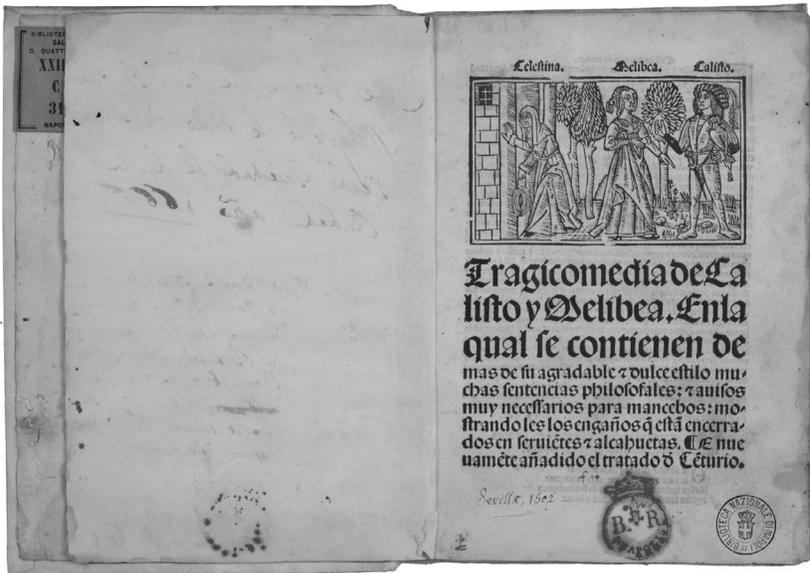


Lámina 2: Portada de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*

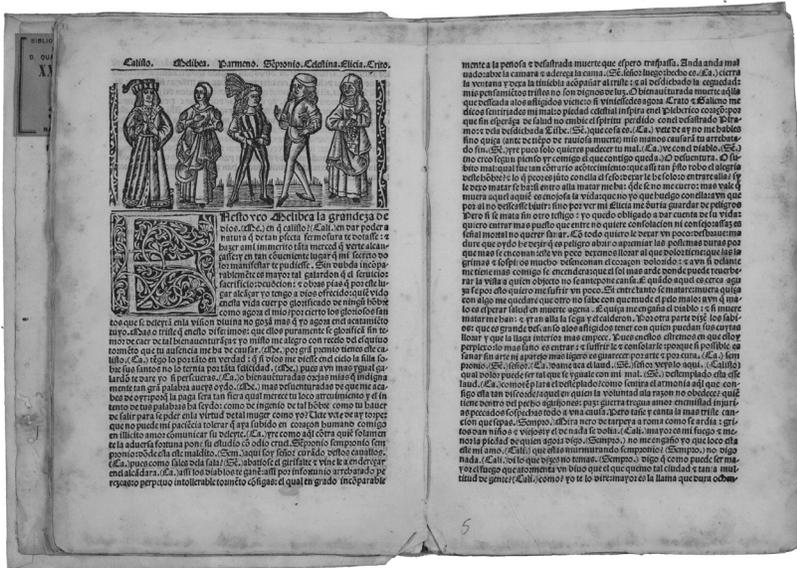


Lámina 3: Inicio del acto I de la *Tragicomedia* (hoja sign. a4 v)

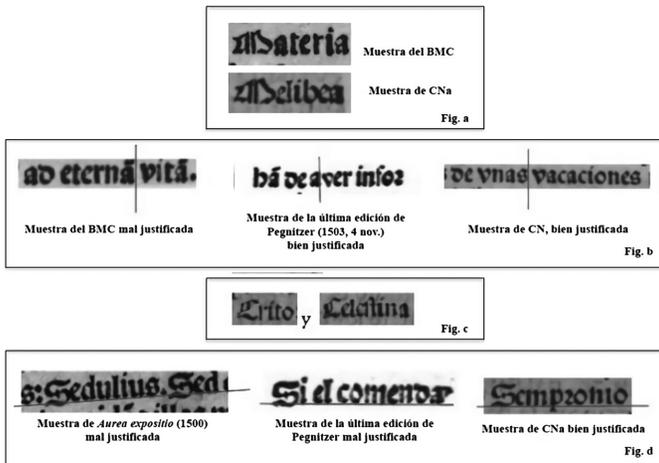


Lámina 4: Análisis de la justificación de las matrices de la tipografía 71 G



Fragmento de la h. sign. e5 r  
Comienzo de auto VI



Fragmento de la h. sign. e8 r  
Comienzo del auto XVII

Lámina 5: Muestra de la jerarquía de capitulares



Sevilla, Juan Varela de Salamanca

Toledo, Suc. Hagembach, c. 1510

Lámina 6: Comparación de las estampas de las ediciones de Juan Varela y el Sucesor de Hagembach

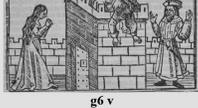
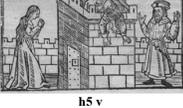
	Sevilla, Juan Varela de Salamanca [CNa]	Toledo, Suc. Hagenbach, c. 1510? [H]	Sevilla, J. Cromberger, c. 1511 [I] (igual en c. 1513-15 [K] 1516, ant. abril [CEr], y c. 1518-10 [L])
Portada	 a1 r	 a1 r	 a1 r Griffín WC:99
Acto XII	 f2 r [al final del acto XII]	 f6 v [al final del acto XII]	 f6 v [al final del acto XII]
Acto XIII		 f7 v [en medio del acto XIII]	 f7 v [en medio del acto XIII]
Acto XIV	 f3v	 f8 v	 f8 v (en [K] estampa espurea: un reo conducido a la horca)
Acto XIX	 g4 v	 h2 v  h3 v [en medio del acto XIX]	 h2 v  h3 v [en medio del acto XIX]
Acto XXI	 g6 v	 h5 v	 h5 v

Tabla 1: Comparación sinóptica de las escenas de las *Tragicomedias*

	<p>Sevilla, Juan Varela de Salamanca [CNv]</p> <p>al r</p>	<p>fsv</p>	<p>gs r</p>
	<p>Toledo, Sue. Hagenbach, c. 1510? Bl. C.20.b.9 [H]</p> <p>al r</p>	<p>fs v</p>	<p>h4 r</p>
	<p>Sevilla, J. Cromberger, c. 1511 Bl. C.20.c.17 [I]</p> <p>al r Griffm WC:99</p>	<p>fs y</p>	<p>h4 r</p>
	<p>Sevilla, J. Cromberger, c. 1513-15 Michigan [K]</p> <p>al r</p>	<p>fs y</p>	<p>h4 r</p>
	<p>Sevilla, J. Cromberger, c. 1518-20 BNE [L]</p> <p>al r</p>	<p>fs v</p>	<p>h4 r</p>

Tabla 2: Análisis de las estampas de la portada y de los actos xiv y xx

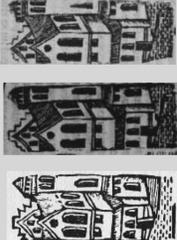
<p>Tacos de casas usados en Sevilla, por Juan Varela de Salamanca</p> <p>T8: casas 1 (con arcada lateral)</p> 	<p>Taco tosco con ajedrezado [CNa]</p> <p>Taco con defecto de diseño (falta un adopián) [CNa]</p> <p>En Pls. Oporto III y IV y <i>Marco Polo</i></p>	<p>T10: casas 2 tejado escalonado</p>  <p>[CNa] Roto en acto XX</p> <p>[CNa] Sin rotura en actos III, VI, VII y VIII</p>
<p>Tacos documentados en otras eds. de Sevilla, Estanislao Polono 1502 y 1503</p>	<p>[[Presumiblemente el taco de Polono tenía ya el defecto en la base inferior del empujado (falta de un adopián) que se reitera en todas las ediciones sevillanas y copia el entallador en el taco de Toledo]</p>	 <p><i>En Bias contra Fortuna</i>, Sevilla, Estanislao Polono, 1502, 3 abril, y en <i>Marco Polo</i>, Sevilla, Polono &amp; Cromberger, 1503, 28 mayo</p>
<p>Toledo, Sucesor de Hagembach c. 1510? [H]</p>	 <p>Se aprecia el mismo defecto Copia al espejo del taco de Polono</p>	 <p>Copia al espejo</p> <p>En actos I, X, XVI, XVIII y XX</p> <p>Copia</p> <p>En actos I, II, IV, V, VI, VII, IX, XI y XII</p>
<p>Sevilla, Jacobo Cromberger c. 1511 [J]</p>	 <p>Taco con defecto de diseño</p>	 <p>Sin rotura</p> <p>En actos II, IV, VII, VIII, X, XII, XV y XX</p>
<p>Sevilla, Jacobo Cromberger c. 1513-15 [K]</p>	 <p>Taco con defecto de diseño</p>	 <p>Sin rotura</p> <p>En actos III, V, VI, VII, VIII, IX, X, XVII, XVII y XX</p>
<p>Sevilla, Jacobo Cromberger c. 1518-20 [L]</p>	 <p>Taco con defecto de diseño</p>	 <p>Roto en todas las apariciones (actos II, V, VI, VII, X, XVIII y XX)</p> <p>[Esta rotura corrobora que CNa es anterior a c. 1518 y que esa copluna se rompió durante su impresión]</p>

Tabla 3: Análisis de los tacos de casas

<p>Sevilla, Juan Varela de Salamanca [CNG]</p>	<p><b>T14: criado 4 (multifuncional)</b></p>  <p>Copia toscana del tacco toledano Acto IX (Pármeno) y XII (sempronio)</p>	<p>Toledo, Suc. Hagenbach c. 1510? [H]</p>  <p>Acto I, VI, XI Y XII (Pármeno), Acto II (Calisto por Pármeno), Acto V, VIII Y IX (Sempronio)</p>	<p>Sevilla, Jacobo Cromberger c. 1511 [I]</p>  <p>Acto II (Sempronio) y acto XII (Pármeno)</p>	<p>Sevilla, Jacobo Cromberger c. 1513-15 [K]</p>  <p>Acto I, II, VIII Y XII (Pármeno) y acto IX (Sempronio)</p>	<p>Sevilla, Jacobo Cromberger c. 1518-20 [L]</p>  <p>Acto II, VY XI (Pármeno) y acto IX (Sempronio)</p>
<p>Tacos documentados en otras eds. de Sevilla, Estanislao Polono 1502 y 1503</p>	<p>Posiblemente el tacco toledano tuvo como modelo el diseño sevillano de Polono, que pasó a después a Cromberger</p>	 <p>Copia al espejo</p>	 <p>Acto III (Celestina), acto IV y XX (Melibea), acto VII, VIII, IX, XV y XVIII (Aretusa), acto X (Lucrecia) y acto XVIII (Elicia)</p>	 <p>Acto I y X (Melibea), acto IV, IX, XVI y XX (Lucrecia), acto VII (Elicia) y acto XVIII (Aretusa)</p>	<p><i>Bias contra Fortuna.</i> Sevilla, Estanislao Polono, 1502, 3 abril</p>
<p><b>T15: dama 3 (multifuncional)</b></p>  <p>Copia del tacco toledano, que a su vez tuvo de modelo al de Polono Acto IX (Aretusa) y acto X y XII (Lucrecia)</p>					

Tabla 4: Análisis de los tacos 14 y 15 de Varela de Salamanca

## 8. DESCRIPCIONES

**Rojas, Fernando de:** *Tragicomedia de Calisto y Melibea. En la qual se contienen demás de su agradable y dulce estilo muchas sentencias philosophales: y auisos muy necesarios para mancebos: mostrándoles los engaños que están encerrados en seruientes y alcabuetas. E nueuamente añadido el tratado de Centurio.* [Sin indicaciones tipográficas y con la mención 'Sevilla 1502', pero: *Sevilla, Juan Varela de Salamanca, c. 1516*].

4º.- a-g<sup>8</sup> [a-g<sup>iiii+4</sup>].- 56 h.- L. gót.- 14 pliegos.

Tipos de 4 fundiciones: c. 262 (-275) G Tipo 1 de Varela de Salamanca<sup>51</sup> con M aquí documentada (tres primeras lín. del título); c. 127-130 G Tipo 4 de Varela de Salamanca (resto del título, 1ª lín. del encabezamiento del «Argumento general de toda la obra» y 1ª lín. de las octavas conclusivas del autor); c. 92-93 G Tipo 9 de Varela de Salamanca (nombres de los personajes en la parte superior del grab. de la portada, encabezamiento de las octavas del autor y 1ª lín. del texto); c. 71 G Tipo 5 de Juan Peggitzer & Magno Herbs, que pasó a Juan Varela de Salamanca, (texto y nombres de los personajes sobre las combinaciones de figuras factótum en el interior del texto y sobre la estampa de la muerte de Melibea).

La sign. en h. diiii r, apenas entintada.

Inic. grab. de dos juegos: una E de c. 39,5 x 40 mm de 11 lín. en arracada para el inicio del texto, con decoración de rameados blanco sobre negro y doble cantero; un segundo juego de c. 18 x 18 mm de 5-6 lín. en arracada, con decoración vegetal blanco sobre negro y doble cantero, para el inicio de cada auto y los paratextos preliminares (10 letras en 21 apariciones: A, B, C, E, H, M, O y Q, P, S y T); inic. lomb. de 2 lín. en arracada (excepcionalmente de 3 lín.), para el inicio de los argumentos de cada auto; una letra de aviso en arracada de 3 lín. al principio del auto xvii (m<sup>3</sup>), por falta de espacio para conjugarla en la caja con una combinación de cinco tacos factótum inmediatamente por encima.- Con grabs. xil. en el interior del texto: 4 escenas a caja y 17 combinaciones de cinco tacos de figurillas factótum enmarcadas por finas piezas de orla verticales y por filetes horizontales.- Texto en prosa a lín. tirada y en verso a 1 col. en los textos preliminares y a 2 cols. en las octavas finales.- Caja de 47 líneas.- Al fin, birlí equivalente a 23 lín. de texto.

51. Según códigos de Norton (1978: 348), quien indica para esta tipografía «M not found». En las transcripciones no ha sido posible reproducir la tilde abreviativa de la conjunción 'que' o del grupo 'qu'; se representa simplemente por 'q'. Del mismo modo, la abreviatura de 'pre-' se representa por 'p'.

[a]1 r: *Portada*:

[*Grab. xil. enmarcado por doble filete que representa a Calisto con un halcón en el brazo y Melibea, en un jardín con tres árboles al fondo; a la izda. Celestina con el hilado en la mano dirigiéndose a una casa. Sobre el grabado los nombres de los personajes en tipografía:*

«Celestina. Melibea. Cali[to.» *Debajo, el título:*] | Tragicomedia de Ca | li[to y Melibea. En la | qual se contienen de | mas de [u agradable τ dulce e[tilo mu= | chas [entencias philo[ophales: τ au[os | muy nece[arios para mancebos : mo= | [trando les los engaños q está encerr= | dos en [eruietes τ alcahuetas. C E nue | uamete añadido el tratado d' Ceturio. |

a1 v: C El auctor a vn [u amigo. | (S<sup>5</sup>) Uelen los que de [us tierras au[entes se hallan con [iderar: de q | co[ a aq lugar dōde partē mayor inopia o falta padezca:...

a1 v-a2 v: C El auctor e[cu[ando se de [u yerro ene[ta obra | que e[criuio: contra [i arguye τ compara. | E<sup>2</sup>L [ilencio e[cuda y [uele enco- brir | la falta de ingenio y torpeza de lenguas...

a3 r-a4 r: (T<sup>5</sup>) Odas las co[as [er criadas a manera de contienda : o batalla: | dize aq[ grā [abio Eraclio en el modo (*sic*). Omnia [cd'm litē...

a4 r: C Sigue se la comedia o Tragicomedia | de Cali[to τ Melibea: compue[ta en reprehension delos locos enamora- | dos: q vēcidos en [u de[ordenado apetito a [us amigas llamā τ dizē [er | [u dios...

a4 r: C Argumento. | (C<sup>5</sup>) Ali[to fue de noble linage: de claro ingenio: de gentil di[po [i- | ciō: de linda criāça: dotado de muchas grās:...

a4 r-g8 r: *Texto dividido en 21 autos:* C Argumento del primer aucto de [ta comedia. | (E<sup>5</sup>) Ntrando cali[to en vna huerta empos de vn falcō [uyo fallo | ay a Melibea: de cuyo amor pre[ o: començo le de hablar:.. | ... | ... | ... (a4 v, lín. 1:) Cali[to. Melibea. Parmeno. Sēpronio. Celestina. Elicia. Crito. | [*Combinación de cinco tacos de figurillas factótum encuadradas entre filetes simples y flanqueadas por finas piezas de orla, que representan a Calisto, Melibea, Pármeno, Sempronio y Celestina*] | (E<sup>11</sup>) N e[to veo Melibea la grandeza de | dios. (Me.) en q cali[to? (Cali.) en dar poder a | natura...

g8 r: (lín. 21, col. 1<sup>a</sup>.) C Cōcluye el autor | aplicando la obra al propo[ito por- | que la acabo. | C Pues aqui vemos quan mal fene- | [*sobre la línea*] (cierō | aq[tos amātes : huyamos [u dança...

g8 r-v: (col. 2<sup>a</sup>: *Seis octavas de Proaza*): C Alon[so de proaza corrector dela | impre[ [ion al lector. | C La harpa de orptheo τ dulce armōia | forçaua las piedras venir a [u [on:...

g8 v: (Al fin, col. 2<sup>o</sup>, lín. 17:) C El carro d' febo d' [pues d' auer dado | mill τ quiniētas dos bueltas en rueda... | ... | ... | ... | ... con gran vigilācia: puntado y leydo | fue en Seuilla impre[ [o acabado. |

NÁPOLES. *Bibl. Nazionale Vittorio Emanuele III*, Sala D. Quatrocent.

XXIII-C-31(1) [Enc. en pergamino. En h. de guarda anterior volante, dos anotaciones mss. de distinta mano: «Este libro es De Don Xristoual | Melgarejo le huuo en losarno | siendo Governador de dicha | Ciudad año 1666»; de otra letra: «Hujus Tragicomedia auctor | est Joan Sedeño, Areuolensis | de quo uidetis Nic. antonium | in Biblioth. Script Hisp. | Rom. 1672. to. I. p. 596 | qui N. Antonii | ignorat tamen hanc | nostram editionem». En portada anotación mss. de letra posterior: «Sevilla 1502». Encuadernado junto con una edición de la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, con colofón de Sevilla, Jacobo Cromberger, 1520, 11 enero]<sup>†</sup>.

**San Pedro, Diego de:** *Cárcel de amor* [con otro tratadito añadido que hizo Nicolás Núñez]. Sevilla. Jacobo Cromberger alemán. 1520, 11 enero.

4<sup>o</sup>.- a-f<sup>8</sup> [a-f<sup>iiij+4</sup>].- 48 h.- L. gót.

Tipos de 3 fundiciones: M1 c. 285 G (título); M2<sup>3</sup> o M2(c) c. 158<sup>3</sup> G (encabez. interiores<sup>52</sup>); M8(a) c. 98-99 G (texto).

Inic. grab. de dos juegos: una A de c. 40-42 x 40-41 mm de 8 lín. en arracada para el comienzo del Prólogo, con decoración floral en rameados, blanco sobre negro, y doble cantero (cod. Griffin OI:12); juego de *ribbon initials* de 18 x 18 mm para el comienzo de cada capítulo (cod. Griffin OI:1).- Texto en prosa a lín. tirada y

en verso a 1 col. en el *Tratado* de Nicolás Núñez.- Caja de 34 líneas.

[a]1 r: *Portada*:

[*Dentro de una orla xil. de combinación formada por siete piezas., grab. xil. enmarcado por doble filete que representa una cárcel infernal sustentada sobre cuatro pilastras, a la que asciende por una escalinata un caballero con una espada en la mano (cod. Griffin WC:86). Debajo del grab. el título:*] | Carcel de | amor:.. |

a1 v-a2 r: [Prólogo]: ☉ El [iguieite tratado fue hecho | a pedimiento del [eñor dō Diego hernández alcayde d'los | donzeles y de otros cauall'os corte[anos.llama [e carcel d' | amor. Compu[so lo Diego de [ant pedro. Comiença el | prologo a [i. | Muy virtuo[so [eñor. | (A<sup>8</sup>)Un q me falta [uffrimiëto para | callar no me falle [ce conocimien | to para ver...]

a2 r-e7 v: *Texto*: ☉ Comiença la obra. | (D<sup>4</sup>)E [pues de hecha la guerra del año pa [ado: | viniendo a tener el inuierno ami pobre repo[so | pa [ando vna mañana qndo ya el [ol...]

e7 v-f8 v: ☉ Tractado q hizo Nico= | las nuñez [obre el q[ant pedro cõpu[so de Leri | ano y Laureola:llamado Carcel de amor. | (M<sup>4</sup>)Uy virtuo[so [eñores. Porque [i cono[ciëdo | mi poco [aber culpardes (*sic*) mi atreuimiento:...

f8 v: *Colofón* [*después de terminar el texto*]:

☉ Acabo [e el p[ente tratado: intitulado Car | cel de amor:cõ otro

52. Según código de Norton (1978: 284), en el primer caso, y de Griffin (1991: 274), en el segundo.

tratadillo añadido que hi= | zo Nicolas nuñez. Fue emprendido en la muy | noble τ muy leal cibdad de Seuilla por Jaco | bo cronberger Aleman: en el año del | señor de | mil τ quiniētos τ veynte.A.xj.dias del mes de | Enero. |

NÁPOLES. *Bibl. Nazionale Vittorio Emanuele III*, Sala D. Quatrocent. XXIII-C-31(2) [Enc. en pergamino. En h. de guarda anterior volante, dos anotaciones mss. de distinta mano: «Este libro es De Don Xristoual | Melgarejo le huuo en losarno | siendo

Gouernador de dicha | Ciudad año 1666»; de otra letra: «Hujus Tragicomedia auctor | est Joan Sedeño, Areuolensis | de quo uidetis Nic. antonium | in Biblioth. Script Hisp. | Rom. 1672. to. I. p. 596 | qui N. Antoniis | ignorat tamen hanc | nostram editionem». En portada anotación mss. de letra posterior: «Sevilla 1502». Encuadernado junto con una edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, con *explicit* rimado ‘Sevilla 1502’, pero Sevilla, Juan Varela de Salamanca, c. 1516]†.

## 9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Carmen (2007), *La impresión y comercio de libros en la Sevilla del Quinientos*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- ASKINS, Arthur L.-F. y Víctor INFANTES (2014), *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Laura Puerto Moro (ed.), Ed. Academia del Hispanismo, Vigo.
- BMC X (1971), *Catalogue of Books Printed in the 15<sup>th</sup> Century Now in the British Museum. Vol. X: Spain and Portugal*, General Intr. & Intr. to the presses by Leslie A. Sheppard & George D. Painter, The Trustees of the British Museum, London.
- CARTER, Harry (1999), *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta (siglos XV y XVI)*, Ollero y Ramos, Madrid.
- CASTILLEJO BENAVENTE, Arcadio (2019), *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1521-1600)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2 vols.
- COMEDIC, *Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, Grupo Clarisel – Universidad de Zaragoza, Zaragoza. <<http://grupoclarisel.unizar.es/comedic/>>
- FAULHABER, Charles (2017), «PhiloBiblon 2017 n.º 1 (febrero) (y alguna noticia sobre *Celestina*)», *Philobiblon*, 12 febrero 2017, s. p. <<https://update.lib.berkeley.edu/2017/02/12/philobiblon-2016-n-1-febrero/>>
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005), *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Arco Libros, Madrid, 2 vols.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2012a), «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines

- y estampas celestinescas)», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 21, pp. 87-131. <<http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/21>>
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2012b), «La más temprana edición escolar de las *Introducciones latinae* de Nebrija (Burgos 1496): avatares de su identificación tipobibliográfica o de la lectura material de un incunable», en Víctor Infantes y Julián Martín Abad (eds.), *De re typographica. Nueve estudios en homenaje a Jaime Moll*, Calambur, Madrid, pp. 15-40.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2019a, en prensa), «De la tipobibliografía a la biblioiconografía: consideraciones metodológicas para un *Repertorio digital de materiales iconográficos de los impresos españoles del siglo XVI*», en Juan Carlos Conde y Clive Griffin (eds.), *Actas del Simposio sobre El libro en el mundo hispánico: nuevas tendencias y direcciones (Magdalen College, Oxford, 20-21 de septiembre de 2010)*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, New York.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2019b, en prensa), «Más evidencias bibliográficas para una controversia: el “colofón métrico” de la *Celestina* a la luz de dos nuevas ediciones tempranas de la *Tragicomedia* (“Sevilla 1502”)», en Mathilde Albisson y Lucía Sanz Gómez (eds.), *Controversia y producción escrita en la España Moderna*, (vol. monográfico de *Criticón*), Presses universitaires du Midi, Toulouse.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2019c), *Materiales para el análisis tipográfico y biblioiconográfico de la nueva «Tragicomedia de Calisto y Melibea» ‘1502’ hallada en Nápoles*, (Papeles del divisorio, III), UCM, Madrid. <<https://eprints.ucm.es/54796/>>
- GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo (2000), *La adulteración de «La Celestina»*, Castalia, Madrid.
- GILLET, Joseph E. (1943-1961), *Propalladia and other works of Bartolomé Torres Naharro*, Bryn Mawr, Pennsylvania, 4 vols.
- GRIFFIN, Clive (1988), *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*, Clarendon Press, Oxford.
- GRIFFIN, Clive (1991), *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Cultura Hispánica, Madrid.
- GW, *Datenbank Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Inkunabelreferat der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin. <<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>>
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (2017-18), «“Tiempos recios”: la aprobación de libros en la España del Siglo de Oro», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCIII-XCIV, pp. 31-92.
- INFANTES, Víctor (2010), «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo [y una nota final]», en Víctor Infantes (ed.), *La trama impresa*

- de *Celestina*. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas, Visor Libros, Madrid, pp. 11-103.
- ISTC, *The Incunabula Short-Title Catalogue (Database)*, In development at the British Library since 1980. <<http://www.bl.uk/catalogues/istc/index.html>>
- LACARRA, María Jesús (2019), «La ficción en la imprenta hasta 1525», *Atalaya. Revue d'études médiévales romanes (Dossier SEMYR Literatura en movimiento: cambio y evolución entre 1475 y 1525)*, 18, s. p. <<http://journals.openedition.org/atalaya/3185>>
- LOBERA, Francisco J., SERÉS Guillermo, y Francisco RICO *et al.* (eds.) (2000), «Primeros textos y fortuna editorial (siglos XVI y XVII)», en Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Crítica, Barcelona, pp. LXXII-XCI.
- MARÍN PINA, M.<sup>a</sup> Carmen (2016), «La trayectoria editorial de la *Cárcel de amor* en el siglo XVI: avatares en la imprenta», en María Jesús Lacarra (ed.) y Nuria Aranda García (colab.), *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, PUV, Valencia, pp. 151-172.
- MARTÍN ABAD, Julián (1994), «Una edición sevillana del siglo XVI de hecho ignota», en *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocío Caracuel*, Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 211-217.
- MARTÍN ABAD, Julián (2001/2007/2016), *Post-incunables ibéricos; Post-incunables ibéricos (Adenda); Post-incunables ibéricos (Segunda adenda)*, Ollero y Ramos, Madrid, 3 vols.
- MARTÍN ABAD, Julián (2004), *Los libros impresos antiguos*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- MARTÍN ABAD, Julián (2017), «*La Tragicomedia de Calisto y Melibea* de “Sevilla, 1502”: Una nueva edición (BETA manid 5905)», Posted by Charles Faulhaber on *Philobiblon*, 22 abril 2017. <<https://update.lib.berkeley.edu/2017/04/22/la-tragicomedia-de-calisto-y-melibea-de-sevilla-1502-una-nueva-edicion/>> [Consultado: 31/01/2019]
- MARTÍN ABAD, Julián e Isabel MOYANO ANDRÉS (2002), *Estanislao Polono*, Universidad de Alcalá-CIEHC, Alcalá de Henares.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro (2014), *Repertorio bibliográfico de las Introducciones latinae de Antonio de Nebrija (1481-1599)*, Academia del Hispanismo, Vigo.
- MOLL, Jaime (1994), «La justificación de las matrices y el estudio de las letrerías», en *De la imprenta al lector: estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Arco Libros, Madrid, pp. 109-118.
- NORTON, Frederick J. (1966), «The early editions of the “*Celestina*»», en *Printing in Spain, 1501-1520*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 141-156 (Appendix B); Hay traducción al español (1997), *La imprenta en España*

- 1501-1520, Julián Martín Abad (ed. anotada con un nuevo «Índice de Libros Impresos en España, 1501-1520»), Ollero y Ramos, Madrid.
- NORTON, Frederick J. (1976), «Los pliegos poéticos de Oporto. Notas tipográficas», en María Cruz García de Enterría (ed.), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto*, Joyas Bibliográficas, Madrid.
- NORTON, Frederick J. (1978), *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ODRIOZOLA, Antonio (1982), «La imprenta en Castilla en el siglo xv», en *Historia de la imprenta hispana*, Editora Nacional, Madrid, pp. 91-219.
- PLIEGOS POÉTICOS ESPAÑOLES DE LA BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DE OPORTO (1976), María Cruz García de Enterría (ed.), Joyas Bibliográficas, Madrid, 2 vols.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2017), *La imprenta y el más allá: las bulas de San Esteban de Cuéllar (Segovia)*, Fundación Las Edades del Hombre, Segovia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes (ed. corregida y actualizada), Castalia, Madrid.
- SNOW, Joseph T. (1987), «La iconografía de las tres *Celestinas* tempranas (Burgos 1499; Sevilla 1518; Valencia 1514): unas observaciones», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6; [Monográfico] *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada*, I, pp. 255-277.
- TANSELLE, G. Thomas (2009), *Bibliographical Analysis. A Historical Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- TW, *Typenrepertorium der Wiegendrucke*, Inkunabelreferat der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Berlin. <<https://tw.staatsbibliothek-berlin.de/>>
- VERVLIET, Hendrik D. L. (1968), *Sixteenth-century printing types of the Low Countries*, Harry Carter (pról.), Menno Hertzberger & Co., Amsterdam.