

LA RESISTENCIA A LA TRAGICOMEDIA:
GIRALDI CINTIO Y UNA POLEMICA SOBRE
'CELESTINA'

Leo Cabranes-Grant
Wheaton College, Massachusetts

El 7 de diciembre de 1492, casi al mediodía, un hombre llamado Juan de Cañamares o Cañamas, atacó con una espada a Fernando el Católico, por la espalda, mientras éste bajaba las escalinatas de su palacio en Barcelona. El rey fue herido seriamente en el cuello (los médicos tuvieron que coserle seis puntos, trance doloroso en aquel tiempo sin anestésicos). El monarca, manteniendo en todo momento la compostura, ordenó a su escolta que apresaran vivo a Cañamares. Entre el día siguiente y el 23 de diciembre, cuando el rey pudo mostrarse al pueblo desde una ventana después de haber estado en peligro de muerte, Pedro Mártir de Anglería redactó tres cartas que fueron leídas ávidamente en España e Italia, narrando los pormenores de la convalecencia de Fernando.

Tanto Johannes Burchardus, en su *Diarium siue rerum urbanorum commentarii*,¹ como Alonso Ortiz, canónigo de la catedral de Toledo, en su *Tratado de la herida del rey*, publicado en Sevilla en 1493, relatan la consternación producida por este atentado en los círculos de la corte y en el ánimo del pueblo. Cañamares, "loco imaginativo y malicioso," según lo definiría Andrés Bernáldez en su *Historia de los Reyes Católicos*,² había

¹ Burchardus, Johannes. *Diarium siue rerum urbanorum commentarii* (1483-1506), París: E. Leroux, 1883-1885, vol. II, p. 27ff.

² Andrés Bernáldez, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, I Serie, 1, *Historia de los Reyes Católicos*, Sevilla: Impta J. M. Geofrin, 1870, pp. 351-355.

venido desde una villa situada en los alrededores de Barcelona, instigado por una aparición del demonio que, prometiéndole que el trono caería en sus manos, lo había estado incitando a que matara al rey desde hacía veinte años. Las crónicas señalan que, una vez convencidos de que Cañamares había actuado por cuenta propia y no como parte de alguna conspiración, Fernando e Isabel se mostraron inclinados a la clemencia. El clamor popular, sin embargo, pidió la sentencia de muerte para el criminal. Se afirma que la reina en persona sugirió que Cañamares fuera golpeado en la cabeza para que no sintiera los efectos de su castigo.

Le hemos dado mucho espacio a este boletín informativo por razones literarias que nadie habría podido imaginar en 1492. El 29 de diciembre de ese año, el Papa ordenó la celebración de una misa en agradecimiento a la Virgen por haber conferido su protección al monarca aragonés. Apresuradamente, Caroli Verardi bosquejó las líneas generales de un argumento teatral basado en el atentado, y se lo entregó a su sobrino, Marcellinus Verardus, para que lo versificara en latín. La pieza resultante, *Fernandus Servatus*, fue probablemente publicada en los primeros meses de 1493.

En el prefacio — dirigido por Caroli Verardi al arzobispo de Toledo, Pedro de Mendoza — el tío le da un espaldarazo al talento poético de su sobrino y se atreve a introducir una palabra que solo había sido utilizada anteriormente por Plauto: "Potest enim haec nostra: ut Amphitruonem suum Plautus appellat: Tragicocomoedia nuncupari: quod personarum dignitas & Regiae maiestatis impia illa uilotatio ad Tragoediam; iucundus uero exitus rerum ad Comoediam pertinere uideantur."³ Se trata de la primera mención documentada, en el Renacimiento, del término *tragicomedia*.⁴ La combinación de un evento histórico real con los elementos de la mitología y la religión cristiana, y el final afortunado en que culmina una situación potencialmente desastrosa, han promovido aquí una forma literaria especial. Verardi había comprendido que, para dramatizar un hecho histórico reciente, el riguroso elitismo de las categorías clásicas era muy limitado. ¿Cómo incluir al vulgar Cañamares con el aristocrático Fernando sin romper con

³ Caroli Verardi en el prefacio a Marcellinus Verardus, *Fernandus Servatus*, *Revue Hispanique* 32 (1914): 428-457.

⁴ Para una magnífica introducción a este texto, ver el indispensable artículo de D. Briesemeister, "Literatura épico-dramática del Siglo de Oro sobre la conquista de Granada: ¿Un compromiso poético?," en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36 (1988): 935-954.

los moldes estrictos de la tragedia y la comedia? Si se pretende un grado mínimo de veracidad histórica, no hay más remedio que *mezclar* las personas y sus respectivos registros lingüísticos. Esta poco decorosa solución — la tragicomedia — era la única salida posible.

La intuición de Verardi — que lo tragicómico permite una dramatización más dinámica de los hechos históricos — añadió a la preceptiva de su tiempo un ángulo nuevo que casi nadie en la Antigüedad se había detenido a considerar, y que no sería explorado en sus últimas consecuencias hasta las comedias historiales de Lope de Vega y los 'histories' de William Shakespeare. *Fernandus Servatus* fue leído con interés en Alemania y tal vez en los países bajos, donde muchos maestros protestantes, en imitación de Terencio, adaptaron narraciones de la Biblia para sus estudiantes por medio de versiones dramatizadas en latín, en las que una trama problemática quedaba resuelta felizmente al final, ya fuera por intervención divina o por recompensas ultraterrenas. Las primeras colecciones de estas piezas aparecieron ya en 1592, y la más importante de ellas, conteniendo las obras de Cornelius Schoneaus, aún se publicaba bajo el título de *Terencio Cristiano* en Colonia entre 1602 y 1604. Marvin T. Herrick⁵ señala que el *Terencio Cristiano* se aproxima bastante a la concepción de la tragicomedia que sería defendida luego por Guarini en Italia. Algunos escritores como Crucius, Ziegler y Schonaeus llegaron a barajar los términos 'tragicomoedia' y 'comicotragicum' para indicar diferencias de énfasis entre una obra y otra.

Pocos autores, sin embargo, contribuyeron más a crear una alternativa para la tragedia clásica que el italiano Giraldo Cintio, cuyos argumentos al respecto se encuentran resumidos en el *Discorso Intorno al Comporre Delle Comedie e Delle Tragedie*, de 1554. El breve tratado — redactado, al parecer, diez años antes de su publicación — es una mina de reflexiones sensatas, francas, y no desprovistas de ironía, sobre el estado de las producciones teatrales en la corte de Ferrara, donde Cintio vivió, estudió medicina y enseñó retórica entre 1531 y 1563, llegando a ser secretario del Duque Ercole II. Es conveniente recordar que es en Ferrara donde, entre 1474 y 1484, se publicaron las tragedias de Séneca, y que, en más de un sentido, Cintio se destaca tanto por lo que acepta como por lo que rechaza en las obras del dramaturgo latino.

No muchos teóricos literarios en el Renacimiento fueron, como Giraldo Cintio, capaces de combinar las disquisiciones filosóficas con la

⁵ M. T. Herrick, *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England* (Urbana: U Illinois P, 1955), pp. 16-62.

práctica del oficio de escritor. En el *Discorso*, la refrescante y animada consideración del movimiento de los actores o la función del vestuario no son una mera reformulación de los consejos de Quintiliano en las *Institutio Oratoria*, sino también una serie de observaciones personales sobre "le cose sceniche," sacadas de su propia experiencia como autor y director de ensayos para la producción de obras suyas tales como *Orbecche* (1541) y *Altile* (1543).⁶ No es de extrañar, entonces, que sea Giraldo Cintio (ya poco antes lo había hecho Torres Naharro) uno de los primeros dramaturgos europeos que toma en cuenta seriamente las reacciones de su público, considerando que el gusto de éste — y vamos a glosarlo compartiendo el decir de una dama cervantina — sabe tanto o más que Aristóteles.

Las teorías de Cintio tuvieron profundas repercusiones en muchos escritores posteriores, desde Tasso hasta Juan de la Cueva, López Pinciano y Lope de Vega.⁷ Según Cintio, la tragedia puede orientarse en dos direcciones: una, definida por la *Ilíada*, culmina en "il dolore"; otra, apuntada por la *Odisea*, lleva al "lieto fin." Cintio apenas toca en su *Discorso* el asunto de la unidad de acción y, de hecho, reconoce la validez de las tramas dobles — principio de clara filiación terenciana — para las tragedias de "lieto fin"; por otro lado, se atiene a la limitación temporal de "un giorno," toma de Séneca la división en cinco actos y la inclinación a poner sentencias filosóficas en boca de sus personajes, y también recomienda seguir las normas del decoro, pidiendo que los personajes hablen y actúen de acuerdo con su condición social.⁸ Giraldo no se arredra, sin embargo, ante la idea de adaptar a la tragedia técnicas asociadas con otros géneros. Sus obras cuentan siempre con un prólogo, hasta entonces un recurso típico de la comedia;⁹ también reduce la

⁶ Para una introducción detallada a la obra de Giraldo Cintio, recomiendo la excelente introducción de Peggy Osborn al texto de *Altile: The Birth of a New Dramatic Genre in Renaissance Ferrara*, (New York: Mellen Press, 1992), pp. 1-73.

⁷ Ver el breve pero convincente ensayo de Anthony J. Cascardi, "Lope de Vega, Juan de la Cueva, Giraldo Cinthio, and Spanish Poetics," en *Revista Hispánica Moderna* 39.4 (1976-1977): 150-155.

⁸ Para un resumen más amplio de las ideas de Cintio, ver el libro de P. R. Horne, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldo*, (Oxford: Oxford UP, 1962), pp. 23-62.

⁹ A tal punto el prólogo se asociaba con la comedia, que todavía en el *Quijote* de Avellaneda (1614), se leen frases como ésta: "Como casi es comedia toda la historia de Don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo," Alonso

participación del coro, y le presta particular peso a la ubicación de los entreactos, utilizándolos como pausas que tienen una eficacia dramática, ya sea aliviando la tensión o el tedio, por medio de la música, o aumentando el suspenso.

Quizá la aportación más importante de Giraldi sea, no obstante, su rompimiento con el precepto tradicional de que la trama de la tragedia debe estar basada en una leyenda o un hecho histórico. Para Giraldi, siempre y cuando no se pierda de vista su finalidad didáctica y moralizante, la tragedia puede echar mano a tramas inventadas por el autor, y él mismo dramatizó algunas de las 112 novelas publicadas en sus *Hecatommitti*, colección que alcanzó siete ediciones entre 1565 y 1608, y de la cual Shakespeare y Lope extrajeron los materiales para *Othello*, *Measure for Measure*, *Servir a señor discreto* y *El piadoso veneciano*. A partir de Cintio, la tragedia no tendrá que atenerse a las crónicas o los eventos del pasado, y podrá experimentar con acciones de un corte más novelesco e imaginativo, dándole espacio a personajes y ambientes mucho más diversos e intrincados. Las únicas tragedias de Giraldi Cintio que contienen un tema considerado histórico, *Didone* y *Cleopatra*, fueron escritas por encargo.

Cintio ha dado un paso crucial, al liberar la tragedia de los contenidos estrictamente históricos. Ya hemos subrayado cómo Giraldi define la tragedia de acuerdo con su desenlace; nuestro autor también afirmó que Homero había practicado "la mescolanza delle persone" en la *Odisea*. Es sorprendente, en vista de ello, que Cintio evada el término 'tragicomedia,' sobre todo si pensamos que la frase "mescolanza delle persone" es casi una paráfrasis de las razones que ofrece Plauto para describir su *Anfitrión*, y que el propio Cintio menciona esta obra para justificar la presencia del prólogo en sus tragedias: "Benché ci mostró Plauto, prima di me, che alle tragedie di fin lieto, come ve ne sono alquante delle mie, non diconveniva il prologo, avendolo egli, contra l'uso de' Greci, preposto al suo Anfitrione, il quale con disusata voce chiamó egli tragicomedia."¹⁰ Cintio entiende que 'tragicomedia' es una "disusata voce," porque es un vocablo que no fue aceptado ni por los griegos ni los latinos, y porque, en su opinión, Eurípides había escrito tragedias "de lieto fin" sin necesidad de inventarlo. Giraldi entendía que Plauto había acuñado la voz 'tragicomedia' para describir una tragedia

Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. F. García Salinero (Madrid: Castalia, 1971), p. 51.

¹⁰ Giraldi Cinthio, *Scritti Critici* (Milano: Marzorati Ed., 1973), p. 203.

de "fin lieto," y no porque creyera que *Anfitrión* exigía una nomenclatura dramática nueva. Al fin y al cabo, este tipo de tragedia había sido mencionado por Aristóteles en la *Poética*.

La reticiencia de Cintio a la "disusata voce" tiene, además, otro origen. Hacia el final del *Discorso*, Cintio dedica algunas páginas a la discusión del lenguaje apropiado para la tragedia — "conviene alla sua gravità, s'usano in lei ragionamenti lunghi" — y la comedia — "le sue sentenze e i suoi ragionamenti vogliono essere brevi" —, sin descartar que en algunos casos éstos se combinen moderadamente, como indicaba Horacio. En ambos casos, el lenguaje debe presentarse de un modo natural, claro, y adecuado a la situación escénica, "nate dalla natura medesima della cosa e non dall'arte, o dallo studio dello scrittore." Existe, señala Cintio, una obra en la que el lenguaje "diviene egli tedioso e spiacevole," porque en ella se propone un estilo artificioso y se violan las normas del decoro: "E in questo errore mi pare che trascorrese l'autore della *Celestina* spagnuola...non solo nell'arte, ma nel decoro ancora."¹¹ Para Cintio, *Celestina* es un ejemplo de falta de medida y de oscuridad conceptual que debe ser rechazado, a pesar de que muchas personas lo proponen como modelo, "intendendo piú a que' giuochi spagnuoli, che alla convenevolezza della favola."

Los "juegos españoles" consisten, para Cintio, en una hinchazón del discurso poético petrarquista, que se preocupa más por "lo splendor della parola" que por la "luce delle sentenze." Cintio escribe una parodia del estilo en cuestión — "vizioso parlare" — que no deja de recordarnos algunos pasajes del *Quijote*,¹² e incluso llega a sugerir que son malas mañas del castellano con las que el italiano ha ido contaminándose: "E questi e simili modi di dire sono quelli che pregiano coloro che tratti da non so qual maniera di favella spagnuola, hanno messo tra le rose della lingua italiana (che così parleró pur ora anch'io) queste pungenti spine, e tra i liquidi e puri suoi fonti questo fango, per intorbidargli, che sebbene questa forma di dire é lodata da alcuni nella lingua spagnuola,

¹¹ Cintio, *Scritti Critici*, pp. 212-213.

¹² Baste un ejemplo: "Edificato ho il muro delle mie speranze su la ferma pietra della mie fede, e con gli chiovi della servitú fissi nelle travi del desiderio, ho edificata una stanza al mio cuore nel soave piano delle vostre bellezze; e alle finestre del discorso, giorno e notte lo miro y lo contemplo" (*Scritti Critici*, 214). Sobre la influencia de Cintio en Cervantes, ver Kenneth P. Allen, "Cervantes' *Galatea* and the *Discorso Intorno al Comporre Dei Romanzi* of Giraldo Cinthio," *Revista Hispánica Moderna* 39 (1976): 52-68.

non conviene ella alla nostra in modo alcuno."¹³ Cintio se ha tomado en serio las exageradas pláticas de Calisto, que en gran parte eran ya paródicas de por sí. Es casi seguro que Cintio se niega a usar la palabra "tragicomedia" porque ésta traería de inmediato a la mente de sus lectores la *Celestina*, una obra cuyo estilo le parece pomposo y enredado, y en la que se mezclan no sólo las personas sino también lo teatral y lo narrativo.

Si bien en sus primeras ediciones *Celestina* se dió a conocer con el nombre de *Comedia de Calisto y Melibea*, a partir de 1502 casi todas las ediciones llevan el título de *Tragicomedia*, y así lo repetirán algunos de sus imitadores, como Gaspar Gómez de Toledo y Sancho de Muñino (o Muñón), ambos antes de 1543. Más extraño aún nos parece el comentario de Giraldi Cintio cuando recordamos que Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, piensa que "ningún libro ay en castellano donde la lengua sté más natural, más propia ni más elegante" que en *Celestina*, aunque también menciona algunos defectos como el "amontonar de vocablos algunas veces tan fuera de propósito como Magnificat a maitines" y poner "algunos vocablos tan latinos que no s'entienden en el castellano."¹⁴ ¿Son acaso estos aparentes defectos a los que se refiere Cintio?

Lo que no puede negarse es que, durante el siglo XVI, la palabra 'tragicomedia' es mayormente asociada — antes de que se desarrolle la tragicomedia pastoril italiana — con una obra española de gran éxito editorial, y esto quizás explica, entre otros motivos, la lentitud con que otros escritores la adoptaron fuera de la península. Como era de esperarse, algunos españoles la defendieron con ahínco. Luis Vives prefería *Celestina* a las comedias de Terencio, y recelaba que la renuencia de Donato a reconocer la tragicomedia como una forma literaria provenía de su "excesiva sutileza y minuciosidad."¹⁵ "Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia" — afirma Rojas en el prólogo añadido a la *Comedia* de dieciséis actos, probablemente hacia 1502. "El primer auctor quiso dar denominación del principio, que fue placer, y

¹³ *Scritti Critici*, 215.

¹⁴ Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua* (México: Porrúa, 1984), pp. 126-127.

¹⁵ Citado por M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, versión española de Amadeo Sole-Leris (London: Tamesis, 1974), p. 127.

llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, y llaméla tragicomedia."¹⁶

En otras palabras, Rojas no le da prioridad ni al principio, ni al desenlace de la obra (como haría Cintio con sus tragedias de "lieto fin"), sino que prefiere mantenerse en el medio. Esta actitud ayuda a subrayar el tono general del prólogo, donde se pone énfasis en el hecho de que "ningún género¹⁷ carece de guerra," "contienda o batalla." Para Rojas, es el proceso mismo de la acción, visto en su totalidad, lo que define la naturaleza del libro. En el prefacio al *Fernandus Servatus*, 'tragicocomedia' es un nombre compuesto, que describe una pieza en particular, y no necesariamente una forma nueva; Cintio pensará lo mismo en relación con el *Anfitrión* de Plauto. En *Celestina*, sin embargo, 'tragicomedias' es ya tratado no como un agregado, sino mas bien como un sustantivo con méritos propios. La pérdida de una sílaba común a ambas categorías funde los dos nombres en uno, problematizando al máximo la cuestión de cuál de ellos predomina en la formulación del texto.

Aunque esto parezca una simpleza, es realmente un paso de vital importancia. Plauto¹⁸ y Verardi se atienen a la mezcla de personas de rangos sociales distintos (y la potencial divergencia de estilos expresivos que ello implica en sus textos) para definir lo que han escrito, pero los estudios de Dorothy Severin nos indican que la actitud de Rojas es aún más complicada, pues parece referirse al tono global de la obra.¹⁹ Según el prólogo, algunos lectores han pedido que "se alargase el proceso" de

¹⁶ Fernando de Rojas, *La Celestina*, en *Las Celestinas*, ed. y notas de M. Criado de Val (Barcelona: Planeta, 1976), p. 17.

¹⁷ Rojas maneja la palabra 'género' en su sentido de 'especie,' 'tipo,' pero es sin duda tentador jugar con el término y sus connotaciones literarias o biológicas: recuérdese que la tragicomedia será llamada "hermafrodita" por algunos de sus opositores.

¹⁸ El *Anfitrión* de Plauto fue conocido temprano en las aulas salmantinas, y traducido al castellano por Francisco López de Villalobos en 1515 y Fernán Pérez de Oliva en 1524. Sobre su relación con *Celestina*, vease el resumen de R. L. Grismer, *The Influence of Plautus in Spain before Lope de Vega* (New York: The Hispanic Institute, 1944), pp. 88-100 y 101-119. Ver también el artículo de M. C. Quintero, "The Interaction of Text and Culture in Spanish Renaissance 'translations' of Plautus' *Amphytruo*," *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (1990): 235-252.

¹⁹ D. S. Severin, *Tragicomedies and Novelistic Discourse in Celestina*, Cambridge: Cambridge UP, 1989.

los amores de Calisto y Melibea, es decir, que se extendiese aquella parte de la obra que se encontraría más próxima a lo lírico y lo cómico. Quizá por ello la edición de 1502 conserva ambas nomenclaturas: "Síguese la comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea," aunque con el tiempo, como lo prueba una edición de 1553, será el segundo el que se imponga sobre la cubierta del libro.

Es cierto que Cintio parece dispuesto a manejar el término 'tragicomedia' en el prólogo de *Altile*, pero lo suelta después de usarlo, casi como si le quemara las manos, y en el resto de sus escritos críticos lo evade, aún en aquellos momentos en que le caería como anillo al dedo. "La satira é imitazione di azione perfectta di dicevole grandezza, composta al giocoso ed al grave con parlar soave (...) E cosí é in alcuna parte la satira simile alla comedia, in alcune alla tragedia, ed in alcune altre é dissimile dall'una e dall'altra,"²⁰ afirma Cintio en su *Discorso sovra il comporre le satire atte alla scena*, indicando que el desenlace del drama satírico debe ser desdichado, como en una tragedia tradicional. Este pasaje sería un buen lugar para hablar sobre la tragicomedia, pero ni aún aquí Cintio la menciona. Tal parece que Cintio asocia la palabra "tragicomedia" con *Celestina* y ciertos excesos poéticos de ésta que él preferiría evitar; después de todo, el propio Rojas aceptó que algunos lectores habían hallado la obra 'prolija' y 'escura.' Tal vez sean éstos los resabios de una querrela literaria cuyos rastros ni siquiera Weinberg ha logrado compaginar. Podría ser que en parte a causa de la obra de Rojas, el sustantivo 'tragicomedia' fuera conectado, en un primer momento, con una tendencia a enrevesar los ademanes del discurso petrarquista, o con argumentos cuya moralidad cuestionarían fervorosamente ciertos pundonorosos tratadistas aristotélicos, a causa de su contenido altamente sexualizado.

Durante gran parte del siglo XVI, entonces, lo tragicómico implicó para muchos la presencia de un contenido amatorio que se manifestaba, tanto en la ciudad como en el campo, a través de un lenguaje altamente conceptual. "Here you shall find a paper stage strewed with pearl, an artificial heaven to overshadow the fair frame, and crystal walls to encounter your curious eyes while the tragicomedy of love is performed by starlight,"²¹ anuncia Thomas Nashe en el prólogo de la primera edición de la secuencia de sonetos *Astrophil and Stella* escrita por

²⁰ *Scritti Critici*, 227-242.

²¹ Citado por K. Duncan-Jones, *Sir Philip Sidney, Courtier Poet* (New Haven: Yale UP, 1991), p. 246.

Sir Philip Sidney. Y Giordano Bruno se burla de las metáforas petrarquistas en el prefacio a otra colección de sonetos, *De gl'heroici furori*: "Che spettacolo, O Dio buono!, piú vile et ignobile puó presentarsi ad un occhio di terso sentimento, che un uomo cogitabundo, afflitto, tormentato, triste, maninconioso (...) un che spende il meglor intervallo di tempo et gli piú scelti frutti di sua vita corrente, destillando l'elixir del cervello, con mettere in concetto, scritto, et sigilliar in publichi monumenti, quelle continua tortura (...) sotto la tirannide d'una indegna, imbecille, stolta et sozza sporcaria? Che tragicomedia?"²²

Mientras *Celestina* ponía en circulación la problemática clasificación de 'tragicomedia' propuesta tentativamente por Verardi — hallazgo central para el desarrollo del teatro moderno —, Giraldi Cintio se resistía a ella precisamente a causa de su aversión al estilo del libro de Rojas. En España, sobre todo en los círculos salmatinos, la palabra fue manejada desde muy temprano. Pese a su flexible actitud ante otras cuestiones de la teoría dramática, Cintio prefirió mantenerse a raya en este aspecto. La tragicomedia de Calisto y Melibea — así lo pensaba Cintio — era una espina en la rosa de la preceptiva neo-aristotélica. De ello supieron sacar provecho los escritores españoles, desde el propio Rojas hasta Lope de Vega. Giraldi Cintio, lector crítico de *Celestina*, se quedó al margen. Gracias a Rojas, la historia de la literatura tiene una deuda no pequeña con las voces oídas por Juan de Cañamares.



Tres figuritas de Sevilla: J. Cromberger, 1535.

²² Giordano Bruno, *De gl'heroici furori* (Torino, 1928), pp. 3-4.